

Márcia Pereira Guerra

**A BANDA “PELOS DE CACHORRO”
UM ROCK QUE VEM DO MORRO**

Escola de Música
Universidade Federal de Minas Gerais
Abril de 2007

Márcia Pereira Guerra

A BANDA “PELOS DE CACHORRO”
UM ROCK QUE VEM DO MORRO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais

Área de concentração: Práticas Musicais e Sociedade

Orientadora: Professora Rosângela Pereira de Tugny
Universidade Federal de Minas Gerais

Escola de Música
Universidade Federal de Minas Gerais
Abril de 2007

*Para Lygia,
minha mãe.*

AGRADECIMENTOS

A Rosângela Pereira de Tugny, minha orientadora nessa pesquisa, pela forma como me acolheu, desde o início uma escuta sensível, capaz de me encorajar a correr riscos e ousar;

Ao Manuel, pela delicadeza e eficiência em me apoiar em todos os momentos desse trabalho;

À amiga Glaura Lucas pelo constante apoio e incentivo;

A Flora, filha e companheira de bordo, por tudo;

Aos meus pais pelas palavras carinhosas de estímulo, sempre pontuais ao telefone, em tempos de aridez de idéias;

Ao Gobira e Tyr, pelas fotos e companhia em passeios pelo Cafezal;

Em especial aos amigos Robert, Mariana, Beto, Joana, Edinho, Rosânia, Heberte, Simone, Kim e Carol, pela alegria de nossos encontros, pela disponibilidade e confiança que depositaram em mim.

RESUMO

Esse trabalho apresenta a trajetória de quatro músicos integrantes de uma banda de rock, a banda Pelos de Cachorro, moradores do Aglomerado da Serra, na região centro sul de Belo Horizonte. Através da experiência estética e social desses jovens, e buscando compreender como e por que o rock se tornou a forma de expressão eleita por eles, chega-se a reflexões sobre questões associadas ao mundo urbano na contemporaneidade: a complexidade dos processos de formação das identidades, a relação entre os centros e as periferias, a discriminação racial no Brasil. Sabe-se que geralmente o rock não é um gênero associado à juventude negra das favelas brasileiras; o que se espera é que façam *rap*, *funk*, pagode, ou músicas inspiradas nas raízes africanas ancestrais. Como vivenciam a negritude e se posicionam diante de situações deflagradas pelo preconceito racial? A opção pelo rock pode ser interpretada também como uma resposta a essas situações vividas e como forma de reapropriação de um gênero que na sua origem negra, serviu como expressão de indignação.

ABSTRACT

This work presents the way of four band musicians from the band *Pelos de Cachorro*. They are from Aglomerado da Serra, a shanty-town the in south region of Belo Horizonte. Through the aesthetic and social experiment of these young people and trying to understand how and why rock and roll has become their chosen way of expression, we reach questions associated to the urban world in our days: the complexity of the identity formation process, the relation between city centers and outskirts, racial discrimination in Brazil. We understand that rock and roll is not a style which is generally associated to black young people in Brazilian slums. They are more likely to produce rap, funk, *pagode* or songs inspired in old African roots. How have they practised their black race and how have they taken a position regarding the situations created by racial prejudice? Choosing rock and roll may be interpreted too as an answer to these situations and as a way of reaching again a kind of music that, in its black origin, served as an expression of indignation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
APRESENTAÇÕES.....	18
O AGLOMERADO DA SERRA.....	18
AS FAVELAS NO BRASIL E NO MUNDO.....	21
A ESTÉTICA DAS FAVELAS.....	25
A FAVELA NA VISÃO DOS MÚSICOS.....	29
A BANDA PELOS DE CACHORRO.....	36
OS MÚSICOS.....	47
ROBERT FRANK FERREIRA.....	47
EDSON PINHEIRO DOS SANTOS.....	51
HEBERTE DA SILVA ALMEIDA.....	58
CARLOS ALBERTO ASSENÇÃO.....	59
KIM GOMES.....	60
COMO UM LABIRINTO.....	62
O INÍCIO DO INTERESSE PELO ROCK.....	62
GOSTO MUSICAL E SUBJETIVIDADE.....	70
NEGRITUDE.....	79
ROQUEIRO NEGRO.....	79
ROQUEIRO NEGRO BRASILEIRO.....	85
A BANDA DEPOIS DO FAN.....	97
A MÚSICA DA BANDA PELOS DE CACHORRO.....	99
O ROCK.....	99
A ESTÉTICA DA BANDA E SUAS INFLUÊNCIAS.....	106
LA PUTA MADRE BLUES.....	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	132
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	142
LISTA DE CDs CITADOS.....	145
ANEXO.....	146

INTRODUÇÃO

Durante um processo de seleção de alunos para as oficinas de música do Programa Arena da Cultura em 1998¹, uma imagem nos chamou a atenção, a mim e aos meus colegas responsáveis pela condução das entrevistas dos candidatos: um grupo de jovens quase todos negros, vestidos de preto, que usavam *piercings* pelo corpo, correntes, esmalte preto nas unhas e os cabelos arrumados de forma criativa, nos aguardava na ante-sala junto aos outros candidatos. Na medida em que iam se apresentando (as entrevistas eram feitas individualmente), fomos percebendo que eram todos moradores do Aglomerado da Serra, um conjunto de vilas e favelas localizado na região centro sul de Belo Horizonte, e que eram integrantes de bandas de rock. As bandas tinham nomes estranhos como “Molusco”, “Pelos de Cachorro”, “Pulgas”, dentre outros. Das trinta vagas oferecidas para a oficina, vinte foram ocupadas por esses roqueiros. Durante o processo de trabalho, esse grupo começou a se destacar, demonstrando um alto grau de disciplina e de comprometimento com as atividades, e ao mesmo tempo deixando transparecer uma convicção muito forte do que queriam. Formavam um grupo coeso, havia respeito e união entre eles, mesmo entre os que pertenciam a bandas diferentes. As afinidades musicais somadas ao fato de viverem no mesmo Aglomerado, apesar de que em vilas diferentes, pareciam ser os fatores que fortaleciam essa união. Como

¹ Esse programa, uma iniciativa da então Secretaria Municipal de Cultura, em ações descentralizadas, busca oferecer formação no campo das artes através de oficinas, nas nove regionais da cidade, além de promover a difusão dos trabalhos feitos pelos artistas das comunidades através de eventos chamados “Circuitos Culturais”.

profissional atuante há muitos anos nas periferias de Belo Horizonte¹, pude constatar que ali existia uma experiência inédita, ou pouco comum em outros locais da cidade. Até então não tinha visto uma concentração tão expressiva de jovens ligados a um mesmo gênero musical interessados em estudar música e em especial, interessados em rock.

A curiosidade em conhecer os trabalhos desenvolvidos pelas bandas e outras necessidades de caráter didático e pedagógico me fez propor ensaios abertos fora do horário de oficina², num local mais adequado, com estrutura apropriada de equipamento de som. Durante dois finais de semana acompanhei ensaios de sete bandas que tinham integrantes matriculados na oficina. Esses ensaios aconteceram no teatro de arena do Parque das Mangabeiras que fica próximo ao Aglomerado da Serra. As famílias e amigos desceram o morro para prestigiar os ensaios das bandas (que na verdade tomaram um caráter de apresentação), os frequentadores habituais do parque estranhavam aquela sonoridade “barulhenta” em plena luz do dia. Alguns grupos faziam *cover* de bandas conhecidas, outros já tinham um trabalho autoral, percebia-se influências de um rock mais pesado, mas também do pop rock. De todas as bandas, uma em especial chamou muito a minha atenção: a banda “Pelos de Cachorro”. Tinha alguma coisa que extrapolava a idéia de música, os elementos visuais da performance eram impressionantes – maquiagem, figurino, os cabelos absurdamente enlouquecidos, e o som, apesar de que eu entendia muito pouco de rock, alguma coisa me dizia que ali existia qualidade, algo consistente. Era

¹ Em 1981 realizei o meu primeiro trabalho no Aglomerado da Serra, ministrando oficinas de música para crianças da vila Marçola, no Projeto Criarte da FUNARTE e Fundação Clóvis Salgado

² As oficinas de música da região centro sul aconteciam numa sala da Escola Estadual Pedro Aleixo, no bairro Mangabeiras, duas vezes por semana, de 19:00 às 22:00 horas, numa parceria entre essa instituição e a então Secretaria Municipal de Cultura, já que o Programa Arena da cultura não possuía uma sede própria.

um rock pesado, o vocalista soltava aqueles sons guturais com uma voz muito grave, provocava um silêncio, trazia uma certa melancolia. Isso aconteceu em 1999.

Em 2000 já não atuava como professora do programa², os contatos com eles ficaram mais espaçados. Nesse período tive notícias da articulação dessas bandas em um movimento, o *Faverock*. Desde então, um dos objetivos desse movimento, junto ao de divulgar os trabalhos das bandas, tem sido o de “mudar a imagem da favela e resgatar o verdadeiro *rock*”. Esperam também contribuir para acabar com os estereótipos comumente associados à juventude negra das favelas. Para isso organizam eventos anuais na fronteira entre a favela e o bairro Serra de classe média.

Em 2004 decidi apresentar um projeto de pesquisa no programa de mestrado da Escola de Música da UFMG, cujo tema central seria o movimento *Faverock*. No início da elaboração do projeto, propus alguns encontros com representantes do movimento com a finalidade de discutir com eles a pesquisa, consultá-los sobre a importância dela para o movimento e para as bandas. Ficou estabelecido que haveria uma parceria, o grupo apontou suas questões fundamentais naquele momento, questões que a pesquisa os ajudaria a esclarecer: o porquê do rock na favela, e como é esse rock. Haveria diferenças significativas em relação a outras bandas da cidade, vindas de outros contextos sociais?

Após alguns encontros e reflexões, decidi por mudar o meu foco de pesquisa. As questões permaneceriam basicamente as mesmas, mas a pesquisa se direcionaria para um acompanhamento e observação feitos em “close” da trajetória dos músicos e da produção artística de uma das bandas do movimento *Faverock*.

² Nesse ano fui transferida da função de professora para a de coordenadora da área de música do Programa Arena da Cultura

Uma abordagem “micro” que possibilitaria a meu ver, um aprofundamento e compreensão mais consistente dos significados e objetivos contidos em suas ações expressivas. A escolha pela Banda “Pelos de Cachorro” se deu naturalmente: além de ser uma das fundadoras do movimento *Faverock* e uma das precursoras desse gênero no Aglomerado, dois de seus atuais integrantes foram alunos do Programa Arena da Cultura em 1998, o que me proporcionou acompanhá-la desde o início. Exatamente por essa época, o grupo estava se reestruturando, com a saída de dois integrantes e entrada de três músicos novos, após um período de crise que quase resultou no fim da banda.

A música da banda “Pelos de Cachorro” é um rock influenciado por várias correntes do gênero, mas principalmente pelo rock *underground* e alternativo da Inglaterra. Rejeitam a utilização de elementos que remetam às raízes africanas da música brasileira em suas composições, apesar de se dizerem ouvintes abertos a qualquer gênero e estilo musical e de darem valor às tradições. Entretanto se mantêm rigorosos ao não fazerem qualquer tipo de concessão às expectativas de mercado; vêem as fusões tão em voga no rock atual como “um modismo imposto pela mídia”. Insistem em permanecerem coerentes com algo com que realmente se identificam.

O fato de serem negros e moradores de favela e optarem em fazer uma música como o rock vem causando reações que fazem com que tenham que explicar e justificar o seu gosto musical tanto no local onde vivem quanto para a sociedade de uma maneira geral. O que se espera de jovens vindos desses contextos é que façam *rap*, *funk*, pagode, ou músicas inspiradas nas raízes africanas ancestrais. No *Guia Cultural das Vilas e Favelas de Belo Horizonte*, de

2004, resultado de um mapeamento de artistas e grupos culturais em 226 vilas, favelas e conjuntos habitacionais públicos de Belo Horizonte, coordenado por Clarice de Assis Libânio, a autora constatou que “o pessoal do *funk* e do *rap*; pagodeiros e forrozeiros e evangélicos em geral são os que mais se destacam numericamente nestas áreas e que conformam as principais correntes e expressões musicais atuais nas vilas da capital”. (Libânio, 2004, p. 30)

Em Belo Horizonte, o rock tem sido associado à juventude branca de classe econômica alta e vem representando nas últimas décadas uma referência importante desse gênero para o Brasil e para o mundo. Várias bandas mineiras vêm conquistando o mercado internacional, dentre elas a banda Sepultura, que é considerada uma das melhores do mundo dentro da corrente ligada ao metal pesado.

Se o rock não é um gênero normalmente associado à juventude das favelas, também não tem sido considerado uma música tipicamente negra, acredito que não só no Brasil, apesar de suas origens remeterem ao *blues*, uma música dos negros norte-americanos. Isso pode ser facilmente constatado quando tentamos enumerar quantos roqueiros negros conhecemos através da mídia, pertencentes a qualquer subgênero ou corrente do rock.

Carlos Alberto Assenção, baterista da banda “Pelos de Cachorro”, em artigo “Rock que vem do morro” no jornal “Tá na rede” N° 3 ,expressa um pensamento compartilhado pelos roqueiros do movimento *Faverock*, sobre a sua opção pelo rock:

Porque só os brancos do asfalto podem fazer *rock*? A proposta é quebrar a idéia de que o rock é predominantemente ouvido pelas classes mais ricas. Samba, pagode, axé e funk seriam os únicos ritmos capazes de embalar as vidas dos aglomerados. Puro engano!

Há nessa fala uma espécie de denúncia a um tipo de discriminação que sofrem, originada numa visão dualista da sociedade, que divide brancos e negros, o “asfalto” e a favela, os ricos e os pobres. Na fala do Beto, fica claro que há uma intenção de romper com os estereótipos associados à negritude e à classe social a que pertencem. Há uma “proposta” colocada com clareza, que se concretiza inicialmente através da união, organização e articulação em torno do gênero rock, com a formação das bandas, e posteriormente em um movimento, o *Faverock*, que agrega atualmente catorze bandas das periferias de Belo Horizonte. Não é por acaso que os eventos anuais do *Faverock* acontecem na fronteira com o bairro Serra, de classe média. Há um recado a ser mandado do morro para o resto da cidade.

As questões mais fundamentais que tento abordar nesse trabalho dizem respeito ao que estaria por trás dessa opção pelo rock, que elementos trazidos de suas experiências de vida teriam contribuído para isso. Como vivenciam a negritude, e se posicionam diante de situações deflagradas pelo preconceito racial, diante da visão que a sociedade tem deles? Fazer rock, se organizar num movimento, seria uma resposta a essas situações vividas? Trata-se de um processo de reapropriação de um gênero que na sua origem era negro? O que significa “resgatar o verdadeiro rock”, uma das missões explicitadas em vários momentos por eles? Para fazer tais reflexões tornou-se necessário compreender a relação que estabelecem com o meio onde vivem, conhecer o percurso que fizeram até chegar a essa opção. Nesse trabalho de pesquisa, abordei temas que estão diretamente ligados à formação do gosto musical, e às formas de composição das suas subjetividades. A observação de como as condições econômicas, raciais, do local onde moram determinaram ou

não essa escolha, passou inevitavelmente por questões da vida particular de cada um deles, mas também por questões mais gerais como negritude, juventude, favela, a partir do que eles sentem ou recebem da sociedade em seu cotidiano. De que forma e em que dimensões essas “categorias” sociais e a relação com o meio e sociedade em geral determinam nas escolhas, incluindo as musicais?

Estudar um grupo de jovens negros de favela provoca reações controversas, percebidas inclusive no meio acadêmico. Quando era convidada a expor a natureza da minha pesquisa nas disciplinas do mestrado ouvi comentários e perguntas que me fizeram ver a dimensão dos estereótipos do ponto de vista de quem está de fora desses contextos. Ouvi perguntas, por exemplo, se a minha pesquisa abordaria o *funk* ou o *rap*, minutos depois de ter feito uma longa explanação sobre o rock na favela, ou de como eram as pessoas que eu estaria “ajudando a formar na periferia”. Em outras situações, as perguntas vinham em tom de quase acusação: se eles são vítimas de um sistema econômico e social que os faz alienados de suas verdadeiras raízes culturais, como valorizar essas posturas e não tentar corrigi-las?

A experiência estética e social apresentada por esses jovens nos faz refletir sobre algumas questões associadas às realidades do mundo urbano na contemporaneidade: a complexidade dos processos de formação da subjetividade nos contextos urbanos, a relação entre os centros e as periferias, a discriminação racial no Brasil.

A pesquisa de campo se baseou em entrevistas feitas no coletivo e também individualmente, em acompanhamentos de ensaios e shows da banda, participação em seminários de discussão sobre o rock e identidade, promovidos por mim e pela direção do *Faverock*. Dentre os atuais integrantes da banda, concentrei-me na

experiência dos quatro que são moradores do Aglomerado: Robert, Edinho, Heberte e Beto (que, apesar de não morar mais lá, nasceu e viveu há até pouco tempo atrás na vila Cafezal). Kim, o único que mora em outra região da cidade, e que se integrou mais recentemente na banda, contribuiu muito na parte do texto em que falo especificamente sobre o rock feito pela banda e suas influências mais significativas. Conteí com a colaboração constante e fundamental da Mariana, uma das “cabeças” do movimento Faverock, produtora da banda “Pelos de Cachorro”, além de ser a namorada do Robert, e sua parceira nas produções gráficas dos materiais de divulgação e encartes de CDs. Os laços de afeto e amizade vêm se fortalecendo naturalmente, sou convidada para festas de família, aniversários, noivados, me tornei amiga das namoradas, assim como eles são presenças constantes também na minha casa.

As estadias no Aglomerado, em especial na vila Cafezal, onde acontecem os ensaios da banda, deram uma outra dimensão à pesquisa. A experiência de caminhar pelos becos e ruelas dessa vila e de me perder algumas vezes naqueles labirintos suscitou em mim um desejo de conhecer mais e mais os segredos contidos ali, que iam além da visão carregada de preconceitos e idealizações que nós, moradores da parte rica da cidade, costumamos ter desses locais. Em algumas situações me senti uma estrangeira, surpresa diante das diferenças entre lugares tão próximos no espaço da cidade. Da janela da minha casa avisto parte do morro. Mas quando volto de lá, a sensação é de que estou chegando de viagem, vinda de um lugar distante. Pois basta virar uma esquina, ou atravessar uma rua, que como num passe de mágica, tudo se transforma. Da favela para o bairro, do bairro para a favela, as cores, os cheiros, os sons, os cães, os gestos, o jeito de andar, o

comércio, o refrigerante, a arquitetura, tudo fica diferente. O ônibus que circula dentro da favela passa também pelas principais ruas do bairro Serra; no entanto só é utilizado pelos moradores do Aglomerado. Enquanto o micro-ônibus amarelo sobe a rua do Ouro, importante via de acesso do bairro, observo o seu interior “negro”, denúncia móvel de discriminação da pobreza e das pessoas que vivem em favelas.

Da vasta bibliografia existente sobre o rock, busquei me centrar no que os músicos da banda tinham a me informar, e a partir dessa escuta tentar complementar as informações com pesquisa bibliográfica e audição de CDs, muitas das vezes indicados por eles. Mas é bom lembrar que esse não é um trabalho sobre o rock. O que é central na discussão que estou propondo se refere a como esse gênero é traduzido por esses jovens na forma de uma expressão que, por sua vez, é resultante de um meio de perceber a realidade e de absorver as diferentes influências vindas de fontes de naturezas diversas – literárias, musicais, dentre outras. Na maneira como vivenciam, de uma forma geral, o cotidiano da favela e da cidade, estaria uma das chaves que possibilitam compreendermos a música que fazem, como uma tradução sonora de um jeito de ver as coisas.

A apresentação dos integrantes da banda “Pelos de Cachorro” é feita com a transcrição de depoimentos quase na íntegra de dois deles – Robert e Edinho – onde narram sua trajetória de vida; tive dificuldades em selecionar trechos mais significativos. Acredito que a fragmentação do discurso não só empobreceria o sentido, como tiraria a oportunidade do leitor ter acesso ao fluxo de idéias muito particular e, portanto, revelador das pessoas que são. Os depoimentos do Hebert, do Beto e do Kim serão mostrados também ao longo do texto na forma de citações que vão conduzir ou indicar o caminho das reflexões pretendidas nesse trabalho.

Encerro com algumas observações sobre a música “La Puta Madre Blues”, por sua temática ser recorrente na produção da banda, e também por ela conter elementos que talvez apontem para novos procedimentos composicionais, além de ser uma música representativa da nova formação.

Tive sérias dificuldades em encontrar uma seqüência na apresentação dos capítulos que contemplasse de forma satisfatória o desenvolvimento das reflexões e idéias desenvolvidas durante a pesquisa. Percebi que essa dificuldade se dava pela própria forma com que o assunto se apresentou a mim. O ideal seria que o leitor pudesse perceber o quão entrelaçados e conectados estão os conteúdos apresentados aqui. Tenho convicção de que não são lineares. O que se segue nada mais é do que um exercício e apresentação de uma das seqüências possíveis de apresentação das idéias. Busco nas palavras de Deleuze e Guattari um primeiro “apoio” nessa introdução: “escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir”.

APRESENTAÇÕES

O AGLOMERADO DA SERRA

O Aglomerado da Serra é um conjunto de sete vilas localizadas na encosta da Serra do Curral junto à divisa do município de Nova Lima, no limite sudeste do município de Belo Horizonte. Formado pelas vilas Santana do Cafezal, Marçola, Nossa Senhora de Fátima, Nossa Senhora Aparecida, Nossa Senhora da Conceição, Novo São Lucas e Fazendinha, o Aglomerado da Serra é o maior da Região Metropolitana de Belo Horizonte, com população superior à maior parte dos municípios mineiros, com aproximadamente 46.000 habitantes, numa área de 149,93 ha¹. O Aglomerado faz fronteira tanto com os bairros populosos do sudeste da cidade – Serra, São Lucas, Santa Efigênia, Paraíso e Novo São Lucas – como com os vazios urbanos do Parque das Mangabeiras e do Hospital da Baleia, na área de proteção ambiental da Serra do Curral.

Segundo levantamento realizado pela prefeitura, a renda média familiar da população é de até dois salários mínimos. Todas as vilas possuem uma Associação Comunitária. A vila Conceição é a mais antiga; o início da ocupação se deu em 1920, seguida da vila Fátima (1940), e Aparecida (1950). Apenas três possuem Centros de Saúde: Conceição, Cafezal e Aparecida. Em cada vila há uma

¹ PGE, 1999

escola municipal de ensino fundamental e uma creche comunitária (com exceção da vila Fátima que possui três creches), mas praticamente não têm áreas de lazer: há registro de apenas um campo de futebol, localizado na Vila Aparecida, o “Campo de futebol Bola de Ouro”.

Na vila Cafezal encontra-se um dos comércios mais variados e ricos do Aglomerado da Serra. Ali se vê de tudo: supermercados, sorveterias, locadoras de vídeo, sacolões, açougues, salões de beleza, bares, casas de jogos eletrônicos, mercearias. As ruas estreitas são ocupadas pelos transeuntes que, de tempos em tempos se apertam nas laterais, para que um carro possa passar. Como na maioria das favelas, num beco a ocupação de um terreno se dá com construções que vão se agregando a outras, os “puxadinhos”, atendendo a demandas emergenciais: um filho que se casa, um parente vindo do interior. Todas as ruas e becos dessa vila têm nomes que fazem referência à música: Serenata, Binário, Seresta, Sol Menor, Sustenido, Harpa, Guitarra, Bemol, Compasso, Bandolim, Tonalidade, Banjo, Ritmo, Flauta, Cavaquinho e outros. Esses nomes foram dados por um antigo presidente da Associação de Moradores que era maestro de banda de música. Na verdade ele iniciou esses “batismos” há algumas décadas e os moradores vêm dando continuidade a essa idéia, sugerindo novos nomes na medida em que vão surgindo outros becos e ruas.



Figura 5 - Placas de ruas da vila cafezal

Na Vila Cafezal há uma guarda de congo responsável pela festa de Congado na igreja da vila que acontece todo ano no mês de outubro. No levantamento realizado no *Guia Cultural das Vilas e Favelas de Belo Horizonte* foram cadastrados apenas quatro grupos musicais na Vila Cafezal: dois de samba e pagode, um de *reggae*, e um de rock. A rádio Favela é apresentada como o único e importante meio de comunicação local. Na Vila Marçola, foram cadastrados cinco bandas de rock, um grupo de rap e um de samba e pagode. Lá também tem uma rádio comunitária, “A voz da Comunidade” 104,3 FM. Na vila Conceição, outra rádio comunitária: “Conexão” FM 103,3.

Segundo Maria Cristina F. de Magalhães, diretora de Planejamento da URBEL, a utilização do termo “vila” em substituição ao “favela” veio como reivindicação das lideranças comunitárias nas discussões e negociações com técnicos da prefeitura para implantação do Plano Global de Urbanização. O termo “favela” já estaria impregnado de sentidos negativos, reforçando o estigma com relação aos habitantes desses locais. Nos documentos oficiais passou então a vigorar a utilização de “vila” no lugar de “favela”. No Aglomerado da Serra, entre a população, já se convencionou chamar o lugar onde moram de “Serra”; regiões próximas ao Aglomerado chamar de “bairro” e mais genericamente, “asfalto”. Entre os músicos entrevistados percebe-se a utilização tanto de “favela” quanto de “vila”.

O fato do nome do movimento *Faverock* conter parte da palavra “favela” pode ser visto como um indicador de um desejo de recuperar um valor a esse nome. Sugere uma associação, uma aliança entre o rock e a favela. O rock traz uma conotação cosmopolita, de modernidade. Um dos objetivos mais citados nos

documentos desse movimento é o de “mudar a imagem da favela”. Afinal, esses músicos gostam muito do lugar onde vivem; costumam dizer que nunca vão querer mudar de lá, como nunca vão deixar de ser roqueiros. Mudar a imagem da favela significa contribuir para acabar com estereótipos comumente associados a ela: de um lugar violento, onde as pessoas são ignorantes, sujas, “primitivas”.

AS FAVELAS NO BRASIL E NO MUNDO

No livro “Favela: alegria e dor na cidade”, os autores Jailson Silva e Jorge L. Barbosa abordam questões relativas às favelas nos grandes centros urbanos brasileiros, dando ênfase à realidade urbana do Rio de Janeiro. Apesar de haver diferenças entre favelas de uma mesma cidade e entre a realidade urbana do Rio e a de Belo Horizonte, existem características que são comuns. Nas descrições e nas análises da relação entre a casa e a rua feita pelos autores, por exemplo, há uma semelhança com o que se observa em favelas de Belo Horizonte:

A casa na favela está intimamente ligada à rua. Até mesmo por serem edificadas em ruas estreitas, os parentes e vizinhos estão mais próximos... A rua é um prolongamento da casa. As crianças brincam nas ruas. Os jovens encontram-se para conversar, jogar ou namorar. Os adultos e idosos fazem delas uma sala de estar com amigos e vizinhos. Há problemas, desentendimentos e disputas, sim, mas também há acordos, pactos e regras que celebram convivências solidárias. (Silva e Barbosa, 2005, p.98)

Os autores chamam a atenção para os sentidos e funções que as residências assumem no cotidiano, na vida dessas populações:

Uma delas está vinculada às oportunidades de geração de trabalho e renda. Nas favelas, a moradia pode ter um puxadinho para frente ou para trás, dando lugar a uma mercearia, um bar ou um salão de beleza. Multiplicam-se as oficinas, os depósitos de bebidas, lojinhas de roupas, todas intimamente associadas à habitação. São pequenos negócios de origem familiar que se mantêm graças ao mercado local constituído pela própria favela. Na esquina, uma farmácia, em outra, uma padaria. Ali um restaurante. Do outro lado um açougue. É desse modo que os moradores dos espaços populares enfrentam o desemprego, os baixos salários e a discriminação do mercado formal de trabalho (Silva e Barbosa, 2005, p.96).

Para o senso comum, a favela é vista sempre pela representação da noção de ausência: um lugar sem infra-estrutura urbana, sem ordem, sem lei, sem moral. A visão que se tem desses locais e de seu habitantes é homogeneizadora, como se todas as favelas fossem iguais, dentro de um padrão idealizado. “Como esses espaços se tornaram tão invisíveis, sendo identificados muito mais com bases nos juízos pré-concebidos do que nas suas características reais?” Os autores esclarecem que a origem disso se encontra no processo de aparecimento das primeiras favelas no Rio de Janeiro, na virada do século XIX para o XX. Nesse período, a cidade passava por uma crise habitacional causada por um aumento da população em cerca de 120%, gerado pelos movimentos migratórios crescentes. Os cortiços nas áreas centrais da cidade eram ocupados por trabalhadores e moradores identificados como “capoeiras, ladrões, meretrizes de baixa classe e assassinos” (Vaz apud Abreu, 1986). Apesar da precariedade, esses cortiços ofereciam a vantagem para os trabalhadores de morarem próximo às ofertas de trabalho. Com

as reformas urbanas do início do século XX, a cidade assistiu a um esvaziamento das suas áreas centrais. A única solução de moradia encontrada pela população pobre, era a ocupação dos morros.

Foi a partir do 'Morro da Favella' que se começou a generalizar, na imprensa, a associação do termo 'favela' à imagem de 'perigo' e de 'desordem'. A favela já era lugar de malandros e marginais. Na crônica policial, o local é tomado de forma exemplar como 'um foco de desertores, ladrões e praças do exército', como declara, em 1900, o delegado da 10ª Circunscrição ao chefe de polícia. Na mesma carta sugere-se que, para a 'completa extinção dos malfeitores apontados', faça-se um grande cerco, com pelo menos 'oitenta praças completamente armadas'. (Silva e Barbosa, 2005, p.27).

Apesar dos constantes ataques da imprensa, o poder estatal não chegou a tomar nenhuma medida drástica em relação às favelas. Elas eram permitidas, segundo os autores,

[...] desde que obedecesse a uma condição fundamental: ser invisível aos olhos burgueses ofuscados pelo *glamour* da arquitetura parisiense e pelo modo de vida moderno. Nesse caso, reconhece-se ao pobre o 'direito' de estar no seu lugar, porém fora das áreas de interesses de capital e dos grupos dominantes. Por outro lado, a falta de reconhecimento do direito desses moradores ao acesso a equipamentos urbanos fundamentais caracteriza os juízos difundidos na época. Dali em diante, esses juízos vão ficar cada vez mais fortes. (Silva e Barbosa, 2005, p. 27)

Existem provavelmente mais de 200 mil favelas no mundo atualmente. Embora algumas favelas tenham uma longa história – a primeira favela do Rio de Janeiro, no Morro da Providência, surgiu na década de 1880 -, a maioria das megafavelas cresceu a partir da década de 1960.

Slum é a palavra inglesa que significa favela. Segundo Mike Davis, no livro “Planeta Favela”, a primeira definição é de 1812, como sinônimo de *racket*, “estelionato” ou “comércio criminoso”. *Slum*, como cômodo onde se faziam transações vis. Em meados do século XIX, identificam-se *slums* na França, na América e na Índia, vira fenômeno internacional.

Essas favelas clássicas eram lugares pitorescos e sabidamente restritos, que em geral se caracterizavam por um amálgama de habitações dilapidadas, excesso de população, doença, pobreza e vício. A favela era vista como um lugar onde um ‘resíduo’ social incorrigível e feroz apodrecia em um esplendor imoral e quase sempre turbulento. Uma vasta literatura excitava a classe média vitoriana com histórias chocantes do lado negro da cidade”. (Davis, 2006, p. 32,33)

Em 1894, o Departamento de Trabalho dos Estados Unidos, na primeira pesquisa científica sobre a vida nos cortiços norte-americanos, ainda definia *slum* como “uma área de becos e ruelas sujas, principalmente quando habitada por uma população miserável e criminosa”. Mais recentemente, uma definição clássica de favela: caracterizada por excesso de população, habitações pobres ou informais, acesso inadequado à água potável e condições sanitárias e insegurança da posse da moradia. Essa definição operacional, adotada oficialmente numa reunião da ONU em Nairóbi, em 2002, “está restrita às características físicas e legais do assentamento e evita as dimensões sociais, mais difíceis de medir, embora igualem-se, na maioria das circunstâncias, à marginalidade econômica e social”. (idem, p. 33)

A ESTÉTICA DAS FAVELAS

No livro *Estética da Ginga*, Paola Jacques (2001) faz uma abordagem da arquitetura e urbanismo das favelas partindo da hipótese de que as favelas têm uma estética própria. Para demonstrar essa hipótese a autora usa de três figuras conceituais: o Fragmento, o Labirinto e o Rizoma.

Dentro da idéia de Fragmento, a autora inicia dizendo que o construtor, geralmente o próprio morador que recebe ajuda de parentes e vizinhos, tem como objetivo primeiro construir um abrigo para os seus. O abrigo será ampliado de acordo com as necessidades: “o ‘jeitinho’ é a condição *sine qua non* para se construir um barraco numa favela” (Jacques, 2001, p.23). A construção, feita de materiais em fragmentos heterogêneos é forçosamente “fragmentada no aspecto formal”.

A construção é contínua, pois sempre haverá melhorias ou ampliações a fazer. Ao contrário da arquitetura convencional, é uma arquitetura sem projeto. “Quando não há projeto, a construção não tem uma forma final preestabelecida e, por isso, nunca termina”. A autora cita a idéia de “bricolagem” que tem a ver com o processo de construção nas favelas:

Bricolagem que tem a ver com o acaso e a incompletude. (...) é o incidente, ou seja, o pequeno acontecimento imprevisto, que está na origem do movimento. Bricolar é, então, ricochetear, enviesar, ziguezaguear, contornar. O *bricoleur*, jamais vai diretamente a um objeto ou em direção à totalidade: age segundo uma prática fragmentária, numa atividade não planejada e empírica. A construção com pedaços de todas as proveniências, a bricolagem será, portanto, uma arquitetura

do acaso, do lance de dados, uma arquitetura sem projeto. (Jacques, 2001, p. 23, 24)



Figura 2 - Construções da Vila Cafezal

Essa autora ao se referir a uma “lógica fragmentária” presente nesses espaços, diz que nela somos “confrontados com o acaso, o aleatório, o ocasional, o efêmero e com a incompletude”. (idem, p. 46) “Para captar o raciocínio fragmentário”, ela diz, “é necessário renunciar à causalidade, à explicação por causas e efeitos, à cadeia do desenvolvimento conceptual e, sobretudo, a qualquer cronologia”. (idem, p. 47). A autora diz da necessidade de familiarizarmos com as misturas, com os esboços, com as superposições e as diversas formas resultantes de outra concepção temporal. “A arquitetura sempre esteve ligada à idéia do durável. O que mais nos interessa no Fragmento é da ordem do efêmero e do inconstante. O tempo temporário, heterogêneo, não mensurável ou desmedido”. (idem, p. 47)

Do conceito de Fragmento, a autora parte para a idéia de Labirinto, o espaço deixado entre os barracos, que forma as ruelas e os becos das favelas. “Um espaço efetivamente labiríntico, tal é o emaranhado dos caminhos internos, e, ainda, como

não há sinalização, placas, nomes ou números, qualquer pessoa de fora, ali, se perde facilmente”. (idem, p. 65)



Figura 3 - Becos da Vila Cafezal

Ao Labirinto, um dos componentes do que a autora denomina “espaço urbano espontâneo”, se contrapõe o “espaço urbano planejado” dos arquitetos e urbanistas que segue uma ordem previsível e linear. Ela descreve o labirinto como sendo “um estado sensorial”, “um espaço em movimento”, onde a incerteza de se estar no caminho certo é intrínseca a ele. O estado labiríntico é o de quem vaga, “um estado errático”. (idem, p. 86) [...] “do percurso, da descoberta, da surpresa, da experiência, da multiplicidade e, sobretudo, da liberdade”.(idem, p.95)

Para se referir à forma como se dá a ocupação dos terrenos pelas favelas, a autora utiliza-se do conceito de Rizoma, vindo da observação de que o crescimento das favelas assemelha-se ao do mato que cresce nos terrenos baldios da cidade. Segundo ela, a ocupação se dá em três níveis: ocupação propriamente dita de terrenos vagos na cidade; deslocamentos de favelas na cidade; relações dos favelados com a cidade formal (elos que se estabelecem de forma sutil, de um modo mais subterrâneo, em relações individuais, já que a maioria trabalha nos bairros

formais da cidade, e muitos moram, durante a semana, em apartamentos dos bairros ricos)". (idem, p. 106) Esses três níveis seguem a lógica do mato, em oposição à lógica da árvore e do arbusto da cidade convencional. Sobre essa oposição - lógica da raiz-árvore, e lógica do rizoma, (desenvolvida por Deleuze e Guattari), a autora completa dizendo que: "a cidade projetada – a cidade-árvore, como a árvore e o pensamento em árvore – está fortemente enraizada num sistema-raiz, imagem da ordem; a favela, cidade sem projeto, a cidade-mato, segue o sistema rizoma".(idem p. 108)



Figura 4 - Fronteira entre o Aglomerado da Serra e o bairro.

Fonte: Google Earth.

Para Deleuze e Guattari, o sistema erva / rizoma¹ corresponde ao pensamento da multiplicidade, em oposição ao pensamento binário da árvore / raiz. Segundo esses autores, um rizoma tem possibilidades múltiplas de fazer conexões:

¹ Em termos de botânica, o rizoma é o caule subterrâneo das herbáceas sob diversas formas (bulbo, tubérculo), e é diferente das raízes e radículas. (idem p. 107).

qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro, a natureza do que está em conexão é variada, cabendo todo o tipo de cadeias semióticas.

Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões. Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas (Deleuze e Guattari, p.17).

A FAVELA NA VISÃO DOS MÚSICOS

O que pensam os músicos da banda “Pelos de Cachorro” sobre o lugar onde nasceram e moram? Um certo orgulho e um afeto pelo lugar se mesclam com a constatação das dificuldades e precariedades na infra-estrutura urbana e na realidade sócio cultural. O tipo de percepção dessas realidades e o grau de insatisfação variam entre esses músicos e muitas vezes são determinados pela vila ou região do aglomerado onde vivem, pela situação econômica da família e pela própria trajetória de vida. Robert, Heberte, Beto e Edinho nasceram no Aglomerado, em regiões e favelas diferentes. Robert na Vila Marçola numa parte muito próxima do bairro; Heberte, na Vila Conceição, mais no alto do morro e Beto e Edinho no Cafezal.

Quando peço a eles que falem sobre o lugar onde moram, iniciam comentando sobre o que acreditam ser a visão que a sociedade tem da favela. “A

favela é vista como zona inimiga, como se fosse andar e tropeçar em corpo no chão”, diz Heberte, que considera esse “um mito criado pela mídia”. Ele aponta duas visões diferentes e contraditórias que considera como predominantes na maneira como a sociedade percebe a favela: uma visão que exagera “nas cores”, reforçando sempre o lado da violência (a mídia sensacionalista seria uma das responsáveis por essa visão) e uma outra que idealiza a favela como um lugar da pureza, da alegria, “onde se dança o carnaval”. Segundo ele, “muita gente tem uma ilusão das pessoas serem felizes na favela”. Contrapõe ao que percebe como idealização, a sua própria experiência como alguém que nasceu e viveu até hoje numa favela:

Eu sempre vi as coisas muito difíceis aqui; tudo muito precário, é difícil mudar a estrutura, às vezes o pai não estudou, o filho vai pra escola, a escola é ruim, começa a trabalhar, sai da escola, depois casa, tem filho e aí repete a história da família. Isso está presente nas letras e na sonoridade das músicas que eu faço: quero estar num lugar e expressar o sentimento meu do lugar. Acho que morar na favela é difícil, não tenho a visão das pessoas felizes aqui, não. Um povo explorado e feliz? Isso não é real pra mim.¹

A favela é apresentada por Beto como um lugar onde as pessoas ficam vulneráveis ao “poder” manipulador da mídia. Absorvem uma imagem que constroem sobre elas e continuam reproduzindo passivamente um padrão de comportamento, inclusive com relação ao consumo, ao “correrem atrás” daqueles bens que vão “aproximá-las” de outras classes sociais. “Tá na moda tal coisa, o que a pessoa quer é ter tal coisa para se justificar como pessoa. Quem é da favela não quer ser excluído da sociedade, sendo que já é, né?” Essa colocação do Beto se refere ao constante incentivo ao consumo a que a população em geral está exposta,

¹ Entrevista concedida à autora, Belo Horizonte, 2005.

como parte de uma lógica capitalista, que se torna mais perversa nesses contextos, ao intensificar as diferenças econômicas e sociais. O que se espera ser o elemento que vai aproximar, no caso a aquisição de um bem, torna-se justamente o que vai denunciar as diferenças. A exclusão já é um fato, localizado na geografia, nas dificuldades de acesso aos bens de consumo. Para ele, adquirir produtos consumidos pelas outras classes sociais não significa romper a barreira da exclusão. Isso ele aprendeu com a mãe desde cedo. “Minha mãe sempre me dizia: - você tem que estudar, fazer alguma coisa, meu filho”. Alguns hábitos de sua família, como o irmão que gosta de ouvir ópera, o valor que a família dá ao estudo e à cultura causam estranhamento naquele contexto. Além desses, o Beto inclui também o fato de pertencer a uma banda de rock. Esses são os elementos, segundo ele, que o diferencia da maioria da população do Aglomerado. Há uma referência a um tipo de discriminação sofrida por sua família dentro da favela, que Beto aponta como uma consequência por ser “diferente”, o que acabou contribuindo para que sua mãe quisesse tirar a família daquele lugar. “O povo tinha inveja da gente porque lá em casa minha mãe prezava muito essa coisa de educação. Para aquelas pessoas, mexer com cultura era uma aberração. Se você tem uma banda de rock, pior ainda. Porque não tem nada a ver com favela. – ‘Não meu filho, você tem que fazer é pagode, eles falam’”. Apesar de não morar mais no Aglomerado, (a família se mudou para o município de Nova Lima, próximo a Belo Horizonte), Beto continua indo lá com frequência para ver os amigos e para os ensaios da banda que acontecem na Vila Cafezal. Enquanto caminhamos, vai me mostrando a casa onde morou na infância, o beco onde jogava bola, me apresenta o tio maratonista, pede a bênção de uma velha senhora conhecida da família, dando a entender que ali estão muito

bem guardadas as lembranças de um tempo precioso, talvez suas raízes afetivas. A sensação é de que ele ainda pertence àquele lugar.

Sobre as diferenças entre a favela e o bairro, Robert comenta:

Pra gente é bem comum essa diferença. Desde moleque você está acostumado em ter que sair pra comprar coisas que não têm aqui. A gente sempre precisa de sair. A gente acostuma até com a desigualdade. Eu acho que a gente tem que brigar por igualdades. Tudo tem de ser batalhado. Muitas vezes eu me senti limitado pra usar coisas que eram do meu direito.¹

Os quatro conhecem pessoas e já tiveram amigos envolvidos no mundo do tráfico. Edinho é quem fornece de forma contundente, detalhes do lado obscuro e triste dos meninos de cabelos coloridos e tênis “estribados”, que passavam por nós numa manhã ensolarada de um sábado, na inauguração de uma área de lazer do Cafezal. Eram empregados da “firma”, matadores profissionais. Porque lá é assim; os espaços são compartilhados por todos, sem exceção. Todos sabem quem são os que matam. Edinho me contou um fato ocorrido há uns anos atrás, em que um desses matadores tinha acabado de atirar, no meio da rua, em plena luz do dia. Foi em casa, guardou a arma, e em seguida voltou para observar o morto. Todos eram testemunhas, mas não “viram” nada. Os moradores aprendem a ter uma convivência com o crime que envolve respeito mútuo, distância e silêncio. Não se olha nos olhos de um matador; tudo num olhar pode ser interpretado como um sinal de medo, de culpa. Sabem do risco que correm aqueles que delatam algum criminoso. Mariana, a namorada de Robert, moradora da parte rica da Serra, comenta com surpresa o que vivenciou na casa do namorado recentemente: todos “cochichavam” para contar

¹ Entrevista concedida à autora, Belo Horizonte, 2006.

sobre um fato ocorrido na véspera, pois sendo as casas muito próximas umas das outras havia o risco de um vizinho ouvir a conversa e caso o criminoso fosse pego, da suspeita de delação recair sobre alguém da família. Como moradora do bairro, vez por outra tenho notícias de conflitos sérios que estão ocorrendo num determinado ponto do Aglomerado. Quando vou comentar com eles, a impressão é sempre de que é tudo um exagero, e que na verdade não tem nada de diferente acontecendo. Esse tipo de posicionamento pode ser interpretado como uma maneira de não supervalorizar esses acontecimentos. Há um certo sensacionalismo em torno dos fatos que ocorrem lá com o qual não querem compactuar. “Não é assim como as pessoas falam”. O tom é sempre o da serenidade e elegância.

A proximidade das casas provavelmente contribui para alguns padrões de comportamento dentro dessas comunidades. A divisão entre o que é público e privado, o que é particular e coletivo, não é muito clara, o que acaba favorecendo laços de solidariedade. Uma situação durante um almoço na casa do Heberte exemplifica bem um tipo de convivência: tínhamos acabado de comer, quando um primo do Heberte que mora no mesmo beco, chegou querendo almoçar. Como o feijão tinha acabado, ele fez o prato, saiu para o beco e gritou: ” - quem tem feijão pronto aí”? E saiu com o prato em direção à casa do lado.

Segundo depoimento de uma moradora da Vila Marçola, a vida difícil e o sofrimento ajudam a aproximar as pessoas. Considera também que os núcleos de amizade vão se formando muito em função da proximidade física, dificilmente pessoas que moram parede e meia com outras, não se tornam amigas. Quando alguém adoece, os vizinhos se unem para ajudar com remédios, chá, alimentação.

No dia que eu faço compra é comum chegar uma vizinha pra me pedir alguma coisa emprestada. Aí quando ela faz a compra dela, ela vai lá e me devolve o que eu tinha emprestado. Nunca aconteceu de alguém não pagar; todo mundo sabe que a gente vai precisar daquilo, é como se diz: aqui todo mundo trabalha de dia para comer de noite.¹

Heberte conta que durante os finais de semana é difícil ficar em casa em função da “barulheira” que a vizinhança faz. No beco onde mora todos resolvem ouvir música ao mesmo tempo. Simultaneamente se ouve pagode, *funk*, *rap*, música evangélica e sucessos mais recentes exibidos pela mídia.

A forma como os músicos da banda “Pelos de Cachorro” vêm abordando temas referentes ao contexto em que vivem, aponta para uma percepção que não banaliza a realidade, ao contrário, os fatos remetem a reflexões sobre a existência, a finitude da vida, que vão numa cadeia, passando pelas questões políticas, sociais e filosóficas. Passa também uma impressão de um olhar meio estrangeiro, que não se deixou contaminar totalmente por uma realidade local, não se misturou completamente com ela, de quem vivencia aquela realidade, mas também circula por outros universos de referência, interagindo com esses outros universos de forma diferenciada da maioria dos habitantes do Aglomerado. Essa maneira de romper as barreiras que separam esses universos é um fenômeno social relativamente recente, e é protagonizado pelos jovens. Há diferenças no tipo de relação que se estabelece, por exemplo, entre os trabalhadores que prestam serviços para as classes sociais mais abastadas e seus patrões, fora do espaço da favela. Aí a relação é determinada por uma hierarquia muito bem definida inclusive no que diz respeito ao acesso aos bens culturais. Parte significativa dessa população não circula pelos

¹ Entrevista concedida à autora, Belo Horizonte, 2006.

mesmos espaços freqüentados pelas classes mais altas. O que se observa no caso desses jovens é uma ocupação mais fluida dos espaços da cidade, inclusive daqueles relacionados à cultura. Freqüentam festivais de cinema, exposições de arte, concertos, e shows diversos. Mas não se trata de uma conquista simples. Segundo o que Robert relata, levou um tempo até se sentir à vontade para entrar em determinados locais:

Eu fui entrar no Palácio das Artes com 22 anos de idade. Eu passava e ficava na dúvida se eu podia entrar mesmo. ‘Será que eu posso pisar ali sem o segurança me botar pra fora?’ Tinha “grilo” de entrar em shopping. Aí eu me toquei; pô porque que eu não posso entrar aí?¹

Para o pesquisador Juarez Dayrel (2005), a cultura tem sido a grande articuladora no surgimento de novas maneiras de ser jovem no Brasil, como espaço democrático, de possibilidades de construção de sujeitos. Nas periferias, os jovens vêm atuando ativamente através de movimentos culturais, fazendo alianças com segmentos de partidos políticos de esquerda, ONGs, setores da política pública, no sentido de contribuir efetivamente para a melhoria das condições de vida desses locais. Não há como negar que a participação nos chamados projetos sociais, que buscam atingir as populações jovens das periferias, apesar das críticas que se possa fazer a eles, vêm cumprindo um papel de oferecer meios para amenizar as distâncias entre centro e periferia.

¹ Entrevista concedida à autora, Belo Horizonte, 2005.

A BANDA PELOS DE CACHORRO

A banda “Pelos de Cachorro” foi formada em 1997 por jovens da Vila Marçola. Robert, da atual formação, é o que está a mais tempo na banda. Conta que um dia saindo da escola encontrou um amigo, o Hélio, que o convidou a participar de uma banda de rock que estava precisando de vocalista.

Tinha uma ‘pá’ de gente: Lú, Leleu, Bricth, Té, Lana e Hélio. O pessoal foi desanimando, e aí sobramos eu e o Lú; resolvemos então chamar o Sandro pra tocar guitarra com a gente.¹

O nome Pelos de Cachorro já existia quando Robert entrou para a banda. Esse nome veio do título de uma música que os integrantes gostavam, *Hair of the dog*, da banda de rock “Nazareth”². Só recentemente ouviram dizer que é uma gíria que se refere à ressaca: “estou com pelo na garganta”. Contam que o pessoal na rua começou a “zoar”: _ “olha lá os pelos de cachorro!”. E aí o nome acabou pegando.

No início a banda fazia *cover*, mas tinha também composições próprias, sempre com as letras em português. Em 1999 a formação que permaneceria até 2004 se completa com a entrada do Beto na bateria. A banda “Pelos de Cachorro”, durante esses cinco anos fica com a seguinte formação: Robert Frank na guitarra, violão e vocal, Sandro Cachorrão, guitarra e vocal, Luciano Rodrigues (Lú) no baixo e Beto Assunção na bateria. Em 1999 já havia um núcleo de bandas de rock no

¹ Entrevista concedida à autora, Belo Horizonte, 2006.

² Banda de *hard rock* escocesa, formada no final dos anos 60. *Hair of the Dog* é o nome do álbum mais famoso da banda, que foi produzido pelos próprios músicos e lançado em 1975, sendo considerado um marco do rock dos anos 70.

Aglomerado: “Núcleo Base”, a mais antiga, “Molusco”, “Anjos de Metal” e “Pulgas” eram as mais conhecidas. Há um consenso entre os músicos entrevistados de que a “Pelos de Cachorro” trazia novidades para a “cena” roqueira do morro. Beto expressa isso quando narra a primeira vez que ouviu a banda se apresentando:

Quando eu ouvi o “Pelos” adorei o som deles, mas achei que o baterista não combinava com eles. Era um som diferente, a música não tinha começo nem fim. Só tocaram músicas próprias. Tinha muita letra ruim no início. O que me atraiu era a inovação, o som era diferente, não seguia o que tava tocando na mídia. Eles queriam um som novo. Eu me enxergava neles, trabalhavam o visual, usavam uma maquiagem muito louca, tinha o Sandro que faltava um dente, fazia parte do visual. Na época eu não tinha noção do que era ser gótico. Aliás, essa influência gótica, acho que não tem mais na nova formação. Robert e Sandro tinham mais influência dessa cultura gótica, ouviam “Nick Cave”, “System of Mercy”, “Jesus and Mary Chain”.¹

Consideram que essa formação foi responsável pela fase mais produtiva da banda. Em 2000 participaram de uma coletânea do Projeto “Meninos do Parque”, que envolvia grupos musicais do Aglomerado da Serra, e como consequência foram convidados a abrir o show da banda “Titãs”, no Circuito Cultural Banco do Brasil, na Serraria Souza Pinto em Belo Horizonte. Beto fala do processo vivenciado pelo grupo nesse período, das repercussões no meio, e do que percebia como diferente na dinâmica de trabalho do grupo. Segundo ele, o que chamava a atenção é “que era uma banda da favela que tocava as suas músicas, as suas letras, as suas expressões sem ter medo”. O jeito diferente da banda despertou, segundo ele, o interesse em outros jovens em fazer também alguma coisa diferente. Mas diferente

¹ Entrevista concedida à autora, Belo Horizonte, 2005.

do quê e em que sentido, poderíamos perguntar. Segundo a sua percepção, na maioria das bandas “acontece de tudo girar em torno de agradar o público, há uma imposição; pra gente o importante é fazer o que é nosso, voltado pra gente primeiro”, esclarece.



Figura 5 - Formação da Pelos de Cachorro, de 1999 a 2004. Da esquerda para a direita; Sandro, Robert, Lú e Beto.

Os ensaios aconteciam na casa do Lú, no alto do morro, na Vila Marçola. Em 2000, Robert e Beto fizeram um curso de direção cinematográfica com duração de uma semana, com o objetivo de aprender a montar o vídeo clipe da banda. Esse curso foi oferecido durante a Mostra Itinerante de Cinema de Tiradentes, na Casa do Conde em Belo Horizonte. A experiência os motivou a continuar “fazendo outras coisas”, como nos conta Robert:

A gente ficou um tempão depois filmando várias coisas em VHS, mas tudo fragmentado. A gente filmava no parque, na Serra do Curral, e na casa de um chegado nosso até três horas da manhã. Tem imagens bem engraçadas. Tem uma cena muito, muito legal da

gente de madrugada na casa do Neco, o Sandro ‘panguão’ cochilando, e a gente ‘zoando’ com a cara dele. Nessa época ficava pesquisando, queria fazer sangue cenográfico. Aí um dia por acaso, tava vendo televisão e aí uma mulher apareceu ensinando fazer sangue artificial: mistura mel com anilina, e dá uma textura muito parecida com sangue de verdade, muito doido. Tem umas cenas legais dessa época, que a gente pode aproveitar, de gente que já morreu, tipo o avô do Sandro tocando violão e cantando, a avó do Lú, que a gente considerava nossa avó também; a gente queria uma imagem duma senhora numa deprê e tudo, inclusive ela ficou olhando a foto do irmão do Lú que tinha morrido; quando a gente falou como queria a imagem, ela falou: ‘então posso pegar a foto do meu neto aqui e ficar lembrando dele.’ Ele tinha morrido assassinado porque estava envolvido com tráfico. Quando ele morreu inclusive, estive lá no lugar, vi ele e tudo. Isso foi em 1998. Essas filmagens têm imagens bem legais. Dá saudade dessa época; foram tempos legais, de sonhar pra caramba. Depois disso, a gente acabou deixando isso de lado, o clipe não deu certo. Aí a gente estava no Arena, a gente fez um curso de direção de curta metragem de oito meses no *Centro Cultural. Cada um fez um curta, e a trilha, tanto minha quanto do Beto, foi com música do Pelos de Cachorro. Antes desse curso, a gente tinha feito umas imagens numa mineradora abandonada, com idéia de fazer um clipe.¹

Em 2001 gravaram o primeiro CD demo, “Enquanto isso, o mundo se move lá fora”, contendo cinco músicas, todas de autoria do grupo: “Solidão”, “Enquanto isso o mundo se move lá fora”, “Morte e destruição”, “Uma mãe chora sobre o cadáver de seu filho”, “Sentimentos mortos”. No mesmo ano foram convidados para uma apresentação no teatro Noel Rosa, na UERJ, no ano seguinte, em 2002 para tocar numa festa de encerramento de um congresso de trabalhadores na Câmara Municipal de São Paulo, e em 2003 voltaram ao Rio de Janeiro para uma

¹ Robert em entrevista; Belo Horizonte, 2006.

apresentação na Favela do Jacarezinho: “tudo o que a gente mais queria; que é viajar, conhecer pessoas diferentes, outras culturas”.(Robert em depoimento).



Figura 6 - Idem. Da esquerda para a direita: Lú e Robert, à frente; Sandro e Beto, atrás.

Em 2002, Beto e Robert foram convidados a participar do curso de Formação de Agentes Culturais promovido pelo “Observatório da Juventude” da Faculdade de Educação, no Centro Cultural da UFMG. A organização do curso tinha como meta convidar duas pessoas de cada grupo musical em diversas regiões da cidade. Segundo Robert, os dois escolhidos sempre tiveram “mais iniciativa”:

Rolou um processo de crescimento no curso que não conseguimos passar para os outros integrantes da banda. Eles ficaram pra trás com relação a trabalho em grupo. Ficavam numa idéia informal de banda, de continuar só tocando, esperando alguma coisa acontecer, tipo um olheiro de gravadora pra descobrir a banda. A gente insistiu para que os outros participassem de uma nova edição do curso, mas eles não se empenhavam e logo abandonaram o curso. Aí começou uma certa tensão.¹

¹ Entrevista concedida à autora; eelo Horizonte, 2006.

Na versão apresentada por Robert da crise vivida pela banda, ele aponta outros fatores que envolvem questões particulares da vida dos companheiros, que optamos em não citar neste trabalho. Na época da crise, evitavam comentar sobre o assunto comigo; apenas diziam que a banda ia acabar por falta de disponibilidade de alguns integrantes para ensaiar. O que pude observar na época foi uma mudança de ‘foco’ nas prioridades do Beto e do Robert ao se envolverem muito com as questões políticas do Movimento *Faverock* e com outras linguagens artísticas. As prioridades do Sandro também começaram a mudar. Sua namorada estava grávida, e ele arrumou emprego como porteiro em um condomínio de luxo na Serra. Robert conta que nesse período sofreu muito com a possibilidade da banda acabar. Começou a adoecer, sentir dores pelo corpo, ficar muito angustiado.

Antes de tudo eu penso na banda. Se eu aprendo uma coisa nova, como fotografia, é pensando na banda. O estudo de designer, de cinema, a mesma coisa. Aí eu sugeri da gente se separar. Ou a gente trabalha direito ou a gente pára. Depois de muito choro, o sentimento de amizade começou a voltar. A gente decidiu que mesmo assim a gente ia gravar um CD pra ficar como registro. Fizemos alguns ensaios, gravamos, e aí dispersamos: o Lú resolveu ir pra São Paulo morar com a mãe, o Sandro virou pai. Na gravação do CD o clima estava tranquilo, eram canções que já estavam prontas, foi bem fluente, um arranjo feito no coletivo, com compromisso de deixar uma coisa legal: fomos empolgando, tem músicas com nove vozes, seis guitarras. O processo de gravação foi muito legal. Depois disso, o CD ficou parado por um ano porque a gente não tinha dinheiro pra fazer o lançamento. Sandro não quis participar do lançamento, estava em outra, Lu já estava em São Paulo. Só o encarte levou oito meses. Tudo tem um sentido, tem

uma estória sendo contada através da sequência das músicas, dentro de uma proposta conceitual.¹

O CD “Alegrias Paliativas do Leprosário” foi lançado em dezembro de 2005, no Centro Cultural da UFMG com a participação de músicos convidados, integrantes de outras bandas de rock. Kim e Edinho foram convidados pela “capacidade musical e técnica em pegar as músicas” e o Heberte, que tem o apelido de “Tambor”, até então guitarrista de outra banda, foi chamado para tocar baixo no show.

O entrosamento que aconteceu foi tão bom que os novos quiseram continuar. Eu e Beto estávamos deprimidos, órfãos de banda, trocamos idéia e assumimos que queríamos voltar. Tá dando muito certo, o som tomou uma encorpada cavalgar com as três guitarras. A gente sempre quis botar teclado, mas a gente nunca achou um tecladista: só tem tecladista evangélico, sertanejo ou ‘enrolado’.

Os ensaios da banda vêm acontecendo num estúdio comunitário na sede da Associação dos moradores da Vila Cafezal. No mesmo espaço, numa sala ao lado do estúdio, funciona a cooperativa das costureiras do Cafezal e também há uma horta comunitária.

Essa parceria se iniciou com as bandas Distúrbio e Insólidum, favorecida por laços familiares e de amizade. Uma das costureiras é sogra de um dos roqueiros. Em troca da utilização do espaço, ficam responsáveis pelo pagamento das contas de água e luz.

¹Robert em entrevista concedida à autora, Belo Horizonte, 2005.



Figura 7 - Estúdio comunitário, na Associação dos Moradores da Vila Cafezal; ao lado do estúdio, funciona a cooperativa das costureiras do Cafezal. Acima, à direita, Heberte conversa com Dona Graça, da cooperativa.

Hoje a banda está em fase intensa de ensaios, se prepara para dois shows que estão agendados, falam com entusiasmo dessa nova formação, fazem planos para o futuro. No *release* da banda se apresentam como uma “*Art Band* que traz uma combinação de música, elementos cênicos, cinematográficos, literários e plásticos”. Ser uma banda alternativa e *underground* continua sendo uma opção importante. Entretanto querem reconhecimento e já consideram a possibilidade de “viver da banda”. A relação das bandas alternativas com o mercado, o pop x *underground*, é sem dúvida um assunto delicado que carece de uma longa discussão:

A gente não quer o pop; mas se a gente quer transmitir uma idéia, precisa de um público, aí já vira pop... isso é doido, né? Não é

contraditório? Internet é uma mídia, o que vincula é uma mídia, o jornal também, então dentro desse contexto nós somos pop. Mas não ser pop pra gente, é querer ser verdadeiro, mostrar sentimentos nossos e quem se identificar com aquilo que se une à gente. Sem querer que algo lá do alto faça com que isso seja bonito. É possível driblar isso, mas é difícil. Um único ouvinte pode fazer sua banda ser o máximo. Acho que a gente precisa repensar algumas coisas da banda, com relação à mídia, principalmente.¹

A entrada dos novos integrantes - Edinho, Kim e Heberte - trouxe algumas mudanças na estruturação das músicas, nos processos de composição e metodologia utilizada nos ensaios. Na visão do Robert isso se deu pelo fato dos três virem de experiências musicais diferentes, cada um “com um perfil musical bem definido”. Edinho, um guitarrista mais virtuosístico, com influências vindas do *heavy metal*², o Kim, um guitarrista mais intuitivo, mais “loucaço”, sua contribuição mais expressiva vem do gosto pela experimentação timbrística, é o que faz muitos “barulhos” na guitarra. Robert aponta também o fato de ser o único do grupo que nasceu e se criou fora do Aglomerado, e o único que não é negro. Sobre o Heberte, Robert diz ser o que tem mais conhecimento de teoria musical e harmonia, vem experimentando seqüências harmônicas “tipicamente brasileiras” nas composições da banda.

Os processos de composição costumam ser coletivos, não havendo funções específicas muito claras. Há uma tendência crescente de um rodízio na criação das

¹ Beto em entrevista concedida à autora, Belo Horizonte, 2006.

² uma boa maneira de definir o *heavy metal* para Tom Leão: “pegue um bom *riff* de guitarra, adicione peso com baixo e bateria e acrescente um vocal forte e gritado. *Presto!* Aí está uma banda de *heavy metal* básica”. (...) foi através do *heavy metal* que aconteceram os grandes avanços no mundo das guitarras, antes soladas apenas pelos *bluesmen*. Típico dos anos 70, as bandas mais representativas desse rock são “Led Zeppelin”, “Black Sabbath”, “Deep Purple” dentre outras. (Leão, 1997, p. 16 e 17)

letras, por exemplo, que inicialmente era uma “especialidade” do Robert. Percebi numa conversa, um estimulando o outro a se arriscar na criação poética.

Um método muito utilizado na criação das músicas tem sido o de começar com uma base (seqüência harmônica feita na guitarra) trazida por um dos guitarristas. A partir daí, começam a fazer o que chamam de “embromation”, que nada mais é do que um experimento lúdico, uma improvisação melódica utilizando palavras inventadas: “às vezes sai em inglês, outras em alemão” como esclarece o Beto. Segundo eles, isso faz com que já comecem a sentir que sonoridades “verbais” combinam em cada melodia que estão trabalhando, indicando também uma temática possível de ser abordada na canção que estão compondo.

No final de 2006, um músico que é também produtor se interessou em fazer um trabalho com a banda. Esse músico já conhecia esses músicos há alguns anos atrás, quando foi professor do Edinho e do Heberte no Programa Arena da Cultura. A partir das notícias sobre a realização desta pesquisa, o interesse em “dar uma força para os meninos” se intensificou. Nas reuniões para acertar em que consistiria essa parceria, estavam muito receptivos e animados com a possibilidade de trabalharem com um músico mais experiente, com atuação sólida no mercado da cidade. Heberte chegou a dizer que considerava que estavam dando um passo importante, significava subir um degrau, “atingir um patamar mais elevado”. As estratégias que vinham utilizando até então, estavam coerentes com a postura do “alternativo” com divulgação feita via “marketing de guerrilha” que, segundo me informaram, consiste em “uma estratégia de burlar o sistema de divulgação com meios surpreendentes e com baixos custos”. Pelo que pude observar, não há uma intenção em abandonar os métodos de divulgação típicos do *underground* e do

alternativo, mas sim ampliar esses métodos, como aposta numa experiência diferente e nova. Entretanto, faltava um material gravado que correspondesse ao que a banda estava realizando em sua nova fase e formação. O produtor sinalizou com a possibilidade de conseguir um estúdio gratuito para que gravassem um “demo” com três canções. Com esse material em mãos ficaria mais fácil divulgar o trabalho da banda e conseguir mais espaço para tocar. A experiência vivida no estúdio não foi muito feliz, na avaliação dos cinco músicos da banda. Havia muita pressa em finalizar o trabalho, o técnico do estúdio se mostrou impaciente, além da pouca competência para mixar, segundo depoimento do Robert e do Heberte. Além disso, não gostaram da maneira como foi feita a direção musical no estúdio. Avaliam que houve tentativa de interferência excessiva na mixagem, por falta de compreensão ou de conhecimento da estética da banda. Isso tudo resultou num material que não satisfaz a nenhum dos músicos.

Decidiram procurar um outro estúdio, desta vez uma indicação do irmão do Kim, de um músico de uma banda de rock com uma proposta estética semelhante à da “Pelos de Cachorro”, chamada “Cinco Rios”. Esse técnico-baterista, chamado Fabrício, iniciou o processo de gravação propondo um ensaio no estúdio para que ele pudesse conhecer o trabalho da banda. A idéia é não ter pressa em finalizar as gravações, “fazer tudo com calma, garantindo que saia como a gente quer”, me disse Heberte. Fabrício tornou-se o diretor musical da banda, pelo menos durante a gravação do CD¹.

¹ O método de gravação utilizado é a “gravação multipista” que consiste em gravar cada canal separado. Esse tipo de gravação facilita um melhor aprimoramento de cada instrumentista, pois torna possível consertar erros de execução. A pouca experiência em gravar em estúdio torna difícil, segundo Fabrício, a gravação de todos tocando juntos. Quanto ao tipo de mixagem utilizada, o técnico se baseou num plano de voz “que fica dentro da música”, a voz não se sobressai tanto ficando quase no mesmo volume dos instrumentos. Esse tipo de equilíbrio entre voz e instrumentos é, segundo o técnico, típico do rock inglês, a influência mais significativa da banda. (Fabrício em entrevista, janeiro de 2007).

OS MÚSICOS

ROBERT FRANK FERREIRA

“Nasci em 1980, em Belo Horizonte. Sou o último de seis filhos de minha mãe, dos quais quatro são do primeiro casamento dela, e depois do segundo casamento. O meu pai nasceu em Ponte Nova e a minha mãe em Nossa Senhora dos Ferros, interior de Minas Gerais. Minha mãe apanhava muito do primeiro marido dela, depois ele abandonou a família deixando ela com os quatro filhos para ela criar sozinha. Minha mãe fazia salgado para os meus irmãos venderem no ponto do ônibus. Depois ela conseguiu emprego num restaurante como chefe de cozinha. Lá conheceu o meu pai que era garçom do restaurante. Aí eles se juntaram, compraram uma casa na vila Marçola, onde eu nasci, que é uma eterna construção, até hoje eles aumentam ela, quebram parede, abrem porta, e assim vai. A primeira escola que eu estudei foi o Jardim de Infância Efigênio Sales, no bairro Serra. Foi a melhor fase da minha vida, meu primeiro contato com essa coisa de arte. No primeiro dia de aula já peguei em massinha, aí fiquei louco. Até hoje gosto de comprar massinha e ficar fazendo umas coisas. Depois fui estudar no Lauro Chagas, uma escola aqui dentro do Aglomerado, e da quinta série ao primeiro ano do ensino médio, na Escola Estadual Pedro Aleixo, no bairro da Serra. Tive problemas na escola, apanhava dos colegas, era meio fracote. Isso foi até a sexta

série, quando comecei aprender a reagir. A convivência com meus irmãos era muito boa. Eles são bem mais velhos e eram meio pai e mãe pra mim. Minha mãe trabalhava como costureira durante o dia, e o meu pai trabalhava à noite como garçom. Quase não convivia com eles. É muito marcante uma lembrança do meu pai chegando no domingo de manhã em casa, com duas bisnagas debaixo do braço, um leite e iogurte. Essa é uma lembrança que eu acho que vou levar pra sempre. O clima era muito tenso entre meus irmãos e meu pai. Lembro que via quebradeira, coisas voando, faca voando e não entendia o que estava acontecendo. Meu pai tinha um certo problema com o alcoolismo. Mas ele nunca foi violento nem com minha mãe nem com os filhos mais novos. Eu tenho muito orgulho dele porque ele conseguiu largar o álcool sozinho, por vontade própria. Uma época ele tinha umas crises acho que psiquiátricas. Numas dessas, falava muito em morrer, ficava preocupado em deixar os filhos, eu era muito pequeno, não entendia as coisas direito. Chegou a ficar internado no Galba Veloso, e aí foi melhorando, resolveu parar de beber sem precisar de procurar religião. Tenho muito orgulho dele. Meu pai não vai à igreja, não reza, não dá benção. Considero ele uma pessoa muito forte. Teve uma época que minha mãe teve que largar o serviço pra ficar cuidando de mim. Na infância eu tinha muito problema de saúde que até hoje eu não sei o que era. Sei que tenho lembranças muito ruins de hospital, é um lugar que eu odeio entrar, aquele cheiro esquisito. Daí ela e meu pai resolveram comprar uma máquina e ela passou a costurar em casa. Aí eu passei a ter um contato muito grande com a minha mãe. Dizem que eu falava que minha mãe era minha namorada. No decorrer do tempo, a gente passou a se desentender muito, não sei bem porque. Meu pai apoiava os dois lados. O convívio lá em casa é mais ou menos seco; não tem muito

carinho um com o outro; o carinho às vezes fica pra ser subentendido. Eu nunca quis andar de roda gigante com a Mariana no parque, porque eu sempre lembrava do parque, eu e minha mãe. Toda vez que ela me levava no médico, na volta ela passava comigo no parque pra me agradar. Lembro disso com tristeza, penso no tanto que ela sofreu pra criar os filhos dela. A coisa de sonhar acho que veio do meu pai. Quando comecei a fazer uns bicos, rolou muita pressão lá em casa. Minha mãe queria que eu tivesse um emprego formal. Teve uma época que eu ficava nervoso, quebrava tudo, até que um dia minha mãe disse que estava com medo de mim. Ela falou com meus irmãos, aí foi que eu parei pra pensar. Mas a agressividade era pra mim mesmo. Meu pai nunca teve oportunidade de se envolver em nada com arte, nem meus irmãos. Minha primeira ligação com a música foi com um irmão. Ele ficava ouvindo rock em casa e eu ouvia de tabela. Meu pai gosta de música sertaneja e de Julio Iglesias. Eu também gosto de Julio Iglesias; porque eu fico lembrando do meu pai no muro olhando pra cidade, de lá dá pra ver grande parte da cidade, ele ficava olhando e viajando na música. Minha mãe gosta muito de Roberto Carlos, que eu também gosto muito, principalmente da produção dele da década de setenta. Quando eu era criança gostava muito de desenhar [...]. Meu irmão tinha uma guitarra muito ruim, que era só pra enfeitar o quarto; deve ser influência de filme americano. Peguei a guitarra escondido; só que ela estava sem corda. Nessa época eu gostava de andar de bicicleta, gostava de ir pra longe. Meu amigo me disse que a guitarra precisava de seis cordas: 'a de cima é a mais grossa, aí vai afinando.' Aí pensei: vou pegar uns cabos de aço da bicicleta, vou trançar uns quatro, depois uns três e só vai afinando. Tinha bolinha pra prender em baixo, ficou uma coisa bem 'toscona'. Eu não lembro do som direito, mas devia ser muito ruim.

Na época eu ouvia muito, muito, muito Renato Russo. Meu negócio era cantar igual o Renato Russo. Meu irmão ouvia, meu amigo também. Lá em casa se ouvia muito disco, não tinha paciência pra ouvir rádio; mas na lanchonete que eu trabalhava, o rádio ficava ligado o tempo todo. Minha patroa ficava me apresentando umas coisas de música instrumental de um programa de uma rádio que não lembro o nome agora. Depois trabalhei num silk, depois numa padaria. Gostava de usar calça rasgada, umas correntes penduradas na bota ou na calça e sobretudo preto. Não sei em que eu me inspirava. Acho que era uma forma de agressão que considero até saudável. Se você tá puto demais, você se veste como quiser e sai na rua assim, quem não gostar, que ótimo que você está desagradando. Vários amigos meus andavam assim também.(...) Numa época fomos pro Fórum Social Mundial em Porto Alegre, essa experiência do Fórum meio que colocou uma pilha na gente, sabe, era um monte de gente com idéias bem parecidas; de que a gente pode conseguir coisas, que a gente pode conseguir chegar onde a gente quer, pessoas que batalham por ideais. Voltei outra pessoa, com vontade de fazer coisa demais, voltei mais sonhador ainda. Sobre o que eu sonho? De ter uma condição melhor do que eu tenho agora, sabe, um compromisso que eu tenho pra mim e nem gosto muito de mostrar isso sempre, que é de dar uma vida legal pra minha mãe e pro meu pai. Nem sei se vai dar tempo disso, se ainda vou ter oportunidade ainda de fazer isso por eles. Mas é um compromisso que tenho comigo de falar: agora vocês ficam aí que eu vou cuidar de tudo. Mas não sei se vai dar tempo. No Fórum, conheci uma família do Uruguai que me impressionou muito; um senso de humanidade muito grande, um respeito, por qualquer pessoa que chegar próximo. Acho isso muito massa. A mãe da família, nunca vi uma pessoa tão humana; é muito louco. A gente

queria arrumar uma câmeras digitais e fazer uns registros da América Latina registrando tudo, começando pelo Uruguai, passar pela Colômbia, e depois descer pelo Amazonas. Antes eu achava que não precisava estudar, fazer faculdade, porque eu queria mesmo era viver da banda. Queremos um reconhecimento, sem nos prostituir musicalmente, manter o respeito pelo trabalho. Mas hoje, quero voltar a estudar por uma questão de buscar conhecimento; se eu falar que é só pelo conhecimento eu vou estar mentindo. Porque tem um pé atrás, buscar segurança; e se a estória da banda não der certo, né? Por isso quero fazer designer na UEMG. Abandonei a escola no final do terceiro ano do ensino médio. Agora estou estudando para prova do supletivo, pra depois fazer o vestibular. Por um tempo passei muito aperto financeiro. Depois de um emprego na padaria, deixei o cabelo crescer e fiquei um tempão trabalhando com minha mãe numa barraca de roupa no centro e também pintando umas roupas que minha mãe fazia. Nessa coisa da prefeitura tirar os camelôs da rua, a minha mãe abriu uma lojinha aqui perto, na vila mesmo, eu ajudei ela lá durante um tempo.”

EDSON PINHEIRO DOS SANTOS

“Tenho 28 anos, tudo o que eu conheço tá na Serra. É muito gostoso, desde que eu era criança, tem os meus colegas, a gente brincava no beco, jogava bola no beco, um beco íngreme, imagina a gente jogando lá, a bola ia sempre pro mesmo lado, brincava de pegador... Muito gostoso. Cresci nesse ambiente. Estudei numa escola da Vila Conceição, depois fui estudar no Pedro Aleixo, no Mangabeiras. Até os quatorze anos fui muito bom estudante. Aí, não sei porque, me

deu vontade de conhecer outras coisas, minha mãe me protegia muito, tinha muito medo de eu me envolver com coisas erradas. Minha mãe é de criação antiga, veio do interior, ela é de Ponte Nova, veio pra cá com vinte e oito anos, hoje ela tem 58 anos. Era como se eu vivesse numa caixa de vidro. Eu era o único filho homem, tinha que ajudar a olhar minhas irmãs, arrumar a casa enquanto ela ia trabalhar. Eu tinha necessidade de conhecer outras coisas, outras pessoas. Antes eu brincava só no beco lá de casa, o beco “Ritmo”. Minha mãe é faxineira, sempre trabalhou pra dar as coisas pra gente; meu padrasto também nunca deixou faltar nada lá em casa. Eu comecei a me envolver com droga. Fiz uns amigos novos, um dia eu fui num campinho atrás deles, e vi eles ascendendo um baseado. Eu nunca tinha visto aquilo. Fiquei curioso, aí perguntei: é igual fumar folha de chuchu? Experimentei, passei um pouco de mal, mas no dia seguinte já fui procurar de novo, comecei a matar aula, passei a fumar todo dia. No início eu não precisava comprar, sempre me davam. Me achava um Super Man porque fumava maconha. Queria aparecer. Aí a oitava série já era, não tinha média nem nada. Comecei a ser conhecido, porque o que a gente quer é isso; as pessoas me chamando pelo nome quando eu passava na rua: ô Edinho, chega mais... Comecei a chegar tarde em casa, e lá tem um sistema da porta ser fechada por dentro, não dá pra entrar sem bater. Meu pai muito sistemático, não gostava de ser acordado. Era gostoso porque aí passava a noite na rua. Podia fumar a vontade, não tinha polícia nem nada pra incomodar. E eu tenho o mapa da Serra na cabeça, eu fecho o olho e falo pra você como se sai em qualquer beco de lá pra fugir. Comecei a me aprofundar mais nas drogas, usar cola, depois cocaína, crack, barbitúricos, já não ia mais em casa. Fui morar com uma mulher, hoje sou padrinho do filho dela, porque ela era dona da boca de fumo. Eu cuidava

dos filhos dela, em troca ela me dava comida e droga. Minha mãe ficou envergonhada, emagreceu, mas nunca falou nada comigo. Até eu fazer dezoito anos eu fiquei à vontade, era menor de idade, não podiam me prender. Só não roubei, nunca ataquei ninguém, nem usava droga injetável. Meus amigos roubavam, tiravam bolsa das pessoas, eu ia com eles, mas nunca tive coragem de fazer nada. Dava um peso na cabeça. Hoje eu to falando isso aqui, mas dá uma vergonha, é uma monstruosidade. Já presenciei mortes, sabia quem ia morrer, mas não podia falar nada. Em 98 eu já não estava agüentando mais. Não sabia nem falar mais. Tinha esquecido tudo que eu sabia. Tudo que eu fazia era voltado pra essa vida. Eu vendia até minhas roupas pra comprar droga. Comecei a vender droga na boca, muito dinheiro passava pela minha mão. Final de semana chegava a pegar seis a sete mil. Não era meu era da 'firma'. Eu voltei pra casa, as pessoas tinham medo de mim, fiquei muito triste, mas continuava usando droga. Meu pai ficava muito bravo comigo. Parei de fumar cigarro por causa da minha mãe. Fiquei com pena dela porque o médico proibiu ela de fumar, ela tava com problema no pulmão. Aí falei; ó mãe eu vou parar de fumar pra ajudar a senhora a parar também, é bom que eu também me preservo. Parei de fumar até hoje. Arrumei um serviço de servente de obra, fiquei um ano lá. Eu tinha uns amigos, uns meninos que não mexiam com droga, que a gente ia pro Fliperama jogar vídeo game quando era menor. Eu tinha distanciado deles. Um dia eu passei muito mal, me levaram pro hospital, de tanta droga que eu tinha usado. Aí eu fiquei com medo. O médico disse que meu organismo não tava agüentando mais, que eu tinha que parar. Parei com tudo, fiquei só com a maconha, daí um tempo larguei ela também. Meus amigos do Fliperama falavam comigo: "pô Edinho, você é tão legal, você não precisa dessas coisas pra

ser legal, pára com isso. Um dia eu tava passando em frente da casa desse meu amigo 'Popinho', e ele tava tocando violão. Eu falei: nó Popinho, você sabe tocar violão? Ele disse que tinha comprado o violão, umas revistas com música e que tava dando certo, ele tava conseguindo aprender. Pensei: nó, eu tô ficando pra trás, já saiu um monte de fliperama novo, jogos novos e eu não sabia jogar. Os meninos detonando e eu ficando de fora. Porque quando eu era mais novo, eu e Popinho era famoso no Fliperama, ninguém ganhava da gente. Comecei a me aproximar dele de novo. Só que ele andava com Robert, Sandro, Hélio, aquela galerinha do rock, todo mundo de preto, aquela coisa gostosa. Eu passava e só olhava. Só que música para mim até aquela época era só voz e a letra que eu prestava atenção. Não pensava em harmonia nem nada disso não. Eu percebi que tinha ficado pra trás; não sabia tocar violão, não sabia mais jogar Fliperama. Eu não conseguia nem olhar pra cara dos meninos; Robert, Sandro, Lú. Ciúmes né? Eles não usavam droga, só bebiam 'umas' de vez em quando. Comecei uma luta pra ser aceito. Senti um preconceito, porque eles não gostavam dessa coisa de droga. Fui me aproximando aos poucos, falei que queria aprender a tocar violão. Pedi pro Popinho me ensinar. Porque nas máquinas, era só eu treinar um pouquinho que eu já tava bom no negócio. Eu sempre tive o dom de jogar bem. Eu insisti até ele resolver me ensinar. Mas ele disse que eu tinha que ter um violão e ficar grudado com ele o tempo todo. Aí desisti das drogas de vez. Ele me falava: "enquanto você estiver usando droga você não vai conseguir aprender nada. Música e droga não combina. Você fica retardado quando fuma." Aí eu fiquei careta de vez, trabalhei um mês e comprei um violão. Comecei a tocar violão, tentava tocar as músicas que eu ouvia no rádio. Mas não conseguia fazer 'pestana', aí ficava nervoso. O Popinho falava: não desiste não; isso

é que nem fliperama. O que você faz no fliperama, violão procê é o de menos. Aprendi a ler as cifras, lia as músicas das revistinhas. Tocava forró pro meu pai, ele ficava feliz. Popinho montou uma banda, comprou uma guitarra. Rapidinho eu também juntei uma galera e comprei um baixo. Começamos a ensaiar. Até então o rock não fazia parte da minha vida. O Popinho começou a me mostrar uma coisas. Um dia Popinho me chamou na casa dele pra me mostrar uma fita de vídeo do Guns N' Roses. Ele adiantou a fita e me disse: aqui Edinho, tô estudando pra conseguir fazer isso daqui. Passou uma parte que o Slash detona, aquele monte de dedo, aquele som maravilhoso vindo do que ele tava fazendo com os dedos. Eu fiquei parado na frente da televisão sem acreditar no que eu estava vendo. 'Mas não é computador que faz essa sonzeira toda não?' Perguntei pro Popinho. Era muito rápido. Olhei pra ele e falei: quero ser guitarrista. O Popinho me mostrou o que ele já estava conseguindo fazer; fiquei doido. Entre a gente sempre houve uma disputa, desde o tempo do fliperama. Eu fiquei 'hipnotizado' pela guitarra. Saí do emprego e com o acerto comprei uma guitarra. Custou 60 reais, porque o menino que me vendeu estava ameaçado de morte, teve que vender tudo e sair da cidade. Mas eu só tinha 30; aí eu fazia um bico num aviário, matando frango no final de semana, pedi pro patrão um adiantamento e ele mesmo comprou a guitarra pra mim. Mas faltava a caixa amplificadora. Nessa época comecei a ouvir uns "grunge"; Nirvana e outras coisas. Comprei uma camisa de rock, conheci bandas que tinham mais técnica como 'Iron Maiden' gostei mais ainda. Eu queria fazer aquilo. Consegui emprego como faxineiro no clube dos tenentes e sargentos na sauna, no vestiário masculino. Comecei a pagar aula de música na Guitar Player. Era quase a metade do meu salário. Fiquei desempregado, com o acerto paguei uns meses adiantado de

aula. Nessa época Popinho tocava mais que eu. Continuei no aviário, pedi pra Dona Cota. Fiquei desempregado dois anos. Falei com minha mãe que eu tava desempregado, mas tava fazendo uns bico com a D. Cota, porque queria continuar estudando música. Minha mãe me apoiou, disse que eu podia ficar em casa que ela e meu pai estavam trabalhando pra cuidar de mim. Era pra eu estudar que Deus ia ajudar que ia aparecer uma coisa boa pra mim. - “Fica aí no seu quarto tocando a sua guitarra; não vai pra rua não”. Eu acordava de manhã, às sete horas, tomava meu café e ia direto pro meu quarto estudar guitarra. Já tinha amplificador e uns pedais; ficava lá trancado no meu mundinho. Estudava os exercícios que meu professor passava, ia até às dez da noite; só parava pra comer e tomar banho. Fiquei dois anos assim. Alcancei um certo nível musical, meu gosto começou a mudar, descobri uns virtuosos, Eric Clapton e outros. Eu tinha um sonho: um dia eu quero ser o melhor guitarrista da Serra. Pus isso na minha cabeça. Tenho esse sonho ainda. Dizem por aí que eu já sou o melhor; mas acho que não, tem uns caras evangélicos aí muito bons. Popinho tem o mesmo nível que eu. Eu tenho aquele gosto de competir com ele. Tudo que o professor passava, eu ia lá e passava pra ele também, pra ver quem conseguia fazer melhor. Uma competição saudável. Não tem briga nem nada não. O rock tem essa coisa de puxar o máximo da gente. Agora o meu sonho de consumo é aprender a tocar jazz. Acho o máximo de música. Tem possibilidades infinitas. De rock eu adoro uma banda chamada Dream Theater, o guitarrista é muito bom. Brincam com o ritmo, têm muita técnica. O que eu mais gosto é de desafio. Ouvir uma coisa difícil e tentar fazer igual. Depois disso passei no concurso de agente de saúde da prefeitura, passei em primeiro lugar. Conclui o ensino médio, fazendo supletivo. Lá no cafezal todo mundo me conhece.

Não namorava, minha namorada era a guitarra. Trabalhava como agente comunitário na minha própria rua. Fazia meu serviço, adiantava bem e ia embora pra casa pra tocar guitarra. Fiquei nesse trabalho uns quatro anos. Já comecei a inventar meus links, comecei a tocar em bandas, só que os meninos eram muito iniciantes, custavam pra pegar música, vi que não era pra mim. Aí fui pro Arena, fiquei dois anos lá, foi muito legal; foi lá que eu tive minha primeira experiência em estúdio. Me esforço pra ser sempre o melhor; podem dizer que eu sou egocêntrico, mas quero que as pessoas saibam que eu sou o melhor. Mas aí eu precisava passar pra frente tudo o que eu estava aprendendo. Comecei a fazer um trabalho voluntário numa instituição lá no Cafezal chamada Conselho de Pais Criança Feliz. Tinha setenta e três alunos de violão, de todas as idades, de crianças até idosos. Fiz esse trabalho durante um ano. Tava insatisfeito com o trabalho no posto de saúde porque ganhava muito pouco. Apareceu uma oportunidade pra trabalhar como educador em um projeto social, Projeto Providência. Eles têm apoio de várias instituições estrangeiras; da Itália e da Suíça. Fiz uma entrevista, contei tudo o que eu tinha passado na minha vida, eles gostaram muito de mim. Uma semana depois fui chamado, fiquei maravilhado, ia ganhar o dobro e trabalhar com o que eu mais gosto que é música. Comecei em 2005, na Fazendinha, num projeto que atinge crianças de várias vilas. A gente atende mais de 600 crianças. Estamos numa luta. Nós oferecemos várias aulas especializadas, inclusive de música que é a minha. O tráfico oferece dinheiro fácil. A nossa luta é ganhar do tráfico. Estou engajado nela de corpo e alma, adoro o que eu faço. Meu sonho é me realizar profissionalmente como músico. Não sei se eu quero fazer faculdade de música. Sei que eu quero me realizar profissionalmente como músico, quero ser reconhecido, atuar no mercado,

quero um retorno do meu investimento, porque foi a melhor coisa que aconteceu na minha vida. A música literalmente me salvou.”¹

HEBERTE DA SILVA ALMEIDA

Tem 22 anos, nasceu em Belo Horizonte no Aglomerado da Serra, onde vive até hoje, na Vila Conceição. Mora com a mãe e a irmã. Conta que foi criado pelo padrasto e que conheceu o pai biológico somente no ano passado, em 2005. A mãe é diarista. Estudou numa escola municipal dentro do Aglomerado, e terminou o ensino médio no Instituto de Educação, uma escola estadual no centro da cidade. Trabalhou na ASPROM (associação profissionalizante do menor) uma entidade que oferece trabalho e cursos profissionalizantes, quando comprou o primeiro violão, no último ano do ensino médio. Atualmente é agente de saúde do posto de saúde da vila Fátima, no Aglomerado da Serra. É guitarrista da banda Distúrbio, e a partir de 2006 é também baixista da banda “Pelos de Cachorro”. Começou a estudar música no Programa Arena da Cultura no ano de 2000, onde permanece ainda hoje. No final de 2006 prestou vestibular para o curso de Licenciatura em Música na UEMG, e foi aprovado.

¹ Entrevista concedida à autora, Belo Horizonte, 2006.

CARLOS ALBERTO ASSENÇÃO

“Nasci no dia 29 de novembro de 1976, lá no Cafezal no Aglomerado da Serra. Estudei lá também, no Grupo Lauro Chagas, e depois no Colégio Estadual Pedro Aleixo, fora do Aglomerado da Serra, perto do Mangabeiras, um outro mundo. Na época era um outro mundo, porque a gente viveu o tempo inteiro na favela, minha mãe era aquela mãe que segurava o filho, o nosso limite era o Lauro Chagas. Era da casa pra escola da escola pra casa. Amigos, só dentro de casa. A gente não podia ir pra casa do vizinho, o mundo era só aquele. O “Pedro Aleixo” trouxe o novo, um bairro da zona sul, passar pelas mansões, um outro mundo. Isso de uma certa maneira foi de grande valia, sair do mundo periférico foi uma grande descoberta. Tinha onze anos, ia pra escola sozinho, tinha autonomia, era muito bom. Tenho cinco irmãos, três homens e duas mulheres. Minha mãe foi pro Cafezal na década de 60. Ela é de Ladainha no norte de Minas, fugiu de casa porque apanhava muito, teve o primeiro filho ainda muito nova. Eu tenho uma filha de seis anos que mora atualmente comigo. Eu sou o único que mora com minha mãe ainda. Eu morei no Cafezal até os vinte e dois anos. Hoje estudo Ciências Sociais na PUC. [...] Eu trabalho aqui no Centro Cultural como estagiário, num projeto que chama Rede-Lê com letramento digital, na parte de áudio. Levar o acesso à informática para as pessoas mais desprovidas; porque a tecnologia tem a capacidade de desprover as pessoas, principalmente quem é mais velho e quem é mais pobre. A gente trabalha com Linux, Software Livre, feito por pessoas comuns. É acessível e fácil de mexer.

Eu queria mesmo é fazer faculdade e viver da banda, que é o que eu gosto de fazer.”¹

KIM GOMES

“Eu sou o Kim Gomes, sou o guitarrista da Pelos de Cachorro, tenho 23 anos, nasci em Belo Horizonte, sempre morei no bairro do Bonfim. Até então nunca tinha estado na favela né, só tem uma favela perto lá de casa, mas não tem nada a ver a favela com a serra. A favela da serra eu acho que uma favela bem mais cultural que todas as outras que eu já vi. (...) Na verdade eu era baixista, eu comecei tocando contra baixo, aí um belo dia peguei a guitarra e fui desenvolvendo isso, já deve ter uns oito, nove anos que eu toco, e to aprendendo né, até hoje. Bom, cresci escutando “Led Zeppelin”, “Beatles”, essa coisa do pós - punk, “Joy Division” , “Bauhaus”, eu cresci escutando isso. Influenciado pelo meu irmão... E de certa forma eu, meu irmão, a gente meio que fundou esse movimento gótico aqui em Belo Horizonte sabe (pós punk, gótico). Na verdade eu nunca fui ligado a essas coisas né, pra mim é rótulo, se é gótico se num é, eu sou o Kim. Meu irmão tinha uma banda, eu tinha a “Voz e Água”, “Soturna” posterior, então isso foi o início assim né, hoje em dia é uma febre né, essa coisa do gótico aqui na capital.(...) Eu sempre gostei muito de som cara, muito rock’n roll, cresci ouvindo né, então acho que é isso, a coisa mais no sangue mesmo, né. Por que lá em casa quem começou foi meu irmão mais velho, meus pais gostam de “breganejo” aquelas coisa ruim. (...) Bom, eu estudei lá perto de casa oito anos, na escola Silviano Brandão, escola pública,

¹ Entrevista concedida à autora, Belo Horizonte, 2006.

depois eu passei pro Estadual Central, fiz o 1º, 2º, 3º ano. Gostava de lá, essa escola foi uma reviravolta na minha cabeça, por que eu comecei a descobrir muitas coisas nessa escola né, inclusive drogas. Drogas, sexo e mais rock'n roll, era muito doido essa época. Pulava o muro pra tomar cachaça, fumar maconha e etc. Hoje em dia só o álcool de leve, de leve mais ou menos né, mas tudo bem; eu me sentia bem usando droga, então usava tudo quanto é coisa que possa imaginar, mas, chegou um momento que eu falei “ah não, isso tá por fora, porque que eu tô fazendo isso? Tô me regaçando a toa né?”. Eu abandonei mesmo foi quando eu soube que eu ia ser pai, dois anos atrás. (...) Música é tudo pra mim, tudo o que eu faço gira em torno da música, tudo. Se eu vou na padaria, eu tenho que escutar uma música na orelha. Pra eu ter a inspiração de fazer outra música, de compor, eu tenho que escutar música, então pra mim, minha vida é música. Acho que a única coisa que eu sei fazer direito é música. Sempre aprendendo né, eu acho que música é uma coisa que você aprende o resto da vida né. (...) Eu acho que é isso que a gente quer, viver de música nesse sentido, sobreviver dela. Não precisa ficar milionário não, isso aí tá por fora. Negócio é só viver da música, que é a única coisa que a gente sabe fazer mesmo. Música pra mim é coisa mais sentimental, mais particular. Não vou ficar tocando música dos outros pra ganhar dinheiro não.”

COMO UM LABIRINTO

O INÍCIO DO INTERESSE PELO ROCK

O rock vem se consolidando nos últimos cinquenta anos como símbolo da cultura juvenil, se expandindo para todo o mundo como “a linguagem internacional da juventude”. Esse estilo musical vem associado a padrões de comportamento e de valores, centrados, dentre outros, na liberdade, na autonomia e no prazer imediato. Valéria Brandini esclarece os pontos centrais que conectam o gênero rock com a fase da juventude:

Essa estética subversiva – a transgressão dos padrões de beleza, da harmonia ou do politicamente correto – funda-se na necessidade de afirmação do grupo como culturalmente independente dos mais antigos. Decorre da necessidade de transgressão e auto-afirmação de uma juventude que se encontra submetida a um sistema de práticas e valores social e economicamente padronizado por outras gerações (Brandini, 2004, p.16).

No caso específico desses roqueiros do morro, toda a carga contestatória contida no rock fica potencializada em função dos deslocamentos que provocam quando fazem uma opção por uma música não associada à sua raça, nacionalidade e classe social.

Juarez Dayrell (2005), que vem estudando a juventude nos contextos urbanos no Brasil, nos alerta para as teorias que abordam a juventude de forma homogênea, como época de transitoriedade, tempo de prazer marcado pela irresponsabilidade e experimentações, como momento da crise, dos conflitos de auto-estima. Essas generalizações impedem, segundo o autor, que os jovens sejam vistos de forma real, principalmente os de periferia. Para ele, é necessário que se pense os jovens no Brasil levando-se em conta a enorme diversidade contextual e sócio-cultural existente, diversidade esta que se acentua em função da crise pela qual passa a sociedade brasileira, refletindo “nas instituições responsáveis pela socialização, como o trabalho e a escola”. (Dayrell, 2005, p. 22) Dayrell, citando Pochmann (1998), atribui ao modelo econômico implementado a partir da década de 1990, o surgimento de um “movimento de desestruturação do mercado de trabalho que se manifesta na expansão das taxas de desemprego aberto, no desassalariamento e na geração de postos de trabalho precários, atingindo principalmente os jovens”. (idem, p. 22) Segundo o autor, afora as diferenças percebidas entre os jovens na forma de vivenciarem a crise, de uma forma geral, o trabalho não vem se constituindo como fonte de expressividade, “reduzido a uma obrigação necessária para uma sobrevivência mínima, perdendo os elementos de formação, que derivavam de uma cultura que se organizava em torno dele”. (idem, p. 23) Por outro lado, a instituição escolar vem apresentando dificuldades em atender as demandas desses jovens, parecendo “não constituir uma referência de valores na sua construção como sujeitos”. Segundo esse autor, apenas 24% dos jovens hoje no Brasil, tem o equivalente ao ensino fundamental ou mais. (idem, p. 23).

A opção em fazer música e formar bandas seria uma das maneiras encontradas para suprir a falta de amparo e segurança não encontrados nas instituições. A escola estava desinteressante, não havia boas perspectivas de trabalho, a solução é investir em algo que dá prazer, e ao mesmo tempo uma sensação de pertencimento. Diante da insatisfação com a realidade e do sentimento de ser excluído e marginalizado,

[...] tendem a formar 'subculturas' onde conseguem encontrar entre si uma solidariedade e uma compreensão que faltam na sociedade em voga. Parecem recuperar o sentido de si mesmos e dos outros que, anteriormente, havia sido perdido, esquecido ou roubado (O'Hara, 2005, p. 29).

Vejamos como foi o início do interesse pelo rock e em formar uma banda, na experiência de quatro músicos da "Pelos de Cachorro":

Para o Robert, guitarrista e vocalista da banda, o início de seu interesse em montar uma banda de rock coincide com uma fase de muita insatisfação com a escola, somada a problemas familiares, incluindo os financeiros:

Só na adolescência que me despertou a vontade de montar uma banda; porque eu sentia muita necessidade de dizer alguma coisa. Muita coisa eu tinha guardada comigo mesmo; até essa questão de ser reprimido na escola. Eu queria me sentir importante pra alguém. Com treze anos comecei a trabalhar numa lanchonete; estudava de manhã e trabalhava à tarde. Trabalhava com um cara que começou a me apresentar umas músicas que eu não conhecia. Aí convidei esse cara pra montar uma banda. Desde o início meu interesse maior era por escrever as letras das músicas. Gostava de falar de sentimentos - raiva, amor -, das relações humanas, de como são difíceis essas relações. Na época eu ouvia muito, muito, muito Renato Russo. Meu negócio era cantar igual o Renato Russo (...)

Gostava de usar calça rasgada, umas correntes penduradas na bota ou na calça e sobretudo preto. Não sei em quem eu me inspirava. Acho que era uma forma de agressão que considero até saudável. Se você tá puto demais, você se veste como quiser e sai na rua assim, quem não gostar, que ótimo que você está desagradando. Vários amigos meus andavam assim também.¹

Heberte, o baixista da “Pelos de Cachorro”, conta que o fato de estudar numa escola no centro da cidade, no Instituto de Educação², onde convivia com pessoas de outras classes sociais, foi determinante para que começasse a se interessar pelo rock. Nessa época sentia um certo preconceito na escola com relação a quem morava em favela e se depara com as dificuldades de convivência num lugar distante de onde mora.

O mito da favela, construído pela mídia, de um lugar perigoso, fazia com que estranhassem qualquer ato inteligente ou interessante vindo de nós moradores de favela. Os alunos de classe média alta que não tinham muito contato com a realidade de lá, faziam alguns comentários às vezes que dava para perceber o preconceito.

O fato de morar em favela e de se sentir discriminado por isso na escola, torna-se um fator determinante para uma aproximação com a estética do rock. Ao mesmo tempo em que há uma identificação com as atitudes e sonoridades vindas do rock, há também um desejo de se sentir incluído no grupo e como extensão, incluído também na cidade:

Hoje vejo que era uma influência forte vinda do grupo de colegas; se você está num grupo, existe uma espécie de acordo do tipo de roupa que se usa, da música que se ouve para se enquadrar e ser aceito.

¹ Entrevista concedida à autora, Belo Horizonte, 2006.

² O Instituto de Educação, apesar de ser uma escola pública, atende a alunos de várias classes sociais, talvez pela localização no centro da cidade e pela tradição de ensino de boa qualidade.

(...) Na favela, o som que geralmente se ouve é funk, rap ou pagode. Fico até pensando porque eu comecei a escutar o rock. (...) O rock é atitude, é pioneiro em misturar com outros gêneros, é contraditório, porque ao mesmo tempo que ele nasceu marginal, foi o boom da indústria de massa. (...) Eu faço rock por uma questão de inquietude.

Heberte diz que o que chamou a sua atenção nesse tipo de música foi “principalmente a atitude”. Se impressionou muito com a história que contaram do Kurt Cobain quando ele destruiu a guitarra num segurança, porque ele tinha batido num fã.

(...) ouvi contar do Kurt Cobain que tinha destruído a guitarra num segurança, porque ele tinha batido num fã, achei essa atitude muito doida. O som pesado e agressivo chamou também muito a minha atenção. O satanismo no rock me deu a maior curiosidade, achei aquilo muito doido. Nessa época comecei ouvir só rock. O grupo era muito doido, gostava de som pesado, tinha uma galera barra pesada que me apresentava sempre músicas novas. No Instituto tinha gente de todo lugar da cidade, e de classes sociais diferentes. Havia um certo preconceito por quem morava em favela. Só no final do ensino médio foi que eu comecei a conhecer as bandas aqui da Serra. Tinha o Faverock, fui assistir, achava curioso o nome das bandas, mas não era amigo de ninguém. Lembro do Palco da Periferia, da Rádio Favela, do cara do som da favela. Mas o rock eu conheci através dos amigos da escola.¹

Aconteceu com Heberte algo muito comum entre jovens: um tipo de identificação com a atitude de alguém distante geograficamente (nesse caso um roqueiro famoso) que através de informações difundidas pela mídia, se torna uma referência criando uma ilusão de proximidade.

¹ Entrevista concedida à autora, Belo Horizonte, 2005.

O processo de formação da identidade pressupõe a escolha das referências. Essas referências gravitam nos *mediascapes*², as noções do *eu* e os *outros* estão agora mergulhados num território imagético e indefinido (Contador, 2004).

Como se o ídolo, capaz de defender em atitude radical e pública uma fã, demonstrasse ser uma espécie de protetor das pessoas desprovidas de poder, com as quais muito provavelmente o Heberte se identificava. Ao mesmo tempo, houve a identificação com o ato “heróico”, muito comum entre adolescentes do sexo masculino. A admiração pela atitude se associa então a um conjunto de outros signos: visuais, sonoros, dentre outros.

Para o Beto, a influência veio de dentro da própria família, de um irmão mais velho que ouvia muito rock. O tipo de educação que recebeu fez com que circulasse pouco por outros espaços da cidade. Suas referências estavam mais localizadas no meio familiar e no lugar onde morou, na vila Cafezal. Quando relata a primeira vez que saiu para estudar fora da favela, numa escola estadual localizada num bairro próximo, de classe média, diz de um encantamento, como se estivesse “descobrimo um mundo novo”. Nesse período, conheceu um colega de sala que tocava violão, um encontro decisivo para solidificar o seu interesse pela música. Até então fazia música com lata, com um amigo e vizinho, não conhecia ninguém que tocassem violão, “somente acordeom e cavaquinho.” Interessante observar que o Beto foi o único dentre os músicos entrevistados a fazer alguma menção à existência desse tipo de músico no Aglomerado. Rica também é a descrição que faz

² Conceito apresentado por Appadurai (p.35), territórios globais de imagem do real capturadas e difundidas através dos canais mediáticos, criando um espectro alargado de experiências não vividas, disponíveis, assimiláveis, interpretáveis, confundindo o real com o ficcionado.

das peripécias para conseguir comprar a primeira bateria, nos dando uma idéia da intensidade do seu desejo de montar uma banda:

A minha história com o rock começou assim: o meu irmão Geraldo, por volta de 85, escutava muito rock, escutava umas coisas tipo que a gente não tinha muito acesso. Coisas que não estavam na mídia. Não sei como ele descobria essas coisas. Apareciam uns discos muitos bons, fora do contexto que a gente tava acostumado. Uns vocais, umas guitarras diferentes. Foi aí que eu comecei a me interessar por rock. Nessa época eu imaginava que um dia ia ter uma banda de rock, tendo como referência aquelas músicas que meu irmão ouvia. Eu tinha uns onze anos, tinha um amigo, um vizinho que a gente tinha mania de fazer música com lata. Vi que eu tinha facilidade pra criar ritmo, aí me deu vontade de tocar bateria. Aí surgiu a rádio Terra, meu irmão mais velho era programador dessa rádio, era o auge do rock nacional, bandas de resposta, com letras boas, como Legião Urbana. A rádio Terra acabou, eu estava na sexta série e não pensava mais nessa coisa de banda. Não existia banda de rock na Serra. Eu tinha um colega de sala que tocava violão; até então eu não tinha conhecido ninguém que tocava violão. Só cavaquinho, sanfona, e tinha um saxofonista que morava na Serra. Esse amigo da escola queria ter uma banda. Isso me animou, fui ao centro ver preço de bateria. Era muito caro, aí resolvi comprar uma gaita. Duas semanas depois achei no jornal Balcão uma bateria de trezentos reais. Juntei dinheiro e fui lá no Barreiro buscar: era um ‘caco’ de bateria. Mas tinha um som ótimo. Levei pra casa do meu amigo, que virou o guitarrista e vocalista da nossa banda. Tentamos fazer uma música, só que não saía nada. Saiu uma música reta, sem virada. Começamos a procurar os outros integrantes.¹

Edinho, diferentemente dos outros integrantes da banda, teve uma adolescência marcada por uma passagem no mundo do crime, por um longo período sendo usuário de “todo tipo de droga”. Aponta a descoberta do rock e “das pessoas

que curtem rock” como decisiva para mudanças que aconteceriam na sua vida a partir daí:

[...] mas depois que eu conheci as pessoas que curtem rock, elas são diferentes do resto: as idéias, as frases, o jeito de pensar. Os roqueiros têm atitudes mais revolucionárias, têm idéias que levam a gente pra frente. Diferente de uma pessoa que curte funk; são mais ‘bitolados’. Quando eu digo pra você que eu amadureci, eu me refiro também à opção que eu tenho de dizer sim ou não. Eu vou absorver só o que eu quero. O que eu acho que é bom pra mim. Eu procuro ouvir as melhores coisas; o que eu acho que vai trazer algo de bom pra mim. O que eu acho que não vale nada, eu deixo pra quem gosta.¹

Nesse depoimento, Edinho deixa muito claro como para ele, droga e rock estão em campos opostos. Quando fala do “amadurecimento” está se referindo ao longo e árduo processo que vivenciou para largar as drogas. Passou então a aprender a selecionar o que é “bom” para ele. O rock estaria no lado do bem, por representar naquele momento a possibilidade de ser diferente de um padrão que inclui uso de droga, criminalidade, mas também o funk e o rap; tudo fazendo parte de um “pacote” típico de jovens que moram em favelas. Romper com esse padrão, se libertar dele, significou virar roqueiro. O rock para o Edinho vem também associado à capacidade de superação de desafios (físicos, mentais), como num jogo de fliperama. No seu depoimento essa associação é explicitada em vários momentos. Colocou para si o desafio de se tornar “o melhor guitarrista do Aglomerado”, como já tinha sido “o rei do fliperama”. Tanto na guitarra quanto no jogo eletrônico a presença do parceiro Popinho tem sido fundamental. Há uma espécie de acordo entre eles; uma parceria onde a competição tem a função de

¹ Entrevista concedida à autora, Belo Horizonte, 2006.

impulsionar sempre os dois a serem os melhores. Quando Edinho via o Popinho em companhia dos caras do rock, “com aquelas roupas pretas, diferentes, que sabiam levar uma idéia”, e ainda faziam parte de uma banda, sentiu misto de inveja, antipatia, curiosidade. Decidiu que seria melhor músico que eles. Passou a estudar uma média de oito horas por dia. Hoje é considerado o melhor. “Mas o Popinho é tão bom quanto eu”. Essa é a opinião do Edinho.

GOSTO MUSICAL E SUBJETIVIDADE

Para Simon Frith, as decisões que tomamos quando vamos escutar música são decisões só aparentemente individuais. Na verdade trata-se de uma questão de “sucesso, gosto e estilo” que podem ser explicados sociologicamente. “A questão que deveríamos fazer não é sobre o que a música popular revela sobre as pessoas, mas como a música às constrói”. (Frith, 1987, p. 138) Para ele, a venda das paradas de sucesso é somente uma medida de popularidade; e quando olhamos para outras medidas de popularidade fica claro que seu uso é sempre para a criação (em vez de reflexão) do gosto das sociedades. “Música feminina”, por exemplo, é interessante não como uma música que de alguma forma expressa “as mulheres”, mas uma música que parece defini-las, como a “*black music*” trabalha para estabelecer uma noção específica sobre o que significa “negritude”. Cabe então à mídia de massa o uso de técnica apropriada para falar com seu público, “para criar momentos de reconhecimento e exclusão, para nos ajudar a nos reconhecermos”. Segundo ele, a experiência da música popular é uma experiência de posicionamento: “ao responder

a uma música, somos atraídos, atropelados, em laços emocionais e afetivos com os *performers* e seus outros fãs”.(idem, p.138) Frith considera “a moda e o estilo” como construções sociais que permanecem como chaves para as formas pelas quais nós como indivíduos, nos apresentamos para o mundo: “usamos significados públicos nas roupas para dizer ‘essa é a forma como quero ser notado’”. (idem, p. 139) Mas, segundo ele, a música é especialmente importante para este processo de posicionamento por causa de alguma coisa específica da experiência musical, que ele aponta como sendo “sua imediata intensidade emocional”. Por causa das qualidades de abstrações que a música possui, ele a considera como uma forma individualizada.

Absorvemos música para dentro de nossas vidas e ritmos para dentro de nosso corpo. Ouvimos coisas como música porque seus sons obedecem a uma lógica familiar específica e para a maioria dos fãs esta lógica está fora de seus controles. (idem, p.139)

Para Frith, há um mistério em nossos gostos musicais: (...) “alguém estabeleceu as convenções; elas são claramente sociais e estão além de nós”. A primeira razão pela qual gostamos de música popular seria, segundo esse autor, por causa do seu uso para responder às nossas questões de identidade: “usamos músicas pop para criarmos em nós um tipo pessoal de autodefinição, um determinado lugar na sociedade”. O prazer que ela nos dá é um prazer de identificação – com a música que gostamos, com os *performers* daquela música, com outras pessoas que gostam dessa música. Ele ressalta que a produção de identidade é também uma produção de não identidade – “é um processo de inclusão e exclusão”, o que considera um dos aspectos mais impressionantes do gosto musical: “as pessoas não sabem somente o que gostam, mas têm também uma

clareza do que não gostam e normalmente têm formas agressivas de declarar o que não gostam”. (Frith, 1987, p. 140)

Simon Frith (1997) diz também que a formação da identidade é um processo de permanente construção e desconstrução “que põe em relação estórias, ou parcelas de estórias recortadas do vivido, com outras ficcionadas e não menos válidas na delimitação das identidades”. Antônio Contador completa esse raciocínio dizendo que

[...] identidade faz referência à relação móvel ao *eu* e aos *outros*, através da escolha de estórias e fios narrativos que devem tanto à estética (gosto individual) quanto à ética (lógica cultural) No passado, a identidade era delimitada por um posicionamento físico, cultural e social bem definidos e circunscritos, que refletiam “um sentido de lugar”; hoje a identidade é definida, segundo Simon Frith, pela “experiência do movimento entre posições”, que pode ser traduzido “num perplexo ‘andar sem óculos’ ou ‘andar no escuro’, na incerteza do que vai encontrar pelo caminho, mas fazendo desse constrangimento um apelo à marcha, à andança. (Contador, 2004, p. 156)

O fenômeno da música pop e mais especificamente do rock, sua difusão nas partes mais remotas do planeta, faz parte de um processo típico da era pós-moderna que se convencionou chamar de “globalização”. Para Stuart Hall (2003), as dimensões de espaço e tempo são determinantes no impacto da globalização sobre a identidade e são também as coordenadas básicas de todos os sistemas de representação¹.

¹ Hall, citando McGrew (1992), traça algumas considerações sobre o conceito de globalização: o conjunto de processos ocorridos numa escala global, que integram e conectam comunidades e organizações “em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado”.

A globalização substitui a idéia clássica de ‘sociedade’ como sistema bem delimitado, por uma perspectiva que considera o tempo e o espaço como determinantes da forma como a vida social se ordena. Essas duas dimensões - de tempo e de espaço - são os aspectos da globalização que mais têm provocado efeitos nas identidades culturais. A partir dos anos 1970, houve uma aceleração dos fluxos e dos laços entre as nações, causando impacto também nas identidades culturais. Para uma melhor compreensão desses impactos é preciso que se considere uma de suas características principais, que é a “compressão espaço-tempo”: [...] “de forma que se sente que o mundo é menor e as distâncias mais curtas, que os eventos em um determinado lugar têm um impacto imediato sobre pessoas e lugares situados a uma grande distância”. (Hall, 2003, p. 69) Como a identidade é algo profundamente envolvido no processo de representação, para esse autor, [...] “a moldagem e a remoldagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas”. (Hall, 2003, p. 71 e 72).

Talvez venha daí a surpresa que os roqueiros demonstraram diante da minha pergunta se havia algum tipo de compromisso em fazer uma música que fizesse referência ao fato de serem brasileiros. “Somos cidadãos do mundo”, assim me responderam. A nacionalidade não é citada nos depoimentos, em conversas informais ou nas letras das músicas. Não há um sentimento manifesto de insatisfação com o país, ou valorização de um outro. Simplesmente desconsideram ou não dão importância a essa delimitação geopolítica. Para Guattari (1992), o ser humano contemporâneo é fundamentalmente desterritorializado:

Com isso quero dizer que seus territórios etológicos originários - corpo, clã, aldeia, culto, corporação... - não estão mais dispostos em um ponto preciso da terra, mas se incrustam, no essencial, em universos incorporais. A subjetividade entrou no reino de um nomadismo generalizado. Os jovens que perambulam nos *boulevards*, com um *walkman* colado no ouvido, estão ligados a ritornelos que foram produzidos longe, muito longe de suas terras natais. Aliás, o que poderia significar 'suas terras natais'? Certamente não o lugar onde repousam seus ancestrais, onde eles nasceram e onde terão que morrer! Não têm mais ancestrais; surgiram sem saber por que e desaparecerão do mesmo modo! (Guattari, 1992, p.169,170)

Considera que “as terras natais estão definitivamente perdidas”, portanto não tem como os homens restabelecerem relações com elas. O que resta, segundo Guattari, seria a possibilidade do homem “se recompor em sua singularidade individual e coletiva”.

Hall faz uma distinção entre a idéia de “espaço” e de “lugar”. O “lugar” é específico, concreto, conhecido, familiar, delimitado: o ponto de práticas sociais específicas que nos moldaram e nos formaram e com as quais nossas identidades estão estreitamente ligadas. Na modernidade, espaço e lugar se separam cada vez mais porque reforçam as relações “entre outros que estão ausentes, distantes (em termos de local), de qualquer interação face-a-face”. Diz ainda que os locais são penetrados constantemente por “influências sociais bastante distante deles”. O autor conclui sobre a relação entre “lugar” e “espaço”, dizendo que os lugares permanecem fixos, é neles que temos “raízes”; entretanto o espaço “pode ser cruzado num piscar de olhos – por avião a jato, por fax ou por satélite”. (Hall, 2003, p. 73) O mercado global de estilos, lugares e imagens torna-se mediador da vida

social, via imagens veiculadas pela mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados. As identidades se tornam então desvinculadas “de tempos, lugares, histórias e tradições específicos” (Idem, p. 75).

A favela, para esses músicos, constitui o “lugar”, uma espécie de referência espacial primeira, a “raiz”; o “espaço” seria a infinidade de possibilidades de interconexões com o mundo. A democratização de acesso às tecnologias vem enriquecendo as possibilidades de novas conexões. O avanço tecnológico vem proporcionando ao mercado opções de equipamentos cada vez mais modernos que são substituídos com a chegada de outras novidades tecnológicas. Isso contribui para o barateamento dos custos de equipamentos considerados obsoletos, tornando acessível a sua aquisição para um número maior de pessoas. Com o acesso às tecnologias, vem a facilitação da troca de sinais entre realidades sócio-culturais diversas. A informação não fica limitada à grande mídia e aos meios de comunicação de massa. Cria-se com isso uma certa autonomia na busca de conhecimentos e informações que se encaixam nos processos de construção da identidade. Isso cabe como uma luva no universo juvenil, fase marcada pelas grandes inquietações, questionamentos e insatisfações frente ao mundo adulto já estabelecido. Nesse “labirinto” que se constitui o processo de construção da identidade, jovens inquietos de várias partes do mundo lançam mão da tecnologia, se apropriam de seus meios, ampliando o leque de opções numa rede de comunicação muitas vezes invisível ao mundo adulto.

Os exemplos trazidos por essa pesquisa não podem servir como referência de maioria de jovens que moram em favelas. Mas apontam para uma constatação de que há diferenças entre jovens vindos de um mesmo contexto social;

pois como nos esclarece Guattari (1992), subjetividade é algo que não pode ser explicado via apenas uma referência: espacial, econômica, ou qualquer outra. Para esse autor, a subjetividade é algo produzido nas instâncias individuais, coletivas e institucionais. Fatores variados contribuem nos processos de formação da subjetividade, não havendo uma hierarquização entre eles ou um único fator determinante. Daí, segundo ele, se origina o caráter plural e polifônico desses processos. Enfatiza a heterogeneidade dos fatores que produzem subjetividade: componentes significantes (família, escola, religião, dentre outros); elementos midiáticos e tecnológicos; e dimensões a-significantes (que não passam pela palavra). A heterogeneidade dos fatores que formam uma subjetividade, levantada por Guattari, nos ajuda a compreender que a opção estética desses jovens se origina num emaranhado de referências vindas de diferentes vivências que precisam ser vistas em sua totalidade, sem uma hierarquia entre elas. Para compreendermos quem é o Robert, ou a música que o Robert faz, é necessário que levemos em conta essas instâncias individuais, coletivas e institucionais presentes na vida dele. Essa teoria é interessante porque nos ajuda a perceber indivíduos como “universos” complexos; os estereótipos não seriam consequências de uma visão “hierarquizada” dos componentes formadores da subjetividade?

Indivíduos são universos de semelhanças entre si, mas de diferenças também. Isso causa surpresa no senso comum que só consegue enxergar as favelas e as pessoas que lá moram como padrões homogêneos de existência. Mas, por outro lado, é importante lembrar que morar em favela é um dado significativo nos processos que os levaram a ser as pessoas que são. Como pudemos ver em seus depoimentos, o lugar é sempre citado para contextualizar as experiências da

infância e adolescência, como o “cenário” onde as vivências mais significativas acontecem, mas também pela negação dela, já que a fase da adolescência costuma ser a época da necessidade de expansão de território; a favela fica pequena, é necessário buscar outros horizontes. Como no “espaço” de Hall, estão expostos e abertos a novas conexões.

Vejamos o que Félix Guattari (1992) tem a nos dizer sobre a relação do espaço urbano com a formação da subjetividade. Esse autor acredita que “quer tenhamos consciência ou não, o espaço construído nos interpela de diferentes pontos de vista: estilístico, histórico, funcional, afetivo”. Considera os edifícios e construções como sendo “máquinas enunciantes”¹ capazes de produzir “uma subjetivação parcial que se aglomera com outros agenciamentos de subjetivação”². Um bairro pobre ou uma favela, ainda segundo esse autor, “fornecem-nos um outro discurso e manipulam em nós outros impulsos cognitivos e afetivos.(...)” (Guattari, 1992, p. 158)

Não se trata aqui de buscarmos enumerar os tipos de “impulsos cognitivos e afetivos” que os músicos da banda “Pelos de Cachorro” estariam recebendo por viverem numa favela, ou ainda, apontar de que forma isso vem se manifestando na música que fazem. Guattari esclarece que essa subjetividade coletiva “não diz respeito unicamente, nem mesmo essencialmente, às cadeias significantes da linguagem”. As formas espaciais possuem um sentido a-significante, que Guattari

¹ Segundo Guattari, “o alcance dos espaços construídos vai então bem além de suas estruturas visíveis e funcionais. São essencialmente máquinas, máquinas de sentido, de sensação, máquinas abstratas, máquinas portadoras de universos incorporais que não são, todavia, Universais, mas que podem trabalhar tanto no sentido de um esmagamento uniformizador quanto no de uma re-singularização liberadora da subjetividade individual e coletiva”. (idem, p. 158)

² Guattari completa dizendo que “pode parecer paradoxal deslocar assim a subjetividade para conjuntos materiais, por isso falaremos aqui de subjetividade parcial; a cidade, a rua, o prédio, a porta, o corredor... modelizam cada um por sua parte e em composições globais, focos de subjetivação.”(Guattari, 1992, p. 161)

distingue de uma função de significação, “pelo fato de ter como papel ser o suporte existencial de um foco enunciativo”. Ela é formada por componentes semióticos irreduzíveis a uma tradução “em termos de significantes estruturais ou sistêmicos”. Não seria adequado, portanto, tentar reduzir essa questão a uma relação de causa e efeito.

Entretanto, não consigo deixar de ver esse lugar - a favela - como uma imagem que ilumina a minha tentativa de compreensão de um jeito que esses músicos têm de se relacionar com as informações, na maneira nem sempre previsível de processá-las, na transversalidade presente na relação com o “outro”, tudo isso resultando em música. Vejamos uma breve descrição vinda da minha percepção daquele lugar: sinuosidade, ausência de simetria, os becos e ruelas fazem ‘teias’, nas habitações são comuns os “puxadinhos”, construções que vão se agregando a outras pela necessidade de ampliação de espaço, tornando difícil saber onde termina o espaço de um e começa o do outro...

NEGRITUDE

ROQUEIRO NEGRO

“Música Negra é restrição?...”

Nas composições dos músicos da banda “Pelos de Cachorro”, não se percebe a utilização de elementos estéticos que remetam às raízes negras da música brasileira. Nesse sentido vão contra a corrente dos principais movimentos musicais que envolvem jovens negros no Brasil atualmente, que vêm na busca de suas raízes ancestrais um veio importante de fortalecimento na luta contra a exclusão social.

Segundo Antonio Contador,

[...] essas raízes ligam de forma vincada Brasil e África. Uma África mítica e ficcionada no ritmo, enquanto referência de um passado original que não se viveu, mas que serve para validar a excelência de um elemento de identificação do ‘nós’ face aos ‘outros’. Nós, jovens negros brasileiros de hoje, cuja memória coletiva recorda estórias da experiência africana cruzando-a com a experiência da negritude. (Contador, p.161: in Pais, 2004)

Africanidade e negritude, segundo o autor, percutem-se no ponto em que ambos partilham do mesmo signo de valor coletivo: a negritude física. Esse signo, “última certeza num mundo de dúvidas”, não representa uma escolha, mas sim “uma

certeza a partir dos outros e não uma verdadeira escolha identitária: não se escolhe a cor da pele, não se escolhendo as referências e signos que a mesma transporta e valida". (Contador, p.161: in Pais, 2004)

O autor apresenta três "espaços de referência" que são, segundo ele, fundamentais no processo coletivo de formação da identidade dos jovens negros brasileiros: de referência a africanidade, à negritude e à brasilidade. Essas se inter cruzam criando *zonas de vizinhança*. Zonas de vizinhança seriam os novos espaços resultantes do confronto entre referências consensuais com outras conflituosas, "em órbita nos *mediascapes* ou já presentes nos espaços referenciais, mas sob outra articulação". O autor enfatiza o caráter rizomórfico contido nessas três referências (africanidade, negritude, brasilidade), e as conseqüentes "desterritorializações" que são, segundo ele, decisivas para dar conta da complexidade identitária dos jovens negros brasileiros. Ao buscarem o direito à escolha de referências, a liberdade de serem negros transcendendo o conceito e signos associados à idéia de negritude, os jovens roqueiros do morro optaram em se fixar nas referências conflituosas, naquelas que não estão vinculadas a um consenso, ao que a sociedade no geral espera que tenham.

Importante discutir o grau de intencionalidade e de consciência da transgressão contida nessa escolha. Haveria uma negação mesmo que inconsciente da negritude? Estariam se tornando "brancos", como uma estratégia de sobrevivência num mundo que discrimina os negros? Heberte esclarece essa questão:

Eu acho totalmente natural, não acho necessário dar qualquer justificativa pelo fato de eu ser negro e gostar de rock. Apesar da origem do rock ser negra através do blues, a música é universal,

acho uma bobagem delimitar barreiras entre raça e música, gênero e música, ou entre qualquer outra coisa. Eu sempre achei natural gostar de rock apesar de muita gente estranhar; não gosto de ficar justificando, eu gosto e tá bom assim.¹

Paul Gilroy (2001), no livro *O Atlântico Negro*, afirma que “as cores - preto e branco - sustentam uma retórica especial que passou a ser associada a um jargão de nacionalidade e filiação nacional, bem como aos jargões de ‘raça’ e identidade étnica.” Segundo o autor, haveria relações políticas embasadas em discursos “racista, nacionalista ou etnicamente absolutista” que contribuem para que as identidades pareçam ser “mutuamente exclusivas”. Desse modo, “ocupar o espaço entre elas ou tentar demonstrar sua continuidade tem sido encarado como um ato provocador e mesmopositor de insubordinação política”. (Gilroy, 2001, p.34)

A opção por fazer uma música não associada diretamente à nação brasileira, e à raça negra nesse contexto, faz dos roqueiros do morro protagonistas de uma espécie de transgressão a um modelo que vê no signo da pele negra um aprisionamento a formas idealizadas de expressão da negritude que, segundo Gilroy, vêem a representação do corpo humano como “repositório fundamental da ordem da verdade racial” (Idem, p.24). A essa perspectiva, que tem uma “idéia unitária” de comunidade negra e denominada pelo autor de “essencialista”, se contrapõe uma outra mais libertária que leva em conta “as qualidades polifônicas” da expressão cultural negra. (idem, p. 87) Essa segunda perspectiva traz a dificuldade, segundo Gilroy de “ao deixar para trás o essencialismo racial por ver a ‘raça’ em si mesma como uma construção social e cultural, (...) tem sido insuficientemente consciente do poder de resistência de formas especificamente racializadas de poder

¹ Entrevista concedida à autora. Belo Horizonte, 2005.

e subordinação”. (idem p. 87) Segundo esse autor, a música tem cumprido um papel muito importante no desenvolvimento das “lutas negras”, e destina um capítulo do livro para analisar a fundo as funções que ela tem exercido na comunicação de informações, organização de consciência, articulação de “formas de subjetividade exigidas pela atuação política, seja individual ou coletiva, defensiva ou transformadora”. Gilroy faz referência ao tempo da escravidão para explicar as origens do que denomina “política da transfiguração”. Essa política tem como referência a “invocação da utopia”, aponta para a formação de uma comunidade de necessidades e solidariedade, “que é magicamente tornada audível na música em si e palpável nas relações sociais de sua utilidade e reprodução culturais”.

Criada debaixo do nariz dos capatazes, os desejos utópicos que alimentam a política complementar da transfiguração devem ser invocados por outros meios mais deliberadamente opacos. Esta política existe em uma frequência mais baixa, onde é executada, dançada e encenada, além de cantada e decantada, pois as palavras, mesmo as palavras prolongadas por melisma e complementadas ou transformadas pelos gritos que ainda indicam o poder conspícuo do sublime escravo, jamais serão suficientes para comunicar seus direitos indizíveis à verdade. (Gilroy, 2001, p. 96)

Segundo esse autor, essa política de certa forma inaugura no ocidente uma possibilidade de expressão que se configura como uma “contracultura expressiva” contendo um discurso filosófico que rejeita a separação moderna e ocidental, entre ética e estética, cultura e política. “Esta tradição havia mantido a idéia de que a vida boa para o indivíduo e o problema de uma ordem social e política melhor para a coletividade poderiam ser alcançadas por meios racionais”. A memória da escravidão, “ativamente preservada como recurso intelectual vivo em sua cultura

política expressiva”, teria contribuído para gerar um novo conjunto de respostas para essa indagação (Gilroy, 2001, p.96).

No início da pesquisa perguntei ao Heberte sobre a pertinência de investigar e buscar compreender a produção da banda também pelo viés da negritude. Ele respondeu que era evidente que sim, pois a cor de sua pele era algo de que era lembrado o tempo todo¹.

Uma das formas de ser “lembrado”, com certeza se dá através de encontros com a polícia, que acontecem a qualquer hora do dia e da noite, dentro ou fora do Aglomerado. Quando abordam esse assunto, os relatos são carregados de muita indignação. Beto conta de uma vez em que estava dentro do ônibus e do nada apareceu um policial gritando com ele: (...) “aí foi me empurrando pra fora do ônibus. Eu senti muita vergonha, nesse dia eu chorei demais, cara, foi muito humilhante”. As “batidas” são comuns: mãos para o alto, revista pelo corpo todo, em qualquer lugar da cidade a qualquer hora. Pergunto se sabem o porque disso. A resposta: “negão e favelado, vai querer o quê”? Robert me conta de uma vez em que estava andando de bicicleta no bairro Mangabeiras, próximo ao Aglomerado. Gostava de ficar “pensando na vida, refletindo sobre umas coisas, quando chegou um ‘guardinha’ e com muita educação me disse que era melhor eu ir embora dali, porque a minha presença tava incomodando uns moradores. Cara, eles tavam com medo de mim!” Socos no estômago a troco de nada, ameaças, palavras para humilhar já foram muitas, mas desde criança aprendem a lição em casa: nunca responder a uma provocação da polícia, pois isso pode levar à morte. Numa parte do depoimento do Beto, ele levanta algumas questões que me parecem estar diretamente ligadas à

¹ Rita Segato diz que muitas vezes acontece de uma pessoa negra forçosamente se descobrir negra, “aprisionados em um ‘outro’ social designado pela atribuição racial” (Segato, 2005, p. 7)

impossibilidade de dar respostas imediatas e explícitas às agressões que sofrem por serem negros e pobres. Ele fala sobre rock:

A identificação com o rock tem a ver com não ter limites. Apesar de que é encarado como música de vagabundo. Mas ele é transformador porque é uma espécie de ‘chuta-balde’. Eu posso mostrar a minha angústia emocional diante da repressão, do racismo, de ter que viver no sistema. Esses sentimentos são mais fáceis de mostrar através do rock. Ele veio do blues, da lamentação, da tristeza, era a expressão do que eles passavam. O rock carrega essa coisa do blues de falar de sentimento. Alguns segmentos distorceram isso. Porque cabe de tudo no rock; é uma música acessível, todo mundo pode fazer. Posso ‘chutar o balde’ pra demonstrar um ódio que eu estou sentindo, como mostrar um sentimento de amor. Ele tem um poder de transmitir sentimentos. O rock não cai de moda. Tem as distorções, mas ele está vivo, fazendo o papel até de transformador social. Para alguns garotos lá da Serra, o rock teve esse papel transformador, principalmente no quem sou eu, eu posso fazer isto, eu posso subir no palco e clamar por determinadas coisas, eu posso ser o diferente principalmente da favela.¹

O rock é apresentado como um meio possível de reação ao racismo e às injustiças sociais, um “chuta-balde”, no sentido de que é uma forma de desabafo mas também de superação de limites, como elemento de transformação. Como na relação com os capatazes, trazida por Gilroy, a resposta é dada através do rock, de uma forma “opaca”, velada, não explícita. Beto ao fazer referência ao blues como gênero que originou o rock, acaba por manifestar o desejo de se incluir numa linhagem de

¹Beto em entrevista concedida à autora. Belo Horizonte, 2006.

descendentes de africanos. O rock feito na favela também é apontado como possibilidade de transformação na vida de jovens daquele contexto.

Talvez esteja aí o aspecto mais negro contido na ação dos músicos das bandas de *rock* do Aglomerado da Serra, em que a música vem sendo utilizada como um “grito para ser ouvido”, onde não se percebe uma separação nítida entre a ética e a estética, entre a cultura e a política. A música não é concebida prioritariamente como mercadoria, mas é um misto de lazer, ferramenta política, meio de expressão. Através de um rompimento com associação imediata com o valor étnico das composições, ao fazerem uma música “branca”, e ao causarem com isso um deslocamento, estariam também, marcando uma posição e uma postura que é política em sua essência.

ROQUEIRO NEGRO BRASILEIRO

Do estranhamento percebido pelos jovens da banda “Pelos de Cachorro” pelo fato de serem negros, brasileiros, moradores de favela e escolherem o rock como meio de expressão, viria a constatação de que há uma “regra” já colocada no senso comum em que se espera que os negros brasileiros façam um tipo determinado de música e que essa música contenha elementos que remetam a uma raiz africana, representando, portanto, uma manifestação da “autenticidade racial”. Associada à idéia de negritude, vem a referência à brasilidade.

Edinho descreve situações em que é cobrada dele uma posição quanto a sua cor e nacionalidade, e em que presencia o estranhamento manifestado por jovens brancos da classe média ao se depararem com um roqueiro negro:

Inclusive eu sofro muito preconceito: ‘puxa você é negão e curte *rock’n’ roll*? Não te entendo, você tinha que tocar um cavaquinho, porque você toca demais, imagina você com um cavaquinho... Aí eu falo: olha gente, gênero musical não está na cor da pele não; é uma questão de senso, de gosto. Eu gosto de rock, sou guitarrista e faço jus à pose de guitarrista. Não me sinto menor por ser negro e tocar, não. Acho até bom porque aí eu vou lá e provo que sou bom. Vou lá e mostro que no Aglomerado também tem gente que sabe fazer. [...] Tem preconceito dentro e fora do Aglomerado. Um dia eu fui tocar com a minha banda no Cursinho Soma; meu colega estudava lá. Quando a gente tava arrumando as coisas pra tocar, um engraçadinho na platéia gritou: - vai lá Cafezal! Eu abaixei a cabeça e pensei comigo: - vou sim, espera um pouco que eu to indo mostrar procês. Tocamos, aí todo mundo agitou, ‘balançou cabeça’. No final a gente saindo e eu ouvindo comentário: ‘nó, aquele negão toca pra caramba!’. Foi uma coisa muito boa pra mim, foi uma vitória. Eu consegui defender que aqui no morro também tem gente que sabe tocar. Tem coisa ruim? Tem. Mas também tem coisa boa. Através da música dá pra mostrar isso; pra mim isso é muito gratificante.¹

A colocação inicial – “puxa, você é negão e curte *rock’n’ roll*?”- aponta um desvio, um negro que gosta de rock, para em seguida sugerir uma mudança, a retomada do caminho certo esperado por todos: que o Edinho faça uma música coerente com a sua raça e a sua nacionalidade. O cavaquinho é citado como uma referência ao samba e ao pagode, símbolo musical de brasilidade. Sabe-se que o samba, junto à idéia de mestiçagem, a partir dos anos 30 se consolidou como

¹ Entrevista concedida à autora, Belo Horizonte, 2005.

símbolo da nacionalidade brasileira. Estão embutidas nessa fala aparentemente banal, noções e conceitos internalizados pela sociedade brasileira como autenticidade racial, ideais de brasilidade, etc. Mas onde estaria a origem desses conceitos, onde tudo começou? Como as elites econômica e intelectual têm se comportado nesses processos? A presença de traços africanos na produção musical de uma banda de rock formada por jovens negros seria “visível” a olhos nus, ou se faria presente nas essências, traduzida na postura e no comportamento frente ao fazer musical, em procedimentos musicais menos evidenciados na forma e estruturação sonoras?

Pretendo fazer aqui algumas reflexões sobre o que estaria nas entrelinhas dos processos que levaram a música dos negros descendentes dos escravos africanos vir a se tornar símbolo por excelência da nacionalidade brasileira, a partir da compreensão e contextualização de como se construiu a idéia de Brasil e de identidade nacional.

Início com uma descrição feita por Paulo Dias no texto “A outra festa negra”, onde o autor descreve o início de um interesse e curiosidade por parte da elite branca, pela música dos escravos:

Os patrões não só embalavam seu sono com os sons distantes dos negros, como também não raro presenciavam a festa de perto. A falta de opções de lazer para a elite branca da zona rural aproximava-a naturalmente das funções dos escravos, na qualidade de espectadores participantes. (...) Lembremos que danças como o lundu e o baiano, em voga nos salões a partir do século XIX, originaram-se dos batuques dos escravos. (DIAS, p. 862).

Esses primeiros contatos com a cultura de origem africana por uma elite muito identificada com os padrões estéticos e culturais europeus parecem ser, além de um espaço onde as trocas simbólicas começam acontecer, um anúncio do que viria a se consolidar no século seguinte como possibilidade de invenção de um Brasil “original” em relação ao resto do mundo ocidental. Entretanto, essa super valorização do que vinha do continente europeu em detrimento de uma menos valia do que acontece em terras brasileiras, onde a presença do negro e do mestiço eram apontadas como “degenerativa e causa dos grandes males nacionais” (Vianna, 1995, p. 76), ainda perdura por um longo período. Mas qual seria o sentimento dos intelectuais brasileiros no início do século com relação ao Brasil e sua posição diante do mundo ocidental? Joaquim Nabuco, político pertencente à elite intelectual brasileira, no ano de 1900, lança um paradigma que será revisto e repensado nas décadas de 20 e 30. Define a cultura brasileira como “síntese de tendências particularistas e universalistas”. (Santiago, 2004, P. 12). No capítulo intitulado “Atração do mundo” do livro *Minha Formação*, assim se expressa: “Sou antes um espectador do meu século do que do meu país; a peça é para mim a civilização, e se está representando em todos os teatros da humanidade, ligados hoje pelo telégrafo”. (Idem, 12) A metáfora da representação teatral, segundo Silviano Santiago (1994) diz de um Nabuco espectador mais interessado pelo “drama teatral do século do que pelo país onde nasceu (...) morando em um país provinciano, está distante do palco onde a grande peça se desenrola”. Para Machado de Assis, a consciência de nacionalidade estará “menos no conhecimento do seu *interior* (nativismo) e mais no complexo processo de interiorização do que lhe é exterior, isto é, do que lhe é estrangeiro, mas do que não lhe é estranho pelo efeito da

colonização européia”. (Santiago, 2004, P. 17) Mas o que nos interessa por hora é compreender que essa postura eurocêntrica e cosmopolita expressa por Nabuco e outros intelectuais do início do século XX convive com tendências regionalistas nas primeiras décadas até desembocar numa constatação de uma necessidade de busca de uma unidade da pátria¹, que vai servir de pano de fundo para a revolução de 30 e o período histórico de consolidação do samba em música nacional.

Hermano Vianna no livro “O Mistério do Samba” faz uma longa e rica reflexão sobre os processos que levaram o samba a se tornar um símbolo nacional. Sabe-se que até os finais da década de 20 o samba ainda era tido como próprio de malandros e vagabundos, era reprimido com violência pela polícia e tinha sua produção e consumo restritos aos morros cariocas. “Como se dá essa passagem do samba como ritmo maldito à música nacional e de certa forma oficial?” Esta é a pergunta fundamental que o autor pretende responder ao longo do livro. Inicia sua reflexão fazendo referência a um fato ocorrido em 1926, envolvendo intelectuais e músicos populares. Gilberto Freyre, um então jovem antropólogo pernambucano em sua primeira visita ao Rio de Janeiro, descreve um acontecimento “singular”:

Sergio e Prudente conhecem de fato literatura inglesa moderna, além da francesa. Ótimos. Com eles saí de noite boemiamemente. Também com Villa-Lobos e Gallet. Fomos juntos a uma noitada de violão, com alguma cachaça e com os brasileiríssimos Pixinguinha, Patrício, Donga (citado por Vianna, 1995, P. 19).

Para Vianna, o referido encontro – entre representantes da intelectualidade e da arte erudita e músicos negros vindos das camadas mais pobres do Rio de

¹ Afonso Arinos foi um dos intelectuais empenhados nas questões de unificação nacional, autor do livro *A unidade da pátria*, lançado no ano de 1900.

Janeiro, pode servir como uma alegoria da “invenção de uma tradição”, onde o samba ocupa “lugar de destaque como elemento definidor da nacionalidade”. (Vianna, 1995: 20) Ressalta que esse acontecimento não deve ser visto como algo natural, mas sim, como uma construção que envolveu inúmeros contatos entre grupos sociais distintos, na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileira. Não cabe aqui uma apresentação detalhada dos processos descritos por Vianna em seu livro. Meu interesse no momento se refere ao que o autor levanta no sentido de desmistificar qualquer idéia de autenticidade e tradição “natural”, e também quando considera a cultura popular e especificamente o samba, como invenção não de um único grupo social, e sim resultante de uma “rede” que envolve interesses de classes e raças diversas. Da aproximação entre Gilberto Freyre e intelectuais no Rio de Janeiro teria surgido o interesse do antropólogo pela cultura popular carioca, e feito com que, dentre outras coisas, publicasse em 1926 um artigo no *Diário de Pernambuco* intitulado “Acerca da valorização do preto”, levantando idéias que seriam desenvolvidas posteriormente, no livro *Casa-grande e senzala*, um dos livros fundamentais na definição do que seria brasileiro no Brasil. Reproduzo a seguir um trecho desse artigo:

Ontem, com alguns amigos - Prudente, Sérgio - passei uma noite que quase ficou de-manhã a ouvir Pixinguinha, um mulato, tocar em flauta coisas suas de carnaval, com Donga, outro mulato, no violão, e o preto bem preto Patrício a cantar. Grande noite cariocamente brasileira. Ouvindo os três sentimos o grande Brasil que cresce meio tapado pelo Brasil oficial e postiço e ridículo de mulatos a quererem ser helenos (...) e de caboclos interessados (...) em parecer europeus e norte americanos; e todos bestamente a ver as coisas do Brasil (...) através do pince-nez de bacharéis afrancesados. (citado por Vianna, 1995, p. 27)

Interessante observar como quase imediatamente à construção de uma identidade brasileira associada à raça negra e à mestiçagem, vem o repúdio a qualquer tendência cosmopolita presente em cidadãos negros ou mestiços. Há uma ênfase na questão racial, na descrição classificatória de raça de cada músico presente no encontro. Junto a uma valorização do “preto” vem a valorização de um “Brasil real” em contraposição a um Brasil “oficial e postiço e ridículo”. Freyre inicia o artigo com a afirmação: “Há no Rio um movimento de valorização do negro”. Uma das causas para o surgimento desse movimento seria, segundo Freyre, a “influência de Blaise Cendrars, que vem agora passar no Rio todos os carnavais”. Cendrars, poeta vanguardista francês, teria sido o responsável pelo encontro de jovens escritores ligados ao movimento modernista com Donga e Pixinguinha, integrantes do grupo musical “Os Oito Batutas”, no ano de 1924¹.

Segundo Hermano Vianna (1995), foi pela força do rádio como meio de comunicação de massas e também pela crescente importância do carnaval, que o samba passou a ser consumido pelo resto da população brasileira e se transformou na música brasileira por excelência². Para José Miguel Wisnik, “a fisionomia musical do Brasil moderno” se formou no Rio de Janeiro.

Transformando as danças binárias européias através das batucadas negras, a música popular emergiu para o mercado, isto é, para a

¹ Quando o poeta francês chegou ao Brasil pela primeira vez, já tinha sido instruído sobre a música e os músicos brasileiros pelo compositor Darius Milhaud, que havia morado no Rio de Janeiro de 1917 a 1919, como secretário do embaixador da França, o poeta Paul Claudel. Milhaud era um entusiasta da música brasileira, tendo declarado que: “Os ritmos dessa música me intrigavam e me fascinavam. (...) Havia, na síncope, uma imperceptível suspensão, uma respiração molenga, uma sutil parada que me era difícil captar.”(citado por CABRAL, 1997)

² No início do século XX no carnaval eram tocados uma extrema variedade de estilos e ritmos, incluindo aqueles não considerados brasileiros como polcas, valsas, tangos, mazurcas, schottishes e outras novidades norte-americanas como o charleston e o fox-trot. Do lado nacional, a variedade também imperava: ouviam-se maxixe, modas, marchas, cateretês e desafios sertanejos. (...)

nascente indústria do som e para o rádio, fornecendo material para o carnaval urbano em que um caleidoscópio de classes sociais e de raças experimentava a sua mistura num país recentemente saído da escravidão para 'o modo de produção de mercadorias'. (Wisnik, P.119: in Bosi, 1992)

A partir dos anos 30, o Estado, com Getúlio Vargas no poder, se empenha em busca de uma unidade nacional e na construção de uma “brasilidade autêntica”. A música, especificamente o samba, vai ter um papel de destaque nesse processo. Nesse sentido “o Estado Novo acaba por explicitar as relações entre a música e política no Brasil de um modo muito significativo”, segundo José Miguel Wisnik (1992)

Mas o que teria levado, no Brasil, a escolha dos símbolos nacionais recair em itens culturais produzidos “originalmente por grupos dominados”? Uma das hipóteses foi levantada por Peter Fry, que diz o seguinte: “a conversão de símbolos étnicos em símbolos nacionais não apenas oculta uma situação de dominação racial, mas torna muito mais difícil a tarefa de denunciá-la” (citado por Vianna, 1995). Roberto da Matta considera que “não haveria necessidade de segregar o mestiço, o mulato, o índio e o negro, porque as hierarquias asseguram a superioridade do branco como grupo dominante”. (citado por Vianna, 1995, p. 32) As sínteses ocultariam os mecanismos de exploração social e política impedindo a possibilidade de conflito entre essas categorias sociais. Para Rita Segato, trata-se de apropriação pelos representantes do poder dos elementos de “identidades subalternizadas”.

(...) como um franco ‘direito de pernada’ simbólico, de um seqüestro e apropriação simbólica nem sempre consentida para ‘nacionalizar’, no sentido de ‘expropriar’, os ícones de cultura dos grupos sob o domínio da sua administração. As elites se etnicizam e folclorizam para incluir

na sua heráldica os símbolos dos territórios apropriados. (Segato, 2005, p. 7)

Alguns autores defendem a idéia de que os produtos culturais não estão ligados organicamente a esta ou aquela classe ou grupo social. O que ocorre, segundo esses autores são apropriações e trocas constantes entre classes distintas. No séc. XIX, por exemplo, as classes populares se apropriaram de árias de óperas, originalmente produzidos pela cultura burguesa, enquanto as classes altas se apropriaram da valsa, derivada de formas populares de dança. Middleton defende a abordagem das questões de recepção e audiência musical através do “princípio de articulação”. Esse princípio é baseado em reflexões de Antonio Gramsci e defende que:

(...) os elementos da cultura não são exclusivamente ligados a fatores especificamente econômicos como a ‘posição de classe’ ocupada pelo indivíduo e pelo grupo em questão. Estes seriam determinados, em última instância, por estes fatores através de princípios articuladores, cujas operações estão ligadas às posições de classe, mas não se reduzem a elas. Estas operações atuam pela combinatória de elementos culturais já existentes dentro de novos padrões ou acoplando novas conotações àqueles elementos. (Citado por Napolitano, 2002, p. 32)

O sentido das obras musicais seria o produto de convenções socioculturais, e não de “efeitos naturais” e intrínsecos à obra musical. Estas convenções são tão enraizadas socialmente que tendem a informar a apropriação dos diversos grupos sociais que formam a estrutura de audiência musical em sociedades complexas. Segundo Middleton (apud Napolitano, 2002, p.32), geralmente o processo de apropriação e construção de sentido para os textos culturais (incluindo a música)

está ligado a certas composições e alianças ideológicas e culturais entre os vários grupos e classes sociais, que são continuamente refeitas. A idéia de MPB, por exemplo, expressaria a aliança social e política entre diversas classes sociais em torno de um ideal de nação, defendida primordialmente por setores nacionalistas de esquerda.

A apropriação do samba pelas elites, resultando em consolidação de um elemento de cultura marginal em símbolo da nação brasileira, traz ironicamente como consequência, a expectativa com relação à população de cor negra, de que se comprometa com os sons de suas raízes ancestrais, um certo aprisionamento aos estereótipos associados à raça negra. Como se a voz do poder de repente se fizesse ouvir: “agora podem tocar seus tambores com vontade; pois eles alegram nossa alma, fazem remexer nossos quadris, nos fazem exóticos e diferentes num mundo padronizado pelos efeitos da globalização”.

Na edição 2006 do FAN, Festival de Arte Negra patrocinado pela Prefeitura de Belo Horizonte, a banda “Pelos de Cachorro” se inscreveu para participar do evento. Isso gerou uma ampla discussão interna da comissão encarregada de selecionar os artistas e coordenação do evento, quanto à adequação da produção musical da banda à proposta do festival. A música que fazem pode ser considerada uma música negra? Para o senso comum, e para a coordenação do evento, formada por pessoas negras, há um conjunto de gêneros aceitos como legitimamente negros: aqueles com elementos rítmicos vindos da música de tradição negra religiosa, como do congado, candomblé, maracatu, outros já consensuais resultantes da fusão entre músicas africanas e européias como o samba, o *jazz*, o *blues* e a *soul music*., e ainda aqueles associados à juventude urbana das últimas décadas, como o *rap*, o

funk, o *reggae*. O *rock*, apesar de ter se originado do *blues*, uma manifestação dos negros americanos, estaria se “embranquecendo” ao longo dos anos, ao se tornar uma música de mercado, da cultura de massa. Segundo meus interlocutores da pesquisa, Elvis Presley teria sido o causador do “embranquecimento” do *rock*. No discurso dos músicos da banda “Pelos de Cachorro” há um objetivo que encaram com muita seriedade: o de resgatar as raízes do verdadeiro *rock*. Quais seriam essas raízes?

Segundo o pesquisador Paul Friedlander, em suas origens o *rock and roll* era uma música essencialmente afro-americana, resultante da fusão do *blues* rural do início do século XX, do *blues* urbano, do *gospel* e do *jump band jazz* que resultou no chamado *rhythm and blues*, a maior fonte do *rock and roll*. Sobre o *blues* do início do século XX, o autor descreve:

[...] homens negros desempregados, carregando seus velhos violões, cruzavam o Sul durante os piores dias da Depressão, cantando sobre a vida difícil e dolorosa que levavam (Friedlander, 2004, p. 32).

As letras desse *blues* rural, segundo esse autor, falavam de adversidades, conflitos e, muito raramente de celebrações da vida cotidiana. Houve uma maciça migração negra durante a depressão e final da Segunda Guerra Mundial que acabou por criar um grande número de comunidades afro-americanas nos centros urbanos do norte dos Estados Unidos. “As novidades e a alienação da existência urbana, a ausência do lar rural e da família e de seu apoio emocional e material ajudaram a criar o cenário no qual o *blues* urbano floresceu”, esclarece o autor. Philip Tagg (1997) chama a atenção para as novas “paisagens sonoras” que serão determinantes para as diferenças entre o *blues* urbano e o *blues* rural norte-

americano na década de 20, quando trabalhadores rurais migravam para a cidade para trabalhar nas fábricas:

Obrigados a viver em conjuntos habitacionais geométricos, tomar o ônibus ou o trem em horários específicos através da grade quadriculada das ruas da cidade até o prédio retangular da fábrica onde linhas de montagem se moviam em velocidade regular e máquinas faziam barulhos metronomicamente regulares, tendo que bater o cartão na entrada e na saída, voltar para casa novamente em um horário específico através da grade das ruas e semáforos, o trabalhador imigrante afro-americano exigia uma música que refletisse essa nova vida em um nível perceptivo afetivo. (Tagg, citado por Ferreira, 2006, p. 255)

No final dos anos 40, um apanhador de algodão e cantor de *blues* rural do Mississippi chamado Muddy Waters formou uma banda de *blues* em Chicago cuja formação tornou-se modelo para as bandas de *rock* moderno. Essa formação se constituía de: bateria, baixo, uma guitarra rítmica, um piano, na seção rítmica básica e uma guitarra base e harmônica como instrumentos solo.

O estilo de cantar do blues urbano manteve a forte carga emocional das letras e as notas sustentadas (blues notes) do seu predecessor sulista. No entanto, o tema das letras foi expandido, para incluir a paisagem urbana e uma dose de positividade e orgulho, e prosseguindo com temas como a Depressão e a catarse rural. (Friedlander, 2004, p. 33)

A música religiosa chamada *gospel* é a outra importante raiz negra do *rock*, segundo o autor. Este estilo musical se originou na “igreja invisível” do final do período da escravidão, “e era um formato que incluía palmas, chamado-e-resposta, complexidade rítmica, batidas persistentes, improvisação melódica e

acompanhamento com percussão”. (Friedlander, 2004, p. 33). O autor aponta também uma ênfase no fraseado interpretativo, a expressividade emocional e a excelência vocal, o uso de gestos corporais entusiasmados e livres como elementos característicos deste estilo. O terceiro estilo formador do rock, o *jump band jazz*, se caracterizava como animado, que fazia a platéia dançar. As bandas eram formadas por cinco ou seis instrumentos, incluindo um saxofone. Da fusão desses três estilos, surgiu o *rhythm and blues*, cuja formação era a básica do blues, complementada por um solista de sax-tenor. O importante nesse estilo era o *swing*, o virtuosismo vocal e a criatividade no palco.

“A visão de mundo do R&B era mais otimista do que o estilo predecessor, o blues da época da Depressão, embora ainda tivesse raízes profundas na liberdade e nas experiências da vida real... o poder musical do R&B, a ênfase rítmica no *backbeat* ('a batida') e a autenticidade das letras atraíam um novo público de jovens ouvintes negros do pós-guerra”. (Friedlander, 2004, p.34).

A BANDA DEPOIS DO FAN

A experiência vivida no FAN parece ter representado um marco importante na trajetória da banda “Pelos de Cachorro”. Em primeiro lugar, o tratamento dispensado pela organização do evento demonstrou um grau de profissionalismo ainda não vivenciado pela banda; uma van à disposição para buscar e levar em casa, incluindo amigos e namoradas, camarim com infra-estrutura profissional, tudo dando uma

dignidade, como equipamentos de som e iluminação de qualidade, um cachê de valor acima do que costumam receber em outras apresentações. Durante o show, as falas entre uma música e outra, feitas pelo Robert, deixavam bem claro a origem da banda, o Aglomerado da Serra, com referências e agradecimentos “à galera” da Serra ali presente. Na parte do discurso em que faz os agradecimentos à direção do evento, ressalta o fato de que pela primeira vez o rock estava sendo representado no festival destinado à música negra. Essa experiência vem proporcionando alguns desdobramentos, inclusive no que diz respeito à estética de suas composições. A experiência vivenciada no FAN fortaleceu a tendência de aproximação com o blues, que vinha acontecendo “naturalmente”, segundo afirmação do Robert. No *release* que mandaram para a coordenação do evento, citam o blues como um estilo com o qual dialogam. Segundo eles, se tratava também de uma estratégia para que fossem aceitos no festival. O que demonstra a preocupação em se manterem coerentes com seus princípios (o blues já foi citado em documentos do *Faverock*, por estar nas origens negras do rock) e o rigor em não abrir para outras concessões apesar do desejo em estar incluído no festival. Pela primeira vez toparam tirar proveito do fato de serem uma banda de jovens negros? Robert me disse recentemente, com relação à nova formação da banda, que considera um ponto positivo a entrada de mais dois músicos negros no grupo. Essa colocação do Robert relacionada à cor da pele dos dois novos integrantes, talvez nos indique que esse seja um traço que têm interesse em agregar à imagem da banda como valor positivo. No último *release* da banda, feito no final de 2006, quando fazem referência ao *Faverock*, dizem: “um movimento de bandas independentes e de periferia, que tem como uma das propostas, a defesa do rock como uma expressão afro-descendente”.

A MÚSICA DA BANDA PELOS DE CACHORRO

O ROCK

(...) Como distorção, na forma de ruído novo que agrega essa coisa do sentimento. Ele não precisa ser redondo, ele pode ser quadrado, triangular...

Mas como é o rock produzido pela banda “Pelos de Cachorro”? Dizer que fazem rock não esclarece muita coisa, haja visto a variedade de estilos sob essa denominação atualmente. Nas últimas décadas, esse gênero vem se dividindo em correntes e subgêneros com propostas estéticas diferentes, direcionadas a públicos também distintos. Essa fragmentação do rock em estilos bem diferentes se acentuou a partir dos anos 80, que gerou, segundo Brandini (2004), o fenômeno da tribalização. “Assim, o rock tornou-se uma bandeira ideológica de grupos distintos e representou universo de práticas e valores desse novo espaço urbano”.¹ (Brandini, 2004, p. 13)

¹ Essa autora cita o editor da revista especializada *Dynamite*, André Cagni, que diz o seguinte: “o que aconteceu a partir da década de 80 parece uma coisa bem clara: é que antes era só rock, tudo era rock, e depois começaram a aparecer subgêneros, começou a surgir o *punk rock*, o *heavy metal*. Aí começaram a surgir as tribos, os *punks*, os *heavies*, os góticos.” (idem)

A banda “Pelos de Cachorro”, na visão dos músicos que a compõe, é uma banda pertencente à chamada “cena alternativa”¹ e *underground*. Antes de entrarmos na produção musical dessa da banda, de conhecer suas características de estilo, suas influências mais significativas e os valores ideológicos que estão agregados à sua expressão sonora, acho interessante termos acesso ao que pensam os músicos sobre o rock de uma maneira geral, ouvir como se posicionam diante de questões que dizem respeito a ser roqueiro no mundo contemporâneo e no contexto brasileiro. Apresento a seguir trechos de um debate sobre o rock realizado em julho de 2005, com a participação de dois integrantes da banda “Pelos de Cachorro” e também de músicos de outras bandas que compõem o movimento *Faverock*.² Nesse seminário foi proposto que se fizesse uma discussão sobre o que é o rock, quais os elementos da música que não deixam dúvida quanto a ela ser um rock ou não, e também que trouxessem exemplos musicais de bandas que fossem significativas para eles com a finalidade de fazermos uma audição comentada dessas músicas. Selecionei e apresento a seguir alguns momentos do debate que considere mais esclarecedores no sentido de nos ajudar na compreensão e na localização da produção sonora da banda Pelos de Cachorro dentro do universo do rock contemporâneo.

No geral sentiram dificuldade em definir o que é rock. Nas primeiras tentativas, “um som que causa arrepio na gente”. Essa definição não pareceu

¹ Essa denominação, típica dos anos 90, é apresentada por Brandini em três dimensões: a estética, a ideológica e a mercadológica. Na estética, o rock alternativo apresenta “um apanhado de estilos e bandas pós-punk norte-americanos, na reunião de diversos estilos num todo”. Na área ideológica, como negação do universo pop. “A produção padronizada de hits (sucessos) gerou essa inquietação entre os que buscavam atitude, inovação e diversidade no rock”. No mercadológico, formação de um mercado intermediário gerado pelo “circuito alternativo de shows, divulgação pelas *college rádios* e fanzines e a emergência dos selos especializados em segmentos musicais específicos”. (Brandini, 2004, p. 21,22).

² Este seminário, uma iniciativa minha em conjunto com membros do movimento *faverock*, aconteceu no Centro de Cultura Belo Horizonte, um espaço da prefeitura de Belo Horizonte.

satisfatória quando o Robert ponderou que não só o rock provoca arrepios nele: “outras coisas que ouço também me causam isso, as músicas de um coral que participei uma vez, o Chico Buarque também”. Então chegaram à conclusão de que o que mais caracteriza esse gênero seria a guitarra distorcida e o ritmo acelerado. A guitarra distorcida, porque “foi a primeira transgressão”; “eu arrepio com o barulho”, diz o Robert. Dos instrumentos, a guitarra é o que tem o som “mais impressionante”. Heberte busca definir o rock também pela “atitude”, apesar de admitir que para ele “às vezes a música em si é mais importante que a atitude, ‘toca’ mais”. Para Fernando, guitarrista da banda “Formes” do bairro Concórdia, as letras das canções, mesmo sendo em inglês, “fazem toda a diferença, porque fazem refletir”. Considera “a interação entre a letra e a música” o mais importante de tudo:

O rock era uma forma de protesto. Hoje o rap é uma forma de protesto. Eu moro num lugar violento, como que eu vou falar de amor? O rock hoje, pra ser aceito tem que falar de amor. O rock se vendeu. O rap está indo pro mesmo caminho, desceu do morro foi pro asfalto. A gente quer resgatar é o rock que tem letra, a guitarra distorcida dá vontade de mandar palavrão em todo mundo, quando você ouve uma guitarra distorcida, você pode não entender a letra, mas você sabe que não estão falando de amor.

As bandas mais citadas foram “Led Zepelin” e “Pink Floyd” ¹ por que “são bandas que fizeram uma revolução”. Robert diz que essas bandas conseguiam levar para as massas um conteúdo bom, o que o fez concluir que “talvez o mercado na época fosse um pouco mais generoso”. “Led Zepelin”, por ser uma representante “dos primórdios do rock”, e também pela influência do *blues* e pelas letras que

¹ Curiosamente essa escolha não corresponde ao que gostam muito de ouvir atualmente - bandas alternativas da Inglaterra, que serão citadas mais adiante, quando falam das referências musicais

“fazem refletir”. Consideram essa banda “uma revolução” e manifestação de excessos sob vários aspectos: drogas, virtuosismo, lendas. Sobre “Pink Floyd”, Robert disse nem acreditar que sejam pessoas que fazem aquele som: - “parece extra-terrestre, cara. Acho muito mágico. Bonito é pouco”.

Num determinado momento, a discussão tomou um rumo novo: o alternativo e o pop, o rock no mercado da música. Mariana considera que “o capitalismo roubou o rock”, e Robert complementa dizendo que “hoje, o que o mercado mostra é esse ‘roquisinho’ fraco, vendendo coca-cola”. Acredita, entretanto, que o rock verdadeiro continua sobrevivendo “aí nos buracos, nos becos”. Grupos *pop* ele nem considera como sendo rock. Para Fernando, o capitalismo transformou o que era “atitude” em algo comercial, afirma que “a arte é coragem, o rock também é coragem. O mercado está absorvendo só o que é óbvio, não quer correr riscos”. Ficou evidente nessas falas, a presença de um forte dualismo entre de um lado o mundo capitalista, responsável pela massificação e adulteração do rock, e de outro, uma espécie de resistência expressiva, que apesar de marginalizada, busca espaço para se posicionar diante da realidade vivida no cotidiano. O pop representado aqui pelo “roquisinho” fraco, o *mainstream*, uma música de mercado, sem inventividade, que não “corre riscos”; e do lado oposto o *underground* ou independente, pela resistência e “coragem” presente “nos buracos e becos”, numa alusão à cultura *underground* via imagem metafórica que pode muito bem ser interpretada como referência à favela. Vale a pena, a título de curiosidade, citar aqui o que Deleuze e Guattari disseram sobre formas *underground* de expressão e o rizoma: “o que vale é que tudo o que aconteceu de importante (aqui se referindo aos Estados Unidos), tudo que acontece de importante, procede por rizoma americano: beatnik, underground, subterrâneos,

bandos e gangues, empuxos laterais sucessivos em conexão imediata com um fora”. (Deleuze e Guattari, 2005, p. 30)

Robert me esclarece sobre como percebe as diferenças entre *underground* e alternativo. Esses dois conceitos aparecem quase como sendo sinônimos em alguns autores, em outros como se referissem a idéias diferentes. Para o Robert, o *underground* tem a ver com as bandas que não estão na grande mídia que podem até ser muito conhecidas, mas não são *mainstream*. Uma banda *underground* equivale a uma banda independente. Já o alternativo “tem a ver com um estilo de fazer música”, bem localizado na década de 90, que se caracteriza “pela mistura de vários estilos”. Neste trabalho estou adotando os conceitos na maneira como Robert os concebe, e optei em citar sempre os dois juntos, quando me refiro a esses rótulos aplicados à banda, já que nesse caso específico eles são complementares.

A posição do grupo frente a esse antagonismo – *pop* x *underground* é muito clara: ficou evidente que pertencer à cena independente é um valor muito caro a eles, do qual não estão dispostos a abrir mão. Brandini (2004) diz que a recusa ao consumo da produção em massa, “orientada pela ‘oposição à burguesia capitalista’ e à indústria cultural, representou a resistência adotada por muitos movimentos e tribos”. Segundo essa autora, foi a partir do movimento *punk* que esse tipo de resistência adquiriu consistência e notoriedade. Considera também que “a idéia de revolução e insubordinação deriva do sentimento de opressão gerado por valores impostos. Daí a busca da liberdade de criar seu sistema e a marca de sua identidade”. (Brandini, 2004, p.9) Essa “insubordinação” a “valores impostos” toma uma dimensão mais abrangente em se tratando dos jovens presentes nessa

pesquisa porque fazem uma música que não é comum entre pessoas da mesma faixa etária do lugar onde vivem. Essa autora acrescenta que:

Movidas por esses sentimentos, compartilhados no rock, muitas tribos desenvolveram-se no Brasil dos anos 80, gerando a tribalização influenciada pela notoriedade dos movimentos que ocorriam nos EUA e na Inglaterra – destaque para os punks e os heavies.”Os punks praticando o ‘Do it yourself’, iniciaram a produção autônoma, formando bandas e abrindo pequenos selos, criando locais para shows,”alavancando a produção dinâmica e o mercado independente”. (Brandini, 2004, p. 9)

Sobre a situação atual em que se encontra o rock alternativo e *underground*, dizem que já existe um “circuito” próprio, mas falta mais espaço de divulgação “pra gente conhecer o que está rolando”. A MTV, um espaço importante para o alternativo até uns anos atrás, “tinha muito da atitude do rock”, mas “já perdeu muito”. Até o “Rock in Rio” já foi invadido por “Sandy e Júnior” e “Ivete Sangalo”. O ideal, segundo Heberte, é que as rádios tivessem em sua programação pelo menos uma hora destinada a esse tipo de rock. A falta de conexão entre as bandas independentes e o público seria, segundo ele, uma das causas do enfraquecimento do movimento em Belo Horizonte. “Aqui já teve umas rádios que tocavam o rock alternativo, como a Rádio Terra, a 107 FM, a Savassi FM”. A falta de incentivo e, sobretudo de mobilização das bandas, segundo ele, acabaram por fazer com que essas iniciativas “não fossem pra frente”, e que muitas bandas acabassem. Robert concorda com essa colocação dizendo que “rola muito individualismo, tem banda que não tem consciência ainda do trabalho em grupo, que é fechada nela mesma, ‘viajando’ na idéia de que um dia vai aparecer um produtor”. Por outro lado, aponta saídas criativas vindas do cenário underground “com formas de difusão que são do

‘caralho’, até aqui em Minas”. Cita o exemplo de uma banda de Governador Valadares, “Silent Cry” que ele admira porque “mesmo não estando na grande mídia, hoje estão com cinco CDs, já rodaram a Europa toda, foram até no Japão”. Os meios de divulgação utilizados por essa banda são os usuais dentro do *underground*: “através de cartas, fanzines, revistas especializadas e rádios piratas e comunitárias que tocam somente esse tipo de música”. “Acho uma ‘viagem’, já rodaram tudo e tem gente aqui que não conhece”, conclui. Admitem a possibilidade do underground também entrar no mercado, sobretudo “aquelas bandas que querem viver da música”. Nesse caso, o fato de uma banda conseguir espaço na grande mídia “não significa necessariamente que ela está se vendendo, pode acontecer da banda se impor pela qualidade do seu trabalho”. (...) “Se você tem uma postura agressiva ou diferente, se você se assumir num programa ‘escroto’, e mesmo assim for aceito lá, é porque está tendo uma mudança”, acrescenta Heberte. Quando perguntei se eles tinham clareza do tipo de público que querem atingir, Robert me respondeu: “o que acaba acontecendo é tocar para quem quer ouvir”.

O que se percebe é que o discurso ideológico desse grupo de roqueiros está sintonizado com a postura do rock independente e alternativo dos anos 90: como nos termos de Frith, “(...) combinam habilidade e técnica com o conceito romântico de arte como expressão individual original e sincera. Não procuram ser comerciais; a organização lógica não visa, necessariamente, fazer dinheiro ou atender a demanda de mercado”. (Frith, apud Brandini, p. 25)

Ser morador de favela influencia a gente no sentido de fazer a gente buscar o seu eu ali dentro. É individual, mas aparece nas letras às vezes de forma implícita. A gente carrega essa coisa de que o

favelado não tem sentimento. A gente busca mostrar que a gente tem sentimentos, mostrar essa busca do eu, quem sou eu. Quero me identificar com algo, mas que algo é esse? Buscamos explorar outras culturas, buscamos um rock diferente principalmente nas letras. A letra tem a coisa da transformação. A gente busca fazer letras da nossa realidade e que sejam verdadeiras. E não simplesmente pra inglês ver. A música como fonte pra mostrar quem eu sou. Apesar de que é encarado como música de vagabundo(...), eu posso ser o diferente principalmente na favela. Os grupos de pagode querem glamour, não tem envolvimento com nenhuma causa, nem com a música. A diferença do rock é que a gente sobe no palco, quer mostrar um trabalho que é nosso, que tem uma referência do passado, tem um legado, e um legado que nos foi passado, e a gente pode pegar esse rock, e fazer uma coisa diferente com ele. Não precisa seguir um padrão, isso é legal no rock. Como distorção, na forma de ruído novo que agrega essa coisa do sentimento. Ele não precisa ser redondo, ele pode ser quadrado, triangular...¹

Como se pode observar, essa individualidade trazida por Beto não está relacionada ao artista “egóico”; aqui, individual tem a ver com subjetividade, como negação de massificação.

A ESTÉTICA DA BANDA E SUAS INFLUÊNCIAS

Para falar especificamente sobre a produção musical da banda, foco a minha atenção ao que o Robert tem a dizer sobre ela. Esse foco se dá pelo simples fato

¹ Beto em entrevista concedida à autora; Belo Horizonte, 2006.

dele ser uma espécie de mentor intelectual da banda, além de ser o letrista com um volume maior de produção, e junto ao Beto ser dos mais antigos do grupo.

“Eu não sinto necessidade de fazer uma coisa alegre. Esse negócio de incomodar eu acho legal, usar a arte para isso”. Com essa afirmação Robert já dá algumas pistas importantes para entendermos a proposta musical da banda. A intenção é fazer uma música que não seja de assimilação fácil, mas que ao contrário, provoque um certo estranhamento, uma reflexão. “Não queremos facilitar nada para o ouvinte”, ele fala, dando uma justificativa para o fato de não utilizarem ritmos brasileiros em suas composições. “Não facilitar” talvez signifique evitar algum tipo de associação com a idéia de que “somos o país do carnaval”, e que apesar das dificuldades, somos um povo alegre. Para ele, ao contrário, é interessante que sua música provoque uma certa introspecção. Trata-se de uma estética da melancolia, do pessimismo e que tem a morte como um tema recorrente. Robert denomina essa estética de “existencialista”, que para ele tem o significado de “questionar as coisas que as pessoas fizeram com você, a má relação das pessoas, dizer que as relações humanas são difíceis na maioria do tempo”. Sobre o termo “existencialista”, diz que “veio da poesia ultra-romântica, que tratava desses sentimentos”, e com os quais se identifica. Considera que independente de existir um “rótulo”, falar dos sentimentos é uma coisa natural, porque vem de sua “vivência como pessoa”. Na medida em que vai comentando sobre sua música, vão se evidenciando as influências musicais e literárias mais marcantes, e os caminhos que percorreu, bem como os meios que utilizou para chegar até elas. Vê-se aí o labirinto onde vai encontrando elementos com os quais se identifica. Interessante as teias identitárias que vão se formando, as conexões ligando experiência de sua vida pessoal, com experiências de jovens de

locais distantes, levando à descoberta da literatura, para desembocar na produção musical de uma banda de rock. O objetivo aqui não é o de aprofundar nos assuntos e temas levantados por ele, mas sim tentar compreender como essas informações, que o Robert assume como influências, são traduzidas e incorporadas em suas composições.

Robert aponta um marco que considera decisivo:

Tudo começou quando ouvia Legião Urbana, foram abrindo novos caminhos para eu conhecer outras artes, outras bandas, e uma coisa foi levando à outra. Eu ficava lendo entrevista do Renato Russo, aí ele falava: “Jesus and Mary Chain” Aí eu pô deve ser legal, se o cara gosta disso, eu gosto da música dele, então deve ser interessante. Aí eu ia procurar.¹

Ele ainda conta que as informações vinham também através da leitura de revistas especializadas, dos fanzines², e da correspondência com pessoas que tinham o gosto musical parecido com o dele (que ele detectava na seção de correio das revistas) e com outras bandas “de fora”: “Eu me identificava com as bandas, vestia roupa preta, identificava com os caras da banda”.

O “visual” que Robert tinha no final da década de 1990, quando o conheci, era apontado como sendo gótico³. Só vestia roupas pretas, tinha o hábito de usar batom

¹ Em entrevista concedida à autora; Belo Horizonte, 2006.

² Fanzines são publicações que circulam de forma independente da indústria cultural, veiculando informações produzidas e dirigidas a um público identificado com manifestações ditas marginais. Os fanzines especializados em música têm no rock alternativo o seu tema principal, com divulgação de trabalhos de bandas do circuito alternativo.

³ Esse movimento apareceu na maioria dos centros urbanos do Ocidente durante os anos 80. Suas origens estão nos grupos musicais da Grã – Bretanha, no final dos anos 70, com certeza se origina do punk rock. A música gótica como em todas as formas contraculturais, articulava um não conformismo explícito com os poderes estabelecidos. A música celebrava o lado negro e obscuro da vida e tinha uma especial fascinação com a morte. Seu som lento e penetrante era freqüentemente descrito como melancólico, tenebroso e até mórbido. Homens e mulheres se vestem de preto. As bandas mais representativas do rock gótico são “Bauhaus”, “Siouxsie e os Banshees”, “The Cult”, “The Cure” e “The Sisters of Mercy”. Em meados da década de 1980, o movimento mostrou sinais de declínio na Inglaterra. (Melton, 1996, p. 334, 335)

preto nos lábios e nas unhas também esmalte preto. Pergunto ao Robert se no passado se considerava gótico, e se havia outros jovens góticos no Aglomerado. Ele demonstra um certo constrangimento em admitir o breve “namoro” que manteve com essa tribo¹, evita aprofundar no assunto dizendo apenas que na verdade o seu interesse real era pelo movimento pós-punk, que tinha a ver com o gótico. Diz nunca ter mantido contacto mais próximo com pessoas pertencentes a essa tribo e tampouco teve notícias da existência de “góticos” moradores do Aglomerado da Serra. Sobre o pós-punk esclarece que surgiu do desgaste de temáticas muito “politizadas” apresentadas nas bandas ligadas ao movimento punk², e da necessidade que as pessoas tiveram de falar de sentimento em suas músicas. As bandas desse período se formavam com gente “que não sabia tocar direito”, abordando uma temática inteiramente diferente do *punk rock*, “que era muito panfletário”. “Eram coisas que me contemplavam, o que eu queria dizer estava ali”.³

Desde o início meu interesse maior era por escrever as letras das músicas. Gostava de falar de sentimentos; raiva, amor, das relações humanas, de como são difíceis essas relações.”(...) “gosto de construir imagens, usar de fragmentos, tudo recortado. Tem muitas músicas

¹ Rótulo muito utilizado a partir dos anos 1980 para designar agrupamentos de jovens em torno de um estilo musical nos contextos urbanos. Para Brandini (2004), as tribos urbanas estabelecem-se através de uma noção de ética comunitária descentralizada e fundamentada no âmbito emocional, no lazer e no prazer de compartilhar os mesmos valores por meio de rituais, de produzir identidade própria e expressá-la na composição estética.

² A data e o local de nascimento do movimento punk são discutíveis. Ou a cena de Nova York do final dos anos 60/início dos anos 70 ou os punks ingleses de 1975-76 podem receber as honras.(...) a formação genuína e a política específica do movimento só se deram no final dos anos 70. O punk na Grã-Bretanha era essencialmente um movimento composto de jovens brancos da classe operária desprivilegiada. Muitos deles sentiram fundo sua situação social e usaram o meio punk para manifestar sua insatisfação.” (O’Hara, 2005, p.32) A música dos “Sex Pistols”, a banda mais representativa desse movimento, era uma explosão de ódio e desespero. ‘Encare a vida como a vemos’ – berravam eles – frustrante, sem sentido e horrível. Berrem a plenos pulmões conosco: ‘não existe futuro’ (Henry, 1989, apud O’Hara, 2005, p. 31.)

³ Segundo Brandini, na década de 80, a relação se efetuava entre “nós, a banda, representantes da tribo” e “vocês, fãs, por nós representados como comunidade tribal”. Já nos anos 90, essa proximidade se deu entre a expressão do universo particular do artista e o fã como indivíduo. Começam a compor de forma mais poética e individualista, usando a primeira pessoa. (Brandini, 2004, p. 25)

que são na verdade várias imagens, que é uma influência do cinema. Uma imagem traz sentimento, né? Diferente do rap que tem um discurso bem direto. Nada contra o rap, mas nosso lance é diferente.” A favela desperta em mim sentimentos e sensações que são universais.

Robert me apresentou uma banda chamada “Smashing Punpkins”¹ que “faz um som” que vem impressionando muito a ele nos últimos tempos e é uma das que vem servindo de modelo e inspiração para o trabalho musical da banda “Pelos de Cachorro”. Enquanto põe o CD para tocar, vai me dizendo com entusiasmo porque essa música provoca nele tamanho encantamento:

O que eu acho do caramba é que eles misturam diversas vertentes do rock dentro de uma banda só: *Hard rock*, metal, gótico, elementos do *grunge*² tipo as guitarras pesadonas, uma coisa de rock meio garageiro”. Uma banda que nunca se encaixou em nenhum movimento específico. Usam elementos do gótico no visual, as temáticas eram mais deprê. Tem a ver com a história dele³ : a mãe dele o abandonou quando ele era bebê, depois ele reencontrou ela, mas pouco tempo depois ela morreu. Tinham uma coisa meio psicodélica. Como eles não se encaixavam em nenhum estilo específico, eles se consideravam uma banda alternativa. A gente se identificou e aí passou a se chamar assim também. Não tem classificação nenhuma. Eu tinha esse dilema; como fazer uma música pesada e leve ao mesmo tempo? Aí, depois que eu ouvi “*Melloncollie and The Infinite Sadness*” o trabalho deles, eu falei: puxa isso é mais que possível! Um álbum que trás eletrônico, *folk*, músicas nirvanianas⁴ tem coisas tradicionais de piano e orquestra, muito bonito, mudou

¹ Essa banda é uma representante do rock alternativo norte-americano dos anos 90.

² Assim como o punk, o grunge foi uma manifestação espontânea de jovens surgido no começo dos anos 90, nos Estados Unidos. O que caracteriza o grunge como estilo musical: um rock de garagem barulhento, distorcido, com letras desesperançadas. Visual resgatava a calça rasgada dos punks com um toque local: as camisas de flanela, as toucas de lã, e os calçados pesados tipo bota. As bandas mais conhecidas são: “Nirvana”, “Soundgarden” e “Pearl Jam”.

³ Robert se refere ao vocalista Billy Corgan.

⁴ Numa referência à banda Nirvana, do movimento “grunge” americano.

minha concepção toda de rock. Essa banda acabou em 2003, eu acho.

Sobre essa banda ele ainda cita o fato dos integrantes pertencerem a origens musicais diversas: “um veio do *jazz*, o outro do *heavy metal*, uma misturada danada” e também o de ser uma banda que faz um trabalho “conceitual”. Em sua fala fica muito evidente o quanto se identificam e como se inspiram nesse tipo de proposta, que define como sendo uma forma de “trabalhar em torno de um conceito ou idéia, onde todos os elementos utilizados têm um sentido, e onde nada é gratuito”. Exemplo disso, quando narra o fim da “Smashing Punpkings”, os “rituais” que fizeram parte desse final, para em seguida, numa comparação explícita, narrar o final da “Pelos de Cachorro” em 2005, e as formas que utilizaram para expressar o luto. Robert conta como foi concebida a idéia do projeto gráfico para o encarte do CD “Alegrias Paliativas do Leprosário” (realizado por ele e a namorada Mariana), dentro de uma proposta de trabalho “conceitual”.

O último CD da “Pelos de Cachorro” tem a ver com perdas, com o final da banda. Procurei uma forma de contar que a banda estava acabando. Tem uma faixa que é quatro minutos de silêncio, que é um minuto para cada um da banda. Depois tem uma faixa que é toda ao contrário, que é voltando no tempo, tem uma poesia da Mariana, e várias outras referências literárias. O poema da Mariana diz que o poeta está morto, e o pranto se fortalece. Dizendo que tava tudo acabando, e que a partir disso a gente ia estar pior do que antes. A idéia era trabalhar com a idéia de lembrança. [No encarte] Pegamos prédios antigos, a roupa (ternos) tinha a ver com isso, roupas mais antigas, idéia de nostalgia. Mas botamos umas interferências, como batom escuro”.

Vale aqui algumas breves considerações sobre o papel que esses elementos visuais presentes nos encartes dos CDs, figurinos dos músicos e outros, desempenham na estética do rock. Alguns estudiosos desse gênero, dentre eles Simon Frith (1998), vêm discutindo as estratégias que estão implícitas nesses elementos visuais. Segundo ele, a fim de promover uma maior interação com o público, o músico dispõe de sinais de gênero específicos que são usados a fim de orientar seus ouvintes – como as capas dos CDs, os nomes das músicas, os solos de guitarra, os refrões, dentre outros – para os sentidos e rituais que querem instaurar. Essas marcas teriam a função de antecipar algumas experiências, dando pistas de “quais sentidos as expressões adquirem, quais efeitos estéticos produzem e, sobretudo, quais experiências representam”. Os encartes de CDs devem ser incluídos, portanto, no que se denomina performance, entendida de forma mais ampla, como “uma forma de comunicação que engloba recepção, produção e ambiente”.(Frith, 1998, p. 149)

No encarte deste CD citado por Robert, além dos itens que ele apontou, pode-se observar também o tipo de letra utilizado em todo o encarte – das letras das músicas à ficha técnica - numa grafia imitando a escrita manual de estilo antigo. Na capa de fundo preto, algumas velas acesas, como num velório. Dentro do encarte há uma simulação de páginas antigas, como se fossem cadernos ou livros gastos pelo tempo. Numa das páginas, a foto do grupo tem como fundo um papel de parede com estampa rendada, duas folhas num canto dão a dimensão de um tempo que passou; estão murchando. Esses elementos servem de moldura para a fotografia dos quatro músicos em pose e postura que remetem a fotos antigas: Robert e Beto estão em pé, Sandro e Lú estão sentados num banco de praça, embaixo de uma árvore

centenária com raízes vigorosas; tudo em preto e branco. Curiosamente, os que estão de pé foram os que deram continuidade ao trabalho da banda “Pelos de Cachorro”. A primeira gravura na contracapa do encarte é uma imagem de um ser mitológico que representa a morte: uma mulher segurando uma foice está sentada no alto da lua, um pássaro negro voa entre as nuvens. Essa gravura, feita por Gustave Doré, um ilustrador francês do séc. XIX, foi originalmente feita para ilustrar um conto de Edgar Allan Poe intitulado “O Corvo”. A gravura da última página mostra um cadáver putrefato que nos “olha”, com a boca aberta, os olhos vazados. A data que colocaram é a de 1947.

Outra influência marcante vem do rock *underground* inglês, através do músico Nick Cave, porque além dele ser músico é também artista plástico, trabalha com vídeo e cinema. Como um exemplo a ser seguido, porque Robert e Beto também não conseguem se ver como somente músicos. A intenção dos dois é cada vez mais equilibrar o tempo entre atuações em diferentes linguagens artísticas, principalmente artes visuais e música. “Nas letras dele tem aquele lance de ‘linguagem da violência’, eu li outro dia não sei aonde, preciso pesquisar melhor sobre isso”. Robert cita ainda a participação desse artista, no filme *Asas do desejo* do cineasta alemão Wim Wenders, um dos filmes de que ele mais gosta, e que considera uma poderosa fonte de inspiração.

Na literatura, os autores que o Robert cita como referências importantes são Álvares de Azevedo e Augusto dos Anjos no Brasil, mas também Edgar Allan Poe e Lord Byron. A descoberta desses autores e a identificação com a estética romântica e simbolista também se deram através de Renato Russo, na busca de seguir os “passos literários” de seu ídolo durante a adolescência. Esse músico por sua vez,

estava ligado ao movimento pós-punk de Brasília, “bebeu” de fontes góticas¹ muito provavelmente com interesses literários que tinham a ver com essa estética, influenciado por grupos e movimentos do rock europeu.

Álvares de Azevedo (1831-1852) é um poeta representante de uma corrente do Romantismo da segunda metade do séc. XIX no Brasil que tinha como características, segundo Coutinho (1976), “o individualismo e subjetivismo, a dúvida, a desilusão, o cinismo e negativismo, a melancolia, o pessimismo, o senso de inanidade das coisas terrenas, os estados mórbidos de dúvida”. Sua obra, toda ela escrita no período entre 1848 e 1852, tinha como temas recorrentes o amor e a morte. A saúde precária e os cuidados constantes seriam, segundo Maria José Negrão (1977) determinantes na fixação do poeta com a idéia de proximidade da morte e sobretudo no apego à mãe, “não apenas natural ternura filial e o desejo de proteção, mas principalmente porque mulher, e como mulher, símbolo de fecundidade e vida, de força criadora”. (Negrão, 1977, p. 13) A semelhança entre esse aspecto da vida de Álvares de Azevedo com a do Robert Frank e o efeito disso na poesia será abordada mais adiante, quando nos aproximarmos de uma de suas composições, “La Puta Madre Blues”.

Augusto dos Anjos (1884-1914) era um poeta paraibano, identificado como simbolista ou parnasiano, também tinha na morte a personagem central de sua poesia. Inspirado pela filosofia de Schopenhauer, percebia “o aniquilamento da

¹ Na literatura, o termo “gótico” se refere a uma forma peculiar de romance popular do séc. 18. Romances góticos têm reaparecido com grande intensidade na última metade do séc. 20. Pode ser definida como a literatura do pesadelo. A literatura gótica evoluiu das explorações do eu interior com toda a sua emotividade e aspectos intuitivos, como uma forma de romantismo, mas confrontando o lado mais negro e mais obscuro do ser. As obras góticas forçam o leitor a considerar tudo o que a sociedade chama de maldade na vida humana. Os autores góticos têm desafiado as estruturas sociais e intelectuais pela intensa presença do não-racional, da desordem, e do caos. Criava uma mistura de três elementos distintos: terror, o horror, e o misterioso. A ficção gótica chegou ao ápice em 1897 com a publicação do romance de vampiro “Drácula”. (Melton, 1996, p. 332, 332)

vontade de viver” como a única saída para o ser humano. Essa filosofia era como um reflexo do que via ao seu redor, com a crise de um modo de produção pré-capitalista, proprietários falindo e ex-escravos na miséria. Segundo Ferreira Gullar, “o mundo seria representado por ele, então, como repleto dessa tragédia, cada ser vivenciando-a no nascimento e na morte”. O uso de uma linguagem “orgânica” muitas vezes cientificista e agressivamente crua, causava repulsa na época. O aspecto melancólico, que é uma marca da sua poesia, é interpretado por Ferreira Gullar como consequência da biografia do homem Augusto dos Anjos. A arte desse poeta, segundo Haddad (1981) procura ser também uma filosofia que concilie ciência e fé. Uma fé que vem do bramanismo e do budismo, da teosofia, do ocultismo, do esoterismo, de todo esse mistério oriental.

O ideal da unidade desse poeta vem da ideologia de noções de “totalidade, universo, sistema cósmico, que se relaciona com o grande lugar-comum da filosofia hindu: ‘Não há outro ser senão o Ser, uno, imutável e absoluto. O mundo exterior, o mundo dos nomes e das formas (‘o mundo fenômeno das formas’ de Augusto dos Anjos)’ não apresenta estes caracteres, é feito de dados múltiplos, mutáveis, relativos. Nesta imagem do mundo externo, o poeta procura descobrir o invisível que o visível oculta, o inaudível que lateja sob o rumoroso, e os elementos misteriosos que apreende, dão-lhe a visão unitária do mundo em que o particular se dissolve no geral, o microcosmo acabando reflexo exato do macrocosmo.” (Haddad, 1981, p. 53)

Essas reflexões que Haddad faz sobre a poesia de Augusto dos Anjos, me faz lembrar de uma colocação do Robert ainda no início da pesquisa, quando me disse: “A favela desperta em mim sentimentos e sensações que são universais”. “Gosto de falar de um sentimento meu acreditando que outras pessoas vão se identificar com ele. Uma coisa que parte do pessoal para o universal.” Nas letras de suas canções

não há relatos ou denúncias explícitas de uma situação social concreta. A realidade é traduzida em poesia que redimensiona a dor, a solidão, o abandono, a morte vivenciados no lugar de origem, como coisas do humano, e não necessariamente localizáveis em nenhuma sociedade ou geografia específicas.

Em vários pontos é possível identificar traços românticos e simbolistas tanto na estética de composição da banda “Pelos de Cachorro” quanto na maneira como concebem a expressão poética. A música costuma ser referenciada como algo que tem a função de “descobrir o meu eu ali dentro”, como o Beto disse quando tentava me explicar o que representava para ele ser um roqueiro na favela. Na banda, mesmo sendo uma experiência coletiva, cabe a cada integrante “botar ali o que cada um expressa, e respeitar a individualidade”. Sobre a música “La Puta Madre Blues” que conheceremos a seguir, Robert esclarece que “de forma subjetiva são indiretas para contar uma história”, deixando claro que a subjetividade, um valor no romantismo e no simbolismo é o ponto de partida para a sua narrativa.

A entrada dos novos músicos na banda pode vir a alterar esse “tom” melancólico presente na estética do Robert, ainda a estética dominante. Numa conversa durante uma festa, ouvi o Kim dizer ao Robert: “cara, tenho achado as nossas músicas muito deprê: tô começando a fazer umas letras mais psicodélicas, meio eróticas”. Num outro momento, o Edinho despretenciosamente pergunta ao grupo: “mas o quê que é gótico, esse negócio que vocês estão falando aí?”



Figura 8 - Nova formação da Pelos de Cachorro. Da esquerda para a direita: Beto, Heberte, Robert, Kim e Edinho.



Figura 9 - Show da banda Pelos de Cachorro, no Teatro Marília, abril de 2006.

LA PUTA MADRE BLUES

A canção “La Puta Madre Blues” foi a primeira música feita na fase de retomada dos ensaios, já com a nova formação da banda. “O Kim levou a idéia de uma coisa meio blues, arrastadona, e a gente começou a trabalhar em cima”, conta o Robert. Como o Kim faltou em alguns ensaios, o grupo acabou alterando muita coisa da idéia original “aí quando ele apareceu, falamos pra ele: ‘arregaçamos’ sua música toda. E ele gostou”. Robert fez a letra. O Kim nos dá a sua versão de como aconteceu o processo de composição e comenta sobre o que pensa de um trabalho de criação coletiva:

Um belo dia eu tava tocando né, e saiu aquilo, eu gostei e mostrei pra galera, perguntei ‘quê que vocês acham?’ Eles falaram ‘muito bom, vão fazer né?’ Isso que é bom, você trabalhar com compositores né, eu acho que todo mundo na banda é compositor, então eu apresento uma coisa, aí eles vêm com outras idéias encima e vão fazendo, mexendo”. (Kim em entrevista, 2007)

O Título surgiu de uma brincadeira. Um sujeito espanhol andou frequentando uns ensaios, toda vez que tocavam essa música, ele dizia: “puta madre, é muito bonita essa música”. Como não aparecia uma idéia de título que agradasse a todos, deram-lhe o apelido de “Putá Madre” que acabou pegando e virando o nome definitivo. Robert nos diz sobre a temática que aborda nessa canção: “a letra diz de uma mãe que já morreu, cantando para uma filha que acabou de morrer de câncer num barraco todo detonado. A primeira vez que a gente fala definindo o lugar – uma favela”.

*Pelo dia em que então se curou
A voz fria se pôs a chorar
Era fim de janeiro ou abril
Se não me lembro não vá se importar
O barraco era todo feliz
Pelo chão corriam a sorrir
Um cão, um gato disputando um rato morto
E pelo chão se podia ver
A chuva que entrava
Se levantou e sorriu
Eram sinceros os seus sentimentos
Vendo isso, então a noite se abriu
A chuva cessou, assim como a dor*

*Afinal
Sofreu
Não será pior
Afinal
Sofreu
Não terá dor pior
E ao final
Sofreu
E sorriu, e chorou, e agradeceu
Por estarmos todos mortos*

*Ela questionou o que há depois
Se estaríamos juntos
No que há depois
Minha filha e o câncer
E a ingratidão da vida então lhe fez morrer em sangue
Há quanto tempo o tempo nos separou
Na solidão da vida se afogou
E mesmo sendo cedo demais
Abriu a porta e disse adeus*

*Afinal
Sofreu*

*Não será pior
Afinal
Sofreu
Não terá dor pior
E ao final
Sofreu
Silenciou*

*Sua vida era pobre
Mas podres não eram
Os tesouros em mente
Tumores transformam retratos
Transportam relatos
De tempos felizes
À sombra da morte
E nem mais um corte
Sangrias são só pesadelos
Então se despede
Do barraco se despe
De lona, tijolos e sonhos.*

Nessa música o que nos chama a atenção inicialmente é a dificuldade de enquadrá-la num único estilo ou gênero. Trata-se de um rock, mas que traz referências de estilos representativos de épocas diferentes. Mas não é só rock; há citações explícitas que remetem a que percebamos também um *blues*. Uma música que não é só rock, e nem um *blues* puro. Uma música feita de misturas, onde podemos perceber as várias influências absorvidas ao longo de um período da vida dos músicos da banda; não esqueçamos que essa música é resultante de um processo de criação coletiva. Como bem disse Simon Frith (1987),

ao discutir os estratagemas da música popular contemporânea, em particular, não estamos falando somente sobre música, mas também sobre todo o processo envolvido. [...] Os cantores são raramente

ouvidos 'naturalmente' (sem mediação) e suas vozes já contém conotações físicas, imagens associadas e ecos de outros sons. Tudo isso precisa ser analisado, para então sabermos se queremos tratar as músicas como estrutura de narrativa". (Frith, 1987, p. 146)

A divisão em blocos bem demarcados cria atmosferas diferentes como uma colagem, várias "músicas" dentro de uma só, remete à idéia de "bricolagem", uma "construção feita em fragmentos", com vários climas dentro de uma música só. Há, por exemplo, elementos do rock dos anos 70, com solos de guitarra a la "Led Zeppelin", texturas de timbres que lembram o rock mais contemporâneo inglês, mas também solos de guitarra que remetem aos velhos *bluesmans* americanos, dentre outros. Há entretanto um elemento unificador, ou que proporciona uma noção de unidade dentro da fragmentação: o ritmo, numa pulsação dentro do compasso de 12/8, percorre a música do início ao fim. Vejamos com maiores detalhes, como se dá a "narrativa", os vários elementos sonoros e temáticos desenvolvidos ao longo dessa composição.

Na introdução, o "clima" é o da instabilidade; dois guitarristas (Edinho e Kim) se empenham com os pedais para criar uma atmosfera ruidosa, o que Kim denomina de "umas microfônias, umas guitarras malucas", que preparam a entrada de um *riff*, (pequenas frases que são recorrentes, em geral de guitarra), que lembra um rock bem "visceral", com uma seqüência de acordes típica do rock dos anos 70 (Led Zepellin e Deep Purple, principalmente)¹. Esse trecho introdutório por sua vez, leva à seção que chamaremos de *blues*. O que faz com que percebamos se tratar de um blues? Primeiramente a linha do baixo com padrão rítmico de semínima

¹ Uso de acordes onde há a omissão da terça do acorde, gerando uma indefinição entre o acorde ser maior ou menor.

seguida de colcheia, num compasso 12/8. Essa linha, chamada no blues *walking bass*, segue um desenho que caminha em graus conjuntos (nos três primeiros graus da tonalidade de Lá menor, depois nos do sexto grau, fá Maior) e se mantém durante toda essa seção. Os solos de guitarra seriam um outro elemento que remete ao blues, com o uso de notas prolongadas, num procedimento que os músicos costumam chamar de “esmagar” as notas, pressionando o braço da guitarra, o *flide* ou ainda *bend*, na terminologia do blues o que dá um efeito de indefinição da nota. Já a harmonia utilizada não é a do blues tradicional¹. O que ouvimos é uma harmonia em “pêndulo” que fica oscilando entre a tônica e sexto grau, dentro da tonalidade de Lá menor (I – I - VI – VI). O início dessa referência mais explícita ao blues prepara a entrada do texto poético, e permanece nas duas estrofes intercaladas pelo refrão.

Na primeira estrofe, um narrador descreve uma cena. Este narrador, que na segunda estrofe descobrimos ser a mãe, apenas descreve, mantendo um distanciamento emocional. Essa idéia de alguém narrando um acontecimento é reforçada pelo tipo de desenho melódico utilizado. Aqui, a melodia é estável sem grandes ondulações, próxima a uma entoação de uma fala. Luiz Tatit (1995), pesquisador da relação entre letra e melodia na canção, considera que uma linha melódica estável que se assemelha a “uma inflexão entoativa da língua verbal cria um sentimento de verdade enunciativa” que ele denomina de “figurativização”. Esse tipo de articulação da letra com a melodia “sugere ao ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas”. Segundo esse autor “dois sintomas podem servir de ponto de partida para o exame figurativo de qualquer tipo de canção: os *déiticos* no texto, e os

¹ A harmonia clássica do blues é baseada no modelo de três frases que se tornou uma marca: I7 – IV7 – I7 – I7 / IV7 – IV7 – I7 – I7 / V7 – V7- I – I.

tonemas na melodia”. Os *dêiticos* são elementos lingüísticos que “indicam a situação enunciativa em que se encontra o *eu* da canção”. Um exemplo estaria no terceiro e quarto versos (*Era fim de janeiro ou abril / se não me lembro não vá se importar*), onde o narrador se dirige a quem ele conta a estória, (uso do imperativo “não vá se importar”) reforçando a idéia de que há alguém dizendo para um outro (nós ouvintes) de uma cena distante no tempo e no espaço. O uso do imperativo nos faz lembrar que “por trás da voz que canta há uma voz que fala.” (Tatit, 1995, p. 22) Os tonemas, inflexões que finalizam as frases entoativas, contam com apenas três possibilidades físicas de realização (descendência, ascendência ou suspensão). “Por exemplo, uma voz que inflete para o grave, distende o esforço de emissão e procura o reforço fisiológico, diretamente associado à terminação asseverativa do conteúdo relatado”. Uma voz que busca a frequência aguda, mantendo a tensão do esforço fisiológico, “sugere sempre continuidade de frases, ou de prorrogação de incertezas ou das tensões emotivas de toda sorte”. (idem, p. 21, 22) Sobre a importância do uso da voz nesse tipo de música, Simon Frith (1987) pontua que através dela personalidades são construídas e seu tom costuma ser mais importante que as articulações de determinadas letras de músicas. “Podemos assim nos identificar com uma música se entendemos as palavras ou não, se já conhecemos o cantor ou não, porque é a voz e não a letra que respondemos imediatamente”. (Frith, 1987, p. 145)

Robert utiliza efeitos sutis na voz que reforçam e agregam mais informações no texto. Nas notas agudas em algumas palavras, percebe-se que a maneira quase meiga e delicada como canta acentua a intenção de fazer ironia, como no quarto e sexto versos da primeira estrofe: *não vá se importar / pelo chão se via a sorrir*. No

verso “*se levantou e sorriu*”, a melodia “se levanta” também num movimento ascendente acompanhado de um *crescendo*. “*Um cão, um gato disputando um rato morto*”, Robert acentua as primeiras sílabas e faz de forma brusca, destacada, não prolongando as vogais. Com isso demarca o ritmo, dando uma idéia de movimento, lembra passos sorrateiros, a mim me remete a trilha sonora de desenho animado, o que realça a dimensão terrena simbolizada pelos animais. Nessa parte da narrativa fica explícito o contraste de dois “mundos”: o mundo espiritual, mundo da transcendência, representado pela mãe e filha mortas; o outro, o mundo mais concreto, das necessidades humanas e terrenas, representado pelos três animais. Robert diz que usou de ironia na descrição desta cena: “pelo barraco se via no chão um cachorro e um gato disputando quem ia pegar o rato. A chuva entrando dentro do barraco”. Dentro do cenário de desolação (uma mãe morta cantando para uma filha que acaba de morrer num barraco “todo detonado”), dois animais “correndo a sorrir” disputam um terceiro (o rato). Ele esclarece também sobre essa cena: “o rato e o gato fazem parte da desolação, eles sentem fome, por isso disputam um rato morto; não estão indiferentes, fazem parte da cena, estão sofrendo também, o riso é a ironia, mas é claro que eles não estavam felizes!”

“*Vendo isso, então a noite se abriu / a chuva cessou, assim como a dor*” a palavra “vendo” cantada na região grave, com voz rouca, anuncia a gravidade da chegada da noite, mas que afinal não é tão grave assim porque vem seguida do verbo “abriu” num contraste que anuncia o fim da chuva e da dor, momento de ascensão melódica e de expansão harmônica. Necessário fazer uma observação quanto à referência à chuva (e ao fim dela) nesse contexto, que toma aqui uma dimensão especial se lembramos do lugar em que essa música foi concebida. A

chuva na favela é elemento desestabilizador: precariedades na infra-estrutura e nas construções das casas causam alagamentos e goteiras, as formas como se dão as ocupações dos terrenos, nem sempre as mais apropriadas, acarretam sérios riscos de desabamentos.

Importante ressaltar que o procedimento analítico adotado por Tatit, elaborado com a função de analisar a relação letra e melodia na canção popular brasileira tem uma aplicabilidade relativa numa análise de rock. Primeiramente porque a dissociação entre a melodia e outros parâmetros expressivos como timbres e textura, por exemplo, é quase impossível de se fazer nesse tipo de música. No rock feito por essa banda, que segue um padrão de mixagem do rock alternativo inglês, a voz que canta fica num plano de volume próximo ao dos instrumentos, não existindo uma hierarquia entre canto e acompanhamento como acontece na canção brasileira, por exemplo, onde há uma preocupação em preservar a inteligibilidade do texto e da melodia.¹ No caso desse rock em especial, o uso dos pedais, os ruídos e efeitos somados às bases harmônicas, solos e acompanhamento rítmico da bateria formam um bloco indissolúvel para se perceber a música. Dão também um caráter de “opacidade” apontada por Gilroy como uma das características da música dos afro-descendentes, originada no tipo de relação que se estabelecia entre os negros e os capatazes nos tempos da escravidão. Esse assunto foi abordado no capítulo em que trato de questões referentes à negritude e rock.

Sobre as atmosferas ruidosas presentes no rock, Pedro Ferreira (2006) em sua tese intitulada “Música Eletrônica e Xamanismo: técnicas contemporâneas do

¹ A cópia de gravação disponível para apreciação ainda não é a que a banda considera com o padrão ideal de mixagem. A nova gravação ainda está em andamento.

êxtase”, citando Phillip Tagg, demonstra como esses estilos baseados no ruído amplificado e no ritmo extremamente marcado – *heavy metal*, o industrial e o *techno* foram influenciados diretamente pelas paisagens sonoras tecnológicas junto às temporalidades a ela associadas. Tagg parte da idéia de que na nossa sociedade tecnológica, há uma sujeição social produzida pelas relações entre barulho e poder (o fato de que quanto mais alto o som, maior o espaço acústico) Portanto, quanto maior o espaço ocupado pelo proprietário do som, maior é o poder dessa pessoa nesse contexto social. Isso estaria diretamente ligado “à importância ritual atribuída a sons eletronicamente amplificados, distorcidos”. A apropriação dessa mesma potência sonora pela amplificação e distorção, segundo o autor, foi a maneira encontrada pelas pessoas de reverterem essa situação de sujeição, pelo menos temporariamente.

Assim, se por um lado os sons intensos, constantes, implacáveis, métricos e graves das máquinas são “os sons de uma máquina social inexorável sobre a qual nós temos pouco ou nenhum controle”, por outro, “se você é sujeitado a esses barulhos e ritmos que parecem simbolizar o poder real em seu ambiente, eles podem se tornar menos dominadores se você se apropriar deles, recriá-los e ‘fazê-los soar’ à sua imagem”. (idem, p. 258)

O gosto pelo rock a partir da década de 50 e pelo *Heavy Metal* a partir dos 70 vindo de jovens sócio-economicamente desprivilegiados é explicado por Tagg como uma maneira encontrada por eles “de sobrepujarem o barulho que expressa a sua situação de sujeição e controlá-lo a seu modo”. Como uma maneira de se apropriar ativamente dos sons e “temporalidades associados às máquinas que corporificam o poder ao qual eles se encontram sujeitados”. (Ferreira, p. 259) (...) “Gritar, berrar,

andar por aí com um aparelho de som portátil poderoso, pilotar uma motocicleta barulhenta são fonte de poder, pois se está controlando o ambiente acústico”. (Tagg e Collins, 2001, p. 7, apud Ferreira, 2006)

Voltemos às considerações sobre a narrativa presente na primeira estrofe: não se trata de uma descrição linear, ela vem de forma imprecisa, vaga, nebulosa, sem muita lógica, de forma indireta e por vezes obscura. Há uma imprecisão intencional na localização temporal (“*Era fim de Janeiro ou Abril*”) e a palavra “barraco” vem como única referência explícita de localização espacial. O narrador é um ser que já morreu. Isso lembra muito os poetas simbolistas, que usavam de associações de idéias, representadas por metáforas e símbolos para expressar sua maneira de conceber a vida que para eles era algo misterioso e inexplicável. Como nos esclarece Coutinho (1978), “em lugar da expressão direta, incapaz de captar as essências internas e os sentimentos mais intimamente pessoais, o Simbolismo usava processos indiretos, associações de idéias, representadas por feixes de metáforas e símbolos”. (Coutinho, 1978, p. 217). Nessa música, percebe-se a influência da poesia simbolista¹ também na temática, a morte como solução de todos os problemas, no uso de metáforas e outras figuras de linguagem, na falta de linearidade do discurso. No primeiro verso, “*Pelo dia que então se curou*”, a cura vem como uma referência à morte, já indicando que a morte é vista como solução, o fim do sofrimento. Há uma “voz fria” que chora. “Fria” uma figura de linguagem sugerindo a idéia de morte. A influência da poesia de Álvares de Azevedo é visível na maneira como a morte é concebida, como podemos observar em um de seus

¹ “(...)O simbolismo repeliu o Romantismo devido ao seu emocionalismo e ao convencionalismo de sua linguagem metafórica. (...) foi uma forma do espírito romântico, sob certos aspectos, uma sua continuação, um Romantismo indireto e extremado, tanto quanto ele fugindo do mundo exterior por acreditar que só é real aquilo que é refletido pela consciência individual”. (Coutinho, 1976, p. 217)

poemas, “Lembrança de Morrer”: (*Quando em meu peito rebentar-se a fibra, / Que o espírito enlaça à dor vivente, / Não derramem por mim nenhuma lágrima / Em pálpebra demente. [...] Eu deixo a vida como deixa o tédio / Do deserto, o poente caminheiro / Como as horas de um longo pesadelo / Que se desfaz ao dobre de um sineiro. [...] Só levo uma saudade – é dessas sombras / que eu sentia velar nas noites minhas ... / De ti, ó minha mãe! Pobre coitada / Que por minha tristeza te definhas!*) O narrador é o poeta moribundo, recomendando que não chorem por ele após a sua morte, porque para ele a morte traz o fim do tédio ou de “um longo pesadelo”. A figura materna está presente no poema, como alguém que vela o filho doente, e é o único “ser” merecedor de um sentimento de saudade do poeta. Robert vai além: nos apresenta uma mãe que mesmo depois de morta, ainda está ao lado da filha. A idéia de transcendência se acentua nesse caso, a mãe é ser onipresente, capaz de acompanhar o sofrimento da filha, levá-la para uma outra dimensão, como elemento de transição entre os dois mundos: morte como transcendência e, portanto, fim do sofrimento, que se opõe à vida, espaço da dor e sofrimento. A figura materna, como pudemos ver no relato do Robert, no início desse texto, é muito presente na vida desse músico-poeta; elemento que traz sentimentos contraditórios, a partir da adolescência, mas que representa apoio emocional e afetivo, um ser capaz de todos os sacrifícios para cuidar de seus filhos. Sabe-se que a figura materna na favela tem sido responsável pela sustentação, não apenas financeira, do eixo familiar de grande parte de jovens que moram nesses locais. Juarez Dayrell (2005) quando avalia as experiências familiares de jovens funkeiros em sua pesquisa, no livro *A Música entra em cena*, diz o seguinte:

Grande parte das famílias desses jovens não conta com a presença do pai, organizando-se em termos matrifocais, e nem por isso se

mostram ‘desestruturadas’, garantindo com esforço, a reprodução física e moral do núcleo doméstico. [...] mais do que a presença ou não do pai, o que parece definir o grau de estruturação familiar é a qualidade das relações no núcleo doméstico e as redes sociais com as quais podem contar. [...] nisso a mãe desempenha um papel fundamental, [...] ela é a referência de carinho, de autoridade e dos valores, para quem é dirigida a obrigação moral da retribuição”. (Dayrell, 2005, p. 286)

Essa não é a única composição da banda em que a figura materna é central: no CD *Enquanto isso o mundo se move lá fora* de 2001, Robert compôs uma música intitulada “A mãe chora sobre o cadáver de seu filho”¹, que relata uma cena que presenciou na favela quando voltava para casa, de um conhecido seu que tinha acabado de ser assassinado, a mãe com o corpo do filho no colo.

Na segunda estrofe se percebe uma retomada da idéia melódica da primeira, mas agora com pequenas variações na melodia. Se na primeira estrofe a melodia era estável, agora ela oscila mais e é acompanhada pelo texto com uma intensificação no envolvimento sentimental de quem narra, a mãe se colocando como mãe, utilizando um “tom narrativo” mais dramático: “*minha filha e o câncer / e a ingratidão da vida então lhe fez morrer em sangue*”. O “tom” da voz é o da angústia; as frases se desenvolvem como num jogo de pergunta e resposta como numa conversa, com alternância de tessitura, tomando uma dimensão de um quase desespero. A palavra “câncer” é cantada na nota mais aguda desse trecho da melodia; Robert realça como num grito, uma palavra que normalmente as pessoas têm medo até de pronunciar.

¹Esta canção e “La Puta Madre Blues” estão gravadas no CD em anexo.

Já no refrão, que intercala as duas primeiras estrofes, a intenção da fala se altera, o narrador se posiciona diante do que acabou de narrar. Coincide também com o momento de expansão harmônica (C – D7 – Am), e contém um certo colorido modal. Pode ser interpretado como um quase desabafo, que é ao mesmo tempo lamento e auto-consolo, num prolongado “*afinaaaaaal sofreeu*” numa região aguda, cantando o alívio do fim, a morte. Luiz Tatit chama esse processo de “passionalização”: a ampliação da frequência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a melodia mais lenta e contínua. A tensão de emissão mais aguda e prolongada das notas convida o ouvinte para uma sensação de menos ação, de um estado de introspecção, desviando a atenção para o “nível psíquico de uma expressão individual”. (Tatit, 1995, p. 22, 23) As guitarras nesse momento apresentam pequenos desenhos melódicos “afritos” que se entrelaçam, dando uma idéia de “gemidos nervosos”, reforçando o clima de expansão emotiva do refrão. Aí não é mais blues, e sim rock, num arranjo instrumental que o Kim descreve como sendo “um rock mais moderno, aquela coisa meio ‘Radiohead’”¹.

No final do segundo refrão, a palavra “*silenciou*” é seguida de uma pausa brusca, em seguida entra um *riff* nas guitarras, que depois é acompanhado pela bateria criando um suspense para o que vem a seguir. A última estrofe é o lugar de maior tensão da música, por causa do *riff* em mi (a dominante), que se mantém até o final dessa seção e é reforçada na melodia, estacionada também na nota mi. Entra um rock pesado, e junto, uma fala que comenta o acontecido, uma voz esbraveja, num canto falado, na região grave, num arranjo que remete ao *hard* rock dos anos

¹ Essa banda inglesa alternativa, uma influência muito citada por Kim e Robert, é considerada uma das mais importantes bandas de rock da atualidade e surgiu no final dos anos 80. O álbum *OK Computer*, de 1997, marca o amadurecimento musical da banda. “O clima é completamente soturno e depressivo, com arranjos meticulosos, ousados e complexos. Usam muitos experimentos com eletrônica, álbuns conceituais e muita melancolia”. (Wikipedia)

70: “é a parte ‘insana’ da música”, nas palavras do Kim. “*Sua vida era pobre / mas podres não eram os tesouros em mente*”. “*Tesouros*” como metáfora de “sonhos”. Se na estrofe anterior o tom é o da angústia, aqui é o da revolta e indignação. A palavra “*sangrias*” numa alusão a um tipo de procedimento da medicina do século XIX.¹ A música se encerra com um “eh” na voz do cantor e é seguida por uma parte instrumental com muita instabilidade e intensificação de tudo: as guitarras estão “nervosas”, com frases na região mais aguda, a bateria também se “exalta”. No final, a retomada dos mesmos elementos da introdução. Toda a tensão é solucionada no blues (que resolve no centro tonal Am); mas aí um blues mais “moderno” por causa do uso de ruídos, efeitos de pedais². A tensão só é solucionada e o repouso só acontece nessa parte instrumental do blues, na volta às origens, e porque não dizer, nos braços e aconchegos da velha e ancestral “mãe África”.



¹ Que consistia em uma modalidade de tratamento médico aonde há retirada de sangue do paciente para o tratamento de doenças.

² Instrumentos e equipamentos utilizados além da formação original: violão folk 12 cordas, pedal SansAmp, Trêmolo, Delay, pedal Distortion, pedal Metalzone.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na primeira parte desse trabalho, apresentei em forma de depoimentos, a trajetória traçada pelos quatro músicos, que possibilitasse identificar como surgiu o interesse pelo rock. Nos quatro depoimentos ficou claro que o simples fato de se interessarem em conhecer o rock, já era um indicador de que havia uma necessidade de ampliar o campo de escuta. Lembrando uma fala do Heberte, “na favela só se ouvia *rap*, *funk* e *pagode*; fico pensando porque fui gostar de rock”.

O acesso à escuta se deu por vias diferentes, através de um irmão mais velho, no caso do Beto e do Robert, na escola através dos colegas vindos de outro contexto sócio-cultural, no caso do Heberte, e através de um amigo de infância, o “Popinho”, na experiência do Edinho. Nos quatro casos havia a consciência de rompimento com um padrão de escuta da favela. No discurso do Beto a intenção em ser diferente em relação à maioria dos habitantes desse contexto fica mais explícita. Uma quase afirmação de que “eu quero ser o diferente na favela”. No Heberte, o desejo de se sentir incluído em um grupo (seus colegas de escola) que manifestava preconceito por quem era de favela, fortalece o interesse pelo gênero; no Robert uma identificação mais explícita com o discurso e postura roqueira, uma necessidade de manifestar indignação, e é, dentre os quatro músicos, o que menos explicita diferenças entre o meio da favela e o resto da cidade nessa opção. A conotação de rebeldia e transgressão presente no rock é externalizada de maneira mais evidente pelo Robert, Beto e Heberte. Para o Edinho era mais uma questão de

superação de limites, porque coincidiu com o período em que estava parando de usar drogas, com necessidade de entrar num outro estilo de vida. Como se pode observar, nesta favela especificamente, os roqueiros são os que não se drogam e são mais intelectualizados.

Renato Russo foi citado pelos três músicos como a influência mais decisiva para o tipo de rock que decidiram fazer, uma identificação com o discurso existencialista do movimento pós-punk. Esse artista representou, principalmente para o Robert, uma espécie de mentor intelectual: passou a seguir os “passos” literários e musicais de seu ídolo. A estética e temática adotada na produção da banda “Pelos de Cachorro” é resultante das incursões literárias do Robert pelo o que denominam de poesia “ultra-romântica” e escuta de bandas inglesas da cena *underground*. As conexões foram se ampliando a partir daí, quando entraram na rede *underground* de informações, através de fanzines e sessões de correspondência de revistas especializadas em rock e também através da Internet.

A negritude passa a ser uma questão relevante para eles a partir de uma visão que vem de fora, como manifestações de discriminação racial. A relação com a polícia é a mais citada, quando relatam experiências de violência com agressões físicas gratuitas, o que atribuem ao fato de serem negros e favelados. As reações de estranhamento vindo de pessoas da própria comunidade onde vivem, e também de outros meios, ao verem negros fazendo rock e não pagode, também reforçam a noção de auto-imagem ligada à cor de pele negra. A partir da constatação desse estranhamento é que vieram as construções dos argumentos para justificar e legitimar essa opção. A origem negra do rock é um desses argumentos; mas a defesa mais consistente na minha opinião vem na fala do Hebert: “não vejo

necessidade de justificar nada. Gosto musical não tem nada a ver com a cor da pele”. Indiretamente, ou talvez de forma inconsciente negam a maneira mais comum de se perceber e vivenciar a negritude: pela associação imediata com as raízes africanas ancestrais junto à idéia de brasilidade. Pelo que observei, não se trata de uma atitude deliberada de rejeição às raízes musicais afro-brasileiras. Mas expressa o desejo de mostrar que podem ir além do que o signo da cor da pele invoca no senso comum, e também como afirmação do direito a ter escolhas, a optar em fazer a música que quiserem independente de raça, classe social e nacionalidade. Beto sintetiza bem essa postura com uma pergunta carregada de ironia: “mas quer dizer que ‘música negra’ é restrição?”

Um comentário trazido por Edinho feito por um vizinho seu, me fez sentir a necessidade de buscar uma compreensão de como se deu a consolidação do samba em símbolo de brasilidade. Impressionante observar como quase imediatamente à construção de uma identidade brasileira associada à raça negra e à mestiçagem, vem o repúdio das elites a quaisquer tendências cosmopolitas presentes em cidadãos negros ou mestiços. A apropriação do samba pelas elites, resultando em consolidação de um elemento de cultura marginal em símbolo da nação brasileira, trouxe ironicamente como consequência, a expectativa com relação à população de cor negra, de que se comprometa com os sons de suas raízes ancestrais, um certo aprisionamento aos estereótipos associados à raça negra. Para alguns autores, sobretudo para Rita Segato (2005) e Peter Fry (apud Vianna, 1995), a conversão de símbolos étnicos em símbolos nacionais “oculta a situação de dominação racial e torna mais difícil a tarefa de denunciá-la”. Vimos também como as noções de africanidade, brasilidade e negritude estão misturadas nessa noção de

identidade. Só que esses jovens negros brasileiros preferem uma música que não surgiu aqui no Brasil, que tem origem no *blues* dos negros dos Estados Unidos, e que deixou de ser considerada uma música negra.

Sentem um compromisso em fazer um “resgate”, como gostam de afirmar, dos valores contidos na origem do rock, uma manifestação vinda do *blues*, que seguiu um percurso que culminou num “embranquecimento” do gênero. Tanto os meios como os objetivos contidos na ação desses negros roqueiros brasileiros, são em sua essência, profundamente negros. Pude constatar que de forma original estão dando continuidade à sua linhagem africana; música não é concebida como mercadoria, é um misto de lazer, ferramenta política, meio de expressão. O rock feito no morro pode ser interpretado como expressão de apatia e alienação de uma juventude vítima dos processos de massificação. Mas também como um “grito pra ser ouvido”, resposta criativa e sofisticada pela capacidade de surpreender, de inverter a lógica das divisões entre o que é ser pobre e rico, branco e preto, favelado e morador de um bairro de classe alta.

Pois há também um tom de desafio em mostrar que são capazes de romper as “fronteiras simbólicas” que separam o bairro e a favela. Isso fica muito evidente quando disseram que os eventos promovidos pelo *Faverock* têm a finalidade de um contato com outros jovens que gostam de rock fora da favela, uma espécie de troca de sinais. Querem uma aproximação, mas não querem se sentir discriminados. Fazer um rock de qualidade tornou-se a forma mais inteligente de alcançar esse objetivo.

A pesquisa apontou para a constatação de que o fato de não corresponderem aos estereótipos ligados à raça negra e sua situação sócio-econômica, e de haver

uma intenção em romper com eles, não significa desconsiderar esses dados como informações importantes na compreensão de subjetividades. Não há como negar a forte influência que cada uma dessas características, se é que podemos chamar assim, exercem na formação de sujeitos. O que me interessou compreender foi como se deram essas influências para além dos estereótipos. Os músicos estudados nessa pesquisa são negros e moram em favelas. A forma que a sociedade tende a enxergá-los vem com uma carga de informações já pré-estabelecidas e estáticas. Negros, por exemplo, tocam percussão, são pobres, não possuem instrução, etc. Favelados fazem *rap*, ou *funk*, são usuários de droga, ou traficantes, são mal educados, incultos, não dominam nenhuma língua estrangeira, etc., etc. Os quatro músicos não se enquadram num perfil considerado o comum entre jovens moradores de favelas. Mais significativo do que considerá-los como uma exceção à regra, seria percebê-los como sujeitos que apesar de serem impelidos a todo o tempo a serem objetos, reivindicam o direito à subjetividade.

Podemos relacionar a experiência espacial da favela com os processos que envolvem a formação da subjetividade em alguns pontos. O conceito de Labirinto, os labirintos numa favela, com a busca de identidade que não segue uma lógica pré-estabelecida e previsível. Retomemos ao que Paola Jacques disse sobre labirintos: “O estado labiríntico é o de quem vaga, um estado errático, do percurso, da descoberta, da surpresa, da experiência, da multiplicidade e, sobretudo, da liberdade”. Se a construção das cidades parte de uma lógica da árvore raiz, a da favela é a do rizoma. Pode-se fazer aqui um paralelo com a falta de compromisso com a idéia de raiz, aqui especificamente, à idéia de raiz afro-brasileira, no comportamento musical desses jovens. Para eles, ao contrário, interessa ampliar as

possibilidades de fazer conexões novas, isso pode ser visto pelas diversas maneiras como estabelecem contato com o mundo: via Internet, via fanzines, via leitura, via escuta, via cursos de cinema, de artes, de música. As formas rizomáticas como se dão as ocupações de terreno na favela, não previsíveis, múltiplas, não lineares, são como eles: há destreza em visualizar possibilidades novas de “ocupação” e de aproveitar o que os espaços oferecem.

A visão de favela apresentada nesse trabalho foi coerente com a visão que eu tive como pesquisadora a partir também do que meus amigos percebem e me revelam sobre esse lugar. Em alguns momentos ela pode soar como idealização ou uma visão romântica desse contexto social. Favela hoje no Brasil virou sinônimo de violência, tráfico de drogas, ou o lugar onde o poder público e as ONGs exercitam, através dos projetos sociais, maneiras de tirar crianças e jovens da situação de risco social, usando a arte como ferramenta. O que pude constatar, entretanto, é que esses espaços representam muito mais que isso: primeiramente porque é o lugar onde esses jovens nasceram, de onde sentem orgulho, onde estão suas famílias, onde possibilidades expressivas de ação são geradas a todo tempo, onde as convivências são solidárias dentro das adversidades.

Nas letras das canções, Robert, o letrista com maior volume de produção até o momento, não utiliza um tom de denúncia explícita de fatos sociais concretos. O que ele traduz nas suas composições são sentimentos muito profundos que tomam uma dimensão não localizável em nenhuma geografia específica. Naquela sua afirmação (“a favela provoca em mim sentimentos e sensações que são universais”) o que fica evidente é mais que o desejo de se libertar de um enquadramento sensorial, mas a demonstração de que já se sente livre dessas amarras, como cidadão do mundo, do

universo. Apesar do tom melancólico e pessimista presente na estética da banda, seus músicos são pessoas alegres, delicadas e gentis, muito sinceros, capazes de dizer as verdades mais difíceis de se ouvir com muita firmeza e elegância.

Nas observações feitas sobre a canção “La Puta Madre Blues”, onde não tive a pretensão de esgotar as possibilidades de análise, pudemos perceber as influências musicais e literárias presentes na composição; inevitável a associação com a arquitetura presente nas favelas, com a idéia e conceito de “fragmento” apresentado por Paola Jacques. A maneira como a figura materna está presente na temática dessa música, como em outras composições da banda, provocou a associação com traços biográficos de Robert Frank e coincidências com os de Álvares de Azevedo, um poeta de quem ele gosta muito. Mas nesse caso a associação mais relevante me parece a que apontou um dado mais abrangente: o papel que a figura materna vem representando nesses contextos sociais.

Essa canção, como pudemos ver, inaugura uma fase pós FAN, a negritude começa a ser incorporada como um valor positivo. A banda “Pelos de Cachorro” foi a primeira banda de rock a ser selecionada para participar desse evento cultural; entre os organizadores havia dúvidas quanto ao rock ser considerado ou não uma manifestação da cultura negra. A música “La Puta Madre Blues” representa também a primeira mistura intencional com um outro gênero musical: até então queriam fazer um rock “puro”.

Nesse trabalho não falei sobre as performances de palco da banda “Pelos de Cachorro”. Lamentável, porque tenho consciência de que o rock de fato acontece na relação direta entre a banda e seu público, através da expressão e uso de vários códigos na comunicação que se estabelece num show de rock. A descrição de uma

apresentação da banda, ampliaria o campo de possibilidades de compreensão da estética e dos objetivos contidos na trajetória desta banda. O fato de não ter desenvolvido com profundidade essas questões nesse trabalho, não impede que eu transcreva nesse momento conclusivo, uma breve descrição de impressões e sensações que tive assistindo a um show da banda realizado em 2006, no teatro Marília em Belo Horizonte, do tipo daquelas que as fãs costumam escrever em seus diários,: *No palco, cinco jovens com guitarras, baixo e bateria, produzem uma sonoridade que por vezes parece querer rasgar o coração da gente, por outras soa como um acalanto, ou um hino religioso. Em seu canto, surgem gritos e urros que não nos convidam a dançar; provocam um silêncio interior, misto de tristeza, angústia, melancolia. Dos cinco, quatro são negros. Dois estão de saia, camisa social, paletó e gravata, um terceiro se sobressai, por estar sem paletó, o branco reluzente da camisa em contraste com o negro de sua pele. O que predomina são tonalidades fortes como preto e vermelho, tanto nas roupas quanto no jogo de iluminação do palco. O vocalista tem uma voz grave, chegando às vezes a um baixo profundo. Canta palavras de dor: “num inferno minha vida se transformou ... eu prefiro até morrer... não me ensine a sorrir ... a verdade é que os sorrisos não vêm para ficar “, fragmentos percebidos de um discurso às vezes imperceptível pelas outras sonoridades que se sobressaem. Na medida em que vai anunciando as canções, relata as situações que serviram como fonte de inspiração. Uma delas, intitulada “Uma mãe chora sobre o cadáver de seu filho”, narra uma cena que presenciaram um dia quando voltavam para casa, do encontro de uma mãe com o filho assassinado. O canto vem gutural, gritado, sobre base das três guitarras que “choram”, “gemem”, e para finalizar, um longo improviso em que as guitarras*

dialogam entre si, com sonoridades que remetem a sirenes de ambulância ou de viatura policial, resultando em textura sonora de entrelaçamento de linhas melódicas na região aguda, timbres rascantes provocados por uma livre experimentação dos pedais das guitarras.

Muito do que foi apresentado nesse texto sobre a banda e a vida dos cinco músicos já se alterou. Edinho decidiu que quer entrar na Universidade e se prepara para fazer vestibular no final do ano, para o curso de Licenciatura em Música. Ficou noivo de sua namorada Rosânia, uma bailarina de dança do ventre, no início de 2007. Heberte está gostando muito da nova vida de universitário (está cursando Licenciatura em Música na UEMG), continua um aluno assíduo nas oficinas do Programa Arena da Cultura. Deixou o emprego de agente de saúde da Prefeitura, agora é professor de música do Programa “Fica Vivo”, que funciona próximo à sua casa. Beto está em dúvidas quanto a continuar o curso de Ciências Sociais na PUC, pensa em mudar para algum curso mais ligado à área de tecnologia. Recentemente foi contratado como editor de vídeo da “Associação Imagem Comunitária”, onde trabalha junto com o Robert. Kim está estudando para concursos públicos, preocupado com questões de sobrevivência, mas muito otimista quanto ao futuro da banda “Pelos de Cachorro”.

Um dia antes de escrever a parte final desse texto, recebi a notícia de que Robert não mora mais no Aglomerado da Serra. A casa onde morou desde que nasceu e que seus pais vinham construindo há 40 anos, foi desapropriada pela Prefeitura, porque localizada numa área onde vai passar uma grande avenida, parte de uma das ações de reurbanização da Prefeitura, o Programa “Vila Viva”. Afora o

difícil período de adaptação pelo que passa toda a sua família, está feliz com os novos desafios profissionais: recentemente foi contratado pela “Associação Imagem Comunitária” como monitor de filmagem e edição, onde fica durante todas as manhãs. À tarde vai para “Macacos”, onde iniciou recentemente o trabalho como designer e editor de vídeo do “Instituto Kairós”. Sua namorada Mariana inaugura uma nova vida ao lado da mãe, se mudou para um apartamento bem próximo da vila Cafezal e Marçola. A loja da família dele continua no mesmo lugar, numa das vilas do Aglomerado. A banda, os amigos, também estão lá. Ele me disse que apesar de estar achando difícil se acostumar com o novo lugar, (a casa fica no bairro Céu Azul, na região da Pampulha) vê de forma positiva o fato dessa experiência de mudança de espaço coincidir com mudanças profissionais, e outras mais internas, que ainda estão se processando.

Ouvi-los, acompanhar o dinamismo de suas ações, e os movimentos, e as mudanças durante este tempo em que estive perto deles, sempre me fizeram pensar e aprender muito. Isso tudo me remete a Gilles Deleuze falando sobre subjetividade: “O sujeito se define por e como um movimento, movimento de desenvolver-se a si mesmo. O que se desenvolve é sujeito. Aí está o único conteúdo que se pode dar à idéia de subjetividade: a mediação, a transcendência”. (Deleuze, 2001, p. 93)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Álvares de. *Poesia*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1977.

BRANDINI, Valéria. *Cenários do Rock: mercado, produção e tendências no Brasil*. São Paulo: Editora Olho d'Água, 2004.

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1997.

CONTADOR, António Concorde. Escravos, Canibais, Blacks e DJ's: sonoridades e identidades juvenis negras no Brasil. In: PAIS, José Machado, BLASS, Leila Maria da Silva. *Tribos Urbanas: produção artística e identidade*. São Paulo: Annablume 2004.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. 9ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia vol.1*. São Paulo: Editora 34, 1995.

DIAS, Paulo. A Outra Festa Negra. In: JANCÓS, István; KANTOR, Íris (org.) *Festa, Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa (vol.ii)*. São Paulo: Edusp, Fapesp; Imprensa Oficial, 2001.

DAYRELL, Juarez. *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

DAVIS, Mike. *Planeta Favela*. São Paulo: Boitempo, 2006.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FERREIRA, Pedro Peixoto. *Música Eletrônica e Xamanismo: Técnicas Contemporâneas do Êxtase*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, 2006.

FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll: uma história social*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FRITH, Simon. "Towards an aesthetic of popular music". In: LEPPERT, Richard; McCLARY, Susan. *Music and Society: The politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. São Paulo: Editora 34, 2001.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: editora 34, 1992.

HADDAD, Jamil Amansur. Baudelaire e o Brasil. In: BAUDELAIRE. *As Flores do Mal*. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1981.

HALL, Stuart. *A identidade na pós-modernidade*. 8ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HOME, Stewart. *Assalto à Cultura: utopia, subversão, guerrilha na (anti) arte do século XX*. 2 edição. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. 2 ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LEÃO, Tom. *Heavy Metal: guitarras em fúria*. São Paulo: Editora 34, 1997.

LIBANIO, Clarice de Assis. *Guia Cultural das Vilas e Favelas de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Rona Editora, 2004.

- MACHADO PAIS, José; SILVA BLASS, Leila Maria da (orgs.). *Tribos Urbanas: produção artística e identidade*. São Paulo: Annablume, 2004.
- MELTON, J. Gordon. *O Livro dos Vampiros; A enciclopédia dos Mortos – Vivos*. São Paulo: Makron Books, 1996.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- O'HARA, Craig. *A Filosofia do Punk*. São Paulo: Radical Livros, 2005.
- SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2004.
- SOUZA E SILVA, Jailson de; BARBOSA, Jorge Luiz. *Favela: alegria e dor na cidade*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2005.
- SEGATO, Rita Laura. *Raça é Signo*. Brasília, 2005.
- TATIT, Luiz. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.
- WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política. In: BOSI, Alfredo. *Cultura Brasileira: temas e situações*. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1992.

LISTA DE CDs CITADOS

PELOS DE CACHORRO. *Enquanto isso o mundo se move lá fora*. Belo Horizonte: independente, 2001.

_____. *Alegrias Paliativas do Leprosário*. Belo Horizonte: independente, 2005.

_____. *Postais de eletro*. Belo Horizonte: cd demo, 2007.

ANEXO



Figura 10 - Matéria sobre o FAN no Diário da Tarde.

caderno 2

DIÁRIO DA TARDE
QUARTA-FEIRA, 26 DE ABRIL DE 2006

ACONTECE

Força para o *rock* alternativo

Vanessa de Oliveira

O *rock* independente inaugura hoje, a partir das 20h30, o projeto *Quarta Sônica*, com a apresentação da banda mineira Pêlos de Cachorro no palco do Teatro Marília. A banda é integrante do movimento *Faverock*, que reúne músicos do Aglomerado da Serra e demais periferias de Belo Horizonte. Durante o *show* o grupo lança o CD-demo *Alegrias Paliatras do Leprosário*, além de realizar filmagens que vão integrar o primeiro vídeo-clipê do grupo.

A banda é formada por Beto Assenção (bateria, voz), Hebert Almeida (baixo), Robert Frank (guitarra, violão, voz), Klen Gomes (guitarra, violão) e Edson Pinheiro (guitarra, voz). O projeto *Quarta Sônica*, que tem coordenação de César Gilveci, sincretiza-se com a novíssima geração de bandas de *rock* independente/alternativo da cidade.

Esta cena vem-se configurando como uma das mais interessantes e promissoras do país com trabalhos extremamente contemporâneos e autorais. O objetivo do projeto é realizar a inserção e a integração na cena musical mineira, como também ser um espaço de diálogo e discussão dessa renovação estético-musical.

O grupo foi criado em 1997 e participa, desde o início, do projeto *Arma da Cultura*. A banda faz uma combinação de música, elementos cômicos, cinematográficos, literários e plásticos em suas apresentações. Eles são, assumidamente, influenciados por bandas como *Smashing Pumpkins*, *Radiohead*, *Placebo* e *Nick Cave and the Bad Seeds*.

Já realizou *shows* no Teatro Noel Rosa (RJ). Em 2001, lançaram o CD-demo *Enquanto isso, o mundo se move lá fora*, contendo apenas cinco faixas.

Desde 1999 que o Pêlos de Cachorro, junto a outras três bandas, integra o *Faverock*, que atualmente congrega 14 bandas da Grande BH.

QUARTA SÔNICA COM BANDA PÊLOS DE CACHORRO - Hoje, a partir das 20h30, no Teatro Marília (av. Alfredo Balena, 386, Santa Efigênia). Ingressos a R\$5 (meia). Informações: (31) 3224-4445.

Foto: Paulo Martins/imaginação



Figura 11 - Matéria do Diário da Tarde sobre a participação da Pelos de Cachorro no evento Quarta Sônica.

A Fundação Municipal de Cultura apresenta

Quarta Sônica

Rock Independente no Teatro Marília



Pelas de Cachorro.

Divulgando o novo álbum "Alegrias paliativas do leprosário"
e filmando vídeo-clipe

26/04/06 - 20:30hs. - Teatro Marília
(Av. Alfredo Balena, nº586, Sta. Efigênia)

Realização:

Info.: 32244445 / 88049400

Design por equipe Opium

CULTURA
FUNDAÇÃO MUNICIPAL

PREFEITURA BH
TRABALHO PELA VIDA

Figura 12 - Flyer de divulgação.

70

faverock

19/11
 Ars Debere
 Distúrbio
 Pelos de Cachorro
 Spiral
 Yvitu...

20/11
 Carolina Diz
 Formes
 In-solidum
 O grito da rosa
 Seu Silva

15hs.
 Entrada Franca

R. Capivari com Dr. Alípio Goulart
 ônibus 4107, 4102, 2151

Apoio:

Fernando Rock Bar Sifer distribuidora de bebidas SAS Realização:

Figura 13 - Flyer de divulgação do Faverock.



Figura 14 - Foto do acervo de divulgação da banda; 2007.



Figura 15 - Foto de acervo de divulgação da banda; 2007.