

Os anos 1990 e o pop-rock em Santa Gertrudes/SP – Parte 2: uso de tecnologias da comunicação levando a redefinições culturais e identitárias no interior paulista

**The 1990s and the pop-rock in Santa Gertrudes/SP – Part 2:
the use of communication technologies leading to both
cultural and identity redefinitions in a small town of São
Paulo State**

Carlos Eduardo Marquioni ¹

RESUMO: Durante a década de 1990 foi possível observar em Santa Gertrudes/SP o convívio simultâneo de, ao menos, duas gerações interessadas em montar bandas de *pop-rock* na pequena cidade: uma de jovens nascidos as décadas de 1960/1970 e outra de jovens dos anos 1980. Ao longo daquela década, essas duas gerações iriam experimentar o acesso e uso de (então) novas tecnologias da comunicação: o sinal de transmissão da MTV Brasil (uma novidade na região) e os jogos eletrônicos (que tiveram um incremento de opções no período). A produção de sentidos associada àqueles usos culminaria com redefinições culturais (Raymond Williams) e estabelecimento local de novas identidades (Stuart Hall, Zygmunt Bauman) que se manifestariam na sonoridade das bandas constituídas.

PALAVRAS-CHAVE: *Pop-rock*; Cultura; Identidade; Videogames; MTV Brasil.

ABSTRACT: During the 1990s, it was possible to observe in Santa Gertrudes/SP the simultaneous coexistence of at least two generations interested in forming pop-rock bands in that small town: one of young people born in the 1960s/1970s and another in the 1980s. Throughout that decade, these two generations would experience access to and use of (then) new communication technologies: the MTV Brazil transmission signal (then new to the area) and the electronic games (which had then new options). The production of meanings associated with those uses would culminate in cultural redefinitions (Raymond Williams) and the local establishment of new identities (Stuart Hall, Zygmunt Bauman) that would be observed in the sound of the formed bands.

KEYWORDS: Pop-rock; Culture; Identity; Videogames; MTV Brasil.



10.23925/2176-4174.36.2025e71491

¹ Doutorado em Comunicação e Linguagens (Universidade Tuiuti do Paraná). Universidade Estadual Paulista – Franca. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6201-6070> E-mail: cemarquioni@uol.com.br

Recebido em: 01/05/25..

Aprovado em: 25/06/25.

Publicado em: 28/06/25.

Introdução

Este artigo é relacionado a projeto de pós doutorado no qual tem-se procurado desenvolver uma proposta de “história cultural” (BURKE, 2021)² para a pequena cidade de Santa Gertrudes³ a partir das bandas e artistas de *pop-rock* atuantes naquela localidade entre os anos 1980 e 2000. Ainda que o interior paulista seja usualmente associado à música sertaneja, de fato foi possível identificar uma efetiva proliferação de bandas *pop-rock* na cidade nas décadas de 1980 e 1990.

No período endereçado neste artigo – a segunda metade dos anos 1990 – passa a ser possível observar com clareza em Santa Gertrudes a existência de, ao menos, duas gerações de jovens interessados tanto nos subgêneros musicais relacionados ao *pop-rock* quanto na formação de bandas. O resultado seria um efetivo aumento na quantidade de bandas atuantes na pequena cidade. Aquelas gerações eram compostas por jovens nascidos nas décadas de 1960 e 1970 (referenciados aqui como geração anterior) e nos anos 1980 (geração seguinte). Defende-se que tal interesse seria relacionado não apenas a (i) bandas que já existiam na localidade desde a década anterior conforme abordado em outros artigos da investigação em curso⁴, mas também porque os anos 1990 contaram com um (ii) aumento no acesso e uso de tecnologias da comunicação; tal uso levaria os jovens locais a terem contato com quantidade maior de materialidades culturais produzidas no Brasil e no mundo

² Para a proposição de história cultural em desenvolvimento procura-se realizar contextualização dos cenários vividos *na duração*, observando “o ‘espírito da época’ ou *Zeitgeist*” (BURKE, 2021, p. 14). Neste sentido, a opção pelo *pop-rock* tem-se demonstrado interessante especialmente ao relacionar materialidades culturais observadas em Santa Gertrudes com outras, análogas, produzidas em grandes cidades do mundo no período. A abordagem empregada contribui para que tais ocorrências sejam analisadas não como meras cópias locais, mas como relacionadas à cultura vivida no período (daí o mencionado “espírito da época”).

³ A cidade é localizada “na porção centro-leste do Estado de São Paulo, [...] distando 167 quilômetros por rodovia (Anhanguera e Washington Luiz) [...] da Capital do Estado” (GARCIA, 2003, p. 100) e tem a economia local centrada na produção de pisos cerâmicos (GARCIA, 2003, p. 16-61). No final dos anos 1990, a população local era de cerca de 16.000 habitantes (OBSERVATÓRIO, 2024, p. 110).

⁴ De fato, Santa Gertrudes teria bandas de *pop-rock* formadas por habitantes locais ao menos desde o final dos anos 1960. Tais bandas não são abordadas em função das balizas temporais definidas para o projeto associado a este artigo; durante a segunda metade dos anos 1990, evidências coletadas dão conta de que cerca de 15 bandas existiram na cidade.

que tinham, até então, circulação local mais restrita e evidencia o potencial de transformação cultural e identitária associado ao uso de novas tecnologias quando elas passam a ser acessadas e usadas.

Sobre as (i) bandas que já existiam na localidade, entende-se que elas são relevantes no aumento dos grupos musicais formados porque, em uma cidade pequena, as pessoas tendem a se conhecer e frequentar os mesmos ambientes sociais. Com isso, apresentações públicas de bandas já formadas tendem a ser assistidas e motivar a formação de novas bandas (mesmo a proximidade pessoal costuma operar como um motivador: um aspirante a músico, ao reconhecer vizinho ou colega tocando em público tende a ser motivado a também formar sua banda). Em relação ao (ii) ao aumento do acesso e uso das tecnologias, tal uso promoveria uma ampliação das sonoridades ouvidas/compartilhadas. Ainda que as duas gerações mencionadas tivessem acesso às mesmas tecnologias, seriam observadas produções de sentido diferentes para as materialidades culturais acessadas. E aquelas diferenças impactariam na sonoridade das bandas de *pop-rock* formadas pela geração seguinte (culminando com as mencionadas redefinições culturais e identitárias).

Foram especialmente duas as tecnologias cujo acesso e uso promoveram tais redefinições. Uma delas foi o (a) sinal da MTV Brasil que passou a ser sintonizado em Santa Gertrudes em 1994 (MILANI, 2024): com a chegada da versão brasileira do canal musical estadunidense, reduziu-se o tempo para acesso em Santa Gertrudes aos lançamentos musicais dos Estados Unidos, da Europa e mesmo do Brasil: “Foi uma mudança radical na vida” (MILANI, 2024).⁵ Outra tecnologia chave no cenário do período é a dos (b) videogames. No contexto que interessa a este artigo, especialmente o fato de que

Desde que os jogos passaram a ser desenvolvidos em CDs passou a ser comum ouvir músicas famosas em jogos eletrônicos. O game pioneiro foi Rock n’Roll Racing, lançado em 1994, ainda pela Super Nintendo [...] [, que] contava com clássicos do rock, como Paranoid, do Black Sabbath, e Highway Star, do Deep Purple, em versões midi (HERSCHMANN, 2010, s/p).

Defende-se que o acesso a tais tecnologias proporcionou um processo de redefinição cultural e identitária porque as bandas de *hard rock* mencionadas na citação acima não faziam parte necessariamente do repertório musical de referência

⁵ No caso estadunidense, relatos dão conta do “meio revolucionário que seria mais associado ao novo pop: a MTV (Music Television). [...] [O] canal rotinou o videoclipe como uma ferramenta promocional padrão da indústria musical que acabaria por usurpar o poder do rádio” (CATEFORIS, 2014, p. 53-54).

para a produção musical das bandas ouvidas pelos jovens da geração anterior que atuavam na cidade. Ainda que potencialmente houvesse gertrudenses ouvido aquelas sonoridades no período, elas não faziam parte do repertório das bandas locais que se apresentavam na cidade, usualmente tocando músicas *punk*, do pós-punk inglês e do *rock* brasileiro dos anos 80. Aqui vale então uma breve explicação relacionadas a essas sonoridades das bandas gertrudenses: ocorre que ao menos desde o início da década de 1980, um grupo de jovens locais guardava dinheiro ao longo do ano, tomava um ônibus e viajava até a cidade de São Paulo (como mencionado, a 167 quilômetros de distância), onde álbuns de música *punk* eram adquiridos e posteriormente gravados para compartilhamento em fitas cassete. Isso acabou estabelecendo na cidade (especialmente entre os jovens músicos atuantes da geração anterior) uma relação com a sonoridade *punk-rock*. Durante os anos 1980, o lançamento de álbuns de *pop-rock* brasileiro e de álbuns de pós-punk inglês pela indústria cultural local facilitaram um pouco a aquisição de álbuns (pois, com edições brasileiras, os discos passaram a ser adquiridos em lojas na cidade vizinha de Rio Claro) e outras sonoridades começaram a ser apresentadas pelas bandas atuantes: além do *punk-rock*, as bandas aderiram também à *new wave* (que abarcaria o pós-punk e rock brasileiro dos anos 80).⁶ O destaque é que a tecnologia da comunicação utilizada naquele momento era, essencialmente, o disco de vinil (ainda que, especialmente nos anos 1980, a revista impressa Bizz, orientada ao segmento musical, tenha circulado e houvesse ainda o uso de fitas cassete para compartilhamento dos discos adquiridos).⁷

O fato relevante aqui é que a ampliação dos acessos a sonoridades com o uso de outras tecnologias permite inclusive ampliar a hipótese que vinha sendo trabalhada na investigação pós-doutoral a partir da qual este artigo foi originado: enquanto anteriormente o acesso *per se* era considerado o elemento chave *par excellence* para a formação da tribo musical local, resta evidente que não apenas o acesso, mas

⁶ *New wave* é a denominação para um gênero musical que abarca parte significativa da produção do *pop-rock* entre meados dos anos 1970 e início dos anos 1990. Para as origens do termo e do gênero enquanto derivada do *punk-rock*, incluindo considerar o gênero como um ‘guarda-chuva’ que cobriria uma variedade sonora observada a partir de meados dos anos 1970 e adaptações do termo para ‘música moderna’, relações com tecnologias e pós-modernismo e com o ‘real punk’ e Oi, consulte Cateforis (2014, p. 1-27).

⁷ “Em tempos pré-internet quando havia [apenas] circulação de [discos de] vinil, um álbum era como uma correspondência chegando de um mundo imaginário, um portal para uma nova cultura. Discos eram [de valor] inestimáveis e micro manifestos” (ROBB, 2023, p. 523).

também os canais utilizados tanto para o acesso quanto para o compartilhamento dos conteúdos acessados seriam fundamentais. Afinal, quando apenas álbuns musicais (LPs) eram a fonte do conteúdo (ainda que copiados em fita cassete para compartilhamento) foram limitadas as sonoridades; a ampliação dos canais (com a MTV Brasil e os videogames) ampliou o leque de possibilidades estéticas. A rigor, o que se observou foi uma espécie de ‘dispersão’ das fontes de informação, que impactaria diretamente no estabelecimento de identidades associadas ao *pop-rock* e na formação de tribos locais, que iriam culminar com a formação de bandas de subgêneros musicais que até então não faziam parte do interesse estético dos músicos locais.

Para complexificar o cenário, vale comentar que variações estéticas entre gerações, no caso da música, podem ser analisadas a partir dos ciclos que costumam ser observados na

história da música rock [, que] é organizada em torno de uma sucessão de ciclos. A produção, recepção e mitologia da música são tipicamente situadas como parte de um fenômeno periódico em constante renovação [...]. Essa periodização encontra sua forma mais conspícuia na forma de ‘invasões’ e ‘explosões’ do rock (CATEFORIS, 2014, p. 1).

Para ilustrar esses ciclos com as sonoridades observadas em Santa Gertrudes nos anos 1990, é possível considerar o caso mencionado da *new wave* (gênero que fazia parte do repertório das bandas locais formadas por membros da geração anterior) segundo as perspectivas de cultura emergente, dominante e residual propostas por Raymond Williams (1979, p. 124-129): ao surgir, em meados dos anos 1970, a *new wave* seria um gênero emergente, que alcançou visibilidade especialmente a partir da divulgação de práticas musicais orientadas à tecnologia no início dos anos 1980, quando pode ser considerada como dominante na “paisagem da música popular” (CATEFORIS, 2014, p. 19-20). Contudo, nos anos 1990, as sonoridades *new wave* foram “substituídas pelas texturas de guitarra rock despojadas do *grunge* e do alternativo. Nesta terceira e última fase, a *new wave* se tornou um estilo ‘residual’, uma referência à história passada do *rock*” (CATEFORIS, 2014, p. 20). No caso gertrudense, enquanto a *new wave* seria chave para as bandas da geração anterior (em função tanto dos álbuns *punk* adquiridos em São Paulo até a sonoridade pós-punk e do *rock* brasileiro dos anos 1980), o *grunge* constituiria um dos gêneros

musicais que teria papel de destaque para a geração seguinte (a partir o uso das tecnologias da comunicação), mas não para a geração anterior.

Ocorre que os jovens da geração anterior tiveram no período um interesse apenas periférico no gênero musical que tomou o mundo a partir de Seattle. De fato, seriam observadas bandas locais tocando música *grunge* em Santa Gertrudes apenas a partir do final dos anos 1990 (os jovens da geração seguinte formaram suas bandas e iniciaram suas apresentações públicas locais a partir de meados dos anos 1990). A rigor, com uma década de atraso (MILANI, 2024) em relação ao resto do mundo e graças aos músicos da geração seguinte.

Em relação à metodologia empregada, além da revisão bibliográfica relacionada ao arcabouço teórico aqui articulado, para este artigo foram tanto realizadas entrevistas com alguns atores sociais gertrudenses atuantes em bandas do período quanto os acervos pessoais de imagens daqueles músicos foram fornecidos para ilustrar o presente *paper*; também a leitura de biografias de músicos e bandas de *pop-rock* atuantes no Brasil e no mundo no período contribuiu com o desenvolvimento da articulação das manifestações culturais gertrudenses com as de outras localidades. Estruturalmente, o presente artigo é dividido em duas seções: em *Influências chegando de múltiplas fontes: produção de sentidos, redefinições culturais e identitárias*, aborda-se como o acesso a materialidades culturais possibilitou produções de sentido que culminariam com o estabelecimento de identidades (no caso deste artigo, relacionadas ao *pop-rock* e com uma maior fluidez de subgêneros musicais por parte dos músicos locais pertencentes à geração 80, comparativamente àqueles da geração 60-70). Já *A multiplicação das bandas* endereça algumas das bandas do período, destacando a quantidade de grupos musicais de *pop-rock* que iria surgir na pequena cidade do interior paulista com a proximidade da virada do século (e que englobaria músicos das duas gerações).

1. Influências chegando de múltiplas fontes: produção de sentidos, redefinições culturais e identitárias

Para desenvolver análises e reflexões relacionadas à produção de sentido e estabelecimento de identidades, vale iniciar mencionando que no projeto de pesquisa em curso (e neste artigo) cultura é um conceito chave, e trabalha-se aqui de acordo com a definição para a noção proposta por Raymond Williams enquanto “significados

comuns [compartilhados], o produto de todo um povo [...]; eles [os significados comuns/compartilhados] são feitos ao longo da vida, feitos e refeitos" (WILLIAMS, 1989, p. 8). Complementarmente à definição de cultura enquanto significados compartilhados, utiliza-se aqui também a noção de que "a linguagem nada mais é do que o meio privilegiado pelo qual 'damos sentido' às coisas [...]. Significados só podem ser compartilhados pelo acesso comum à linguagem" (HALL, 2016, p. 17). Ao abordar a música enquanto forma de linguagem, e considerando que os indivíduos em um grupo estariam "familiarizados com os mesmos modos genéricos de elaborar ruídos para produzir o que reconheceriam como 'música'" (HALL, 2016, p. 23), entende-se ser razoável afirmar que a produção de sentido a partir da música pode levar a significados compartilhados (pois reconhecíveis) que originam pertencimento e identidade do indivíduo em relação a um grupo que compartilha as canções.

A complexidade do cenário (e da afirmação) justifica algum desenvolvimento. Iniciando com a observação de que a cultura é, "ao mesmo tempo – fábrica e abrigo da identidade" (BAUMAN, 2012, p. 43)⁸: defende-se que a partir do compartilhamento de significados associados à música seria possível também o estabelecimento de uma "identidade social [...] [, que] permite que se fale de um 'nós' em que o 'eu', precário e inseguro, possa se abrigar, descansar em segurança e até se livrar de suas ansiedades" (BAUMAN, 2012, p. 46-47). Parece ser esta uma forma de justificar conceitualmente o aparecimento de tribos musicais – grupos que têm significados pessoais compartilhados pelo conhecimento que as mesmas músicas são ouvidas e sentidos análogos são produzidos por seus membros. Mas deve-se destacar que qualquer identidade estabelecida não é rígida. Afinal, os significados "não são garantidos para toda a vida [...] [. Eles] são bastante negociáveis e revogáveis" (BAUMAN, 2004, p. 17) – como atesta inclusive a noção de cultura aqui utilizada mencionada anteriormente. O sociólogo e filósofo polonês Zygmunt Bauman utiliza a expressão modernidade líquida⁹ para destacar a fluidez que defende ser observada inclusive em relação à negociação de significados, com identidades podendo intercambiar rapidamente.

⁸ Afinal, a partir dos significados compartilhados, uma sensação de pertencimento tende a ser criada quando tais significados fazem sentido ao indivíduo. É ainda o pertencimento quem possibilita armazenar intimamente os significados.

⁹ A opção pelo termo 'líquida' é para tentar pontuar a fluidez, a volatilidade potencial, uma vez que "como ocorre com os líquidos, nenhuma das formas consecutivas de vida social é capaz de manter seu aspecto por muito tempo" (BAUMAN, 2013, p. 16).

Em um contexto de incremento de acesso a materialidades culturais, aquela perspectiva intercambiante ficaria evidente no caso dos jovens da geração seguinte em meados dos anos 1990 em Santa Gertrudes (ainda que estivesse presente também entre os jovens da geração anterior): ocorre que ainda que o sujeito tenha “um núcleo ou essência interior que é o ‘eu real’, [...] este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem” (HALL, 2006, p. 11). Em outros termos: mais conteúdos musicais poderiam levar a mais significados (e, no caso gertrudense, efetivamente levaram) que, por sua vez, contribuiriam com o estabelecimento de identidades aos jovens nascidos a partir da década de 1980 tanto pelo compartilhamento de significados mencionado quanto porque cada identidade é formada “ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não [é] algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. [...] Ela permanece sempre incompleta, está sempre ‘em processo’” (HALL, 2006, p. 38) – porque associada à cultura (a priori *em processo*).

A rigor, no caso dos jovens da geração 80 (que eram então adolescentes ou pré-adolescentes na década de 1990), a tentativa de estabelecimento de pertencimento coincide com a ampliação do acesso a gêneros musicais com o uso de tecnologias da comunicação. E deve-se destacar ser possível o estabelecimento de identidades múltiplas simultaneamente; ainda que eventualmente os indivíduos que se enquadram nessa situação se definam como ‘ecleticos musicalmente’, na perspectiva empregada aqui seria possível defini-los também como ‘musicalmente líquidos’. Observando que tal ecletismo (ou liquidez) musical também podia ser notada em relação ao repertório musical da geração 60/70 gertrudense – afinal, ainda que houvesse a mencionada influência da música *punk* estadunidense e inglesa, os músicos da geração anterior tanto consumiam pessoalmente quanto tocavam em apresentações públicas de suas bandas também pós-punk/*new wave* e rock brasileiro dos anos 1980. O que raramente era ouvido (ou era, na melhor hipótese, parte do repertório musical pessoal – mas não das apresentações públicas – de parte dos músicos gertrudenses atuantes da geração anterior) era *hard-rock* ou música *heavy metal* (algumas das perspectivas musicais que vão contribuir com o estabelecimento de identidades da geração seguinte a partir do aumento de acesso através de tecnologias da comunicação, ainda que mantendo as referências anteriores). É procurando argumentar como seriam estabelecidas estas identidades que a seção

segue, destacando o papel desempenhado pelas tecnologias da comunicação para os jovens da geração 80 durante os anos 1990.

Para minimizar o risco de incompREENsões (e apontar que as duas gerações endereçadas nos artigos que abordam os anos 1990 não viviam em contextos isolados/independentes entre si – inclusive por se tratar de uma cidade pequena), vale mencionar que as formas de acesso e as músicas ouvidas pela geração anterior também eram parte do repertório musical da geração seguinte.

Para ilustrar a afirmação, pode ser mencionado o caso de Marlon Roberto Meyer (Piu) que conta ter sido influenciado por seu irmão mais velho, que “ouvia punk-rock. Escutava Ramones, Clash, Circle Jerks, Sex Pistols” (MEYER, 2024). Complementarmente, em sintonia com os músicos da geração anterior e esboçando traços de uma formação musical líquida (nos termos de Bauman), conta que seu irmão ouvia também “umas coisas mais *light* [new wave/pós-punk], como B-52’s” (MEYER, 2024). De fato, Meyer reforça ainda sua audição das sonoridades da geração anterior ao contar que teria se tornado um “ramoníaco [neologismo que criou para Ramones-maniaco, referenciando a banda *punk* novaiorquina:] [...] acho que [tinha] uns 13 [álbuns dos] Ramones” (MEYER, 2024). Fechando o caráter eclético (ou de liquidez musical), conta que em sua casa, vivia também seu “pai ouvindo muito sertanejo raiz. Então conheço sertanejo raiz e sertanejo [dos anos 19]90, o estouro da época [...] era bem dividido” (MEYER, 2024).

No complexo cenário, Meyer conta que passou a ouvir também “Bad Religion e muito *hardcore* californiano [...] [. Ainda,] muito *punk-rock* nacional [...] [, como] Restos de Nada” (MEYER, 2024). Em seguida, haveria ainda uma radicalização estética musical pessoal, com sua aproximação do *heavy metal* nos anos 1990: “a primeira banda que ouvi foi Sepultura, o álbum Chaos A.D. [...]. Depois escutei Slipknot [...] e peguei *new metal* para escutar. Conheci Biohazard e pensei: isso é a mistura perfeita da música – tem letra, velocidade e peso” (MEYER, 2024).

No caso do *hardcore* californiano comentado por Marlon Meyer, o jovem músico inclusive estabelece relação com uma tecnologia que era utilizada pela geração anterior (particularmente durante os anos 1980) para acesso a conteúdos musicais: revistas impressas – notadamente, no caso de Meyer, revistas de *surf* e de *skate*: “Lia muito *Rock Brigade* e *Metal Head*. De *surf* era a Fluir: nela vinha um CD com bandas de *hardcore* da Califórnia” (MEYER, 2024). Ainda em relação a revistas impressas,

menciona que quando começou a tocar guitarra fez uso de outro recurso empregado pela geração anterior: comprava revistas de cifras musicais em bancas de jornal. Mas aquelas revistas não apresentavam cifras para as músicas que passou a ouvir (MEYER, 2024). Afinal, costumavam conter cifras para canções que estavam nas paradas de sucesso das rádios.

Ainda sobre o fato de ouvir vários gêneros musicais e ser influenciado por representantes da geração anterior, vale mencionar outro jovem músico gertrudense da geração seguinte, Lourenço Pedro Milani (Smee), para reiterar o caráter eclético/líquido (associado ao estabelecimento potencial de múltiplas identidades). Nascido em 1983, Milani teve contatos com a música a partir do avô que tocava gaita (Leandro Filier – Larry), do tio que tocava guitarra (Leandro Filier Júnior), além do acesso à cultura *pop* dos anos 1980 através de filmes que outros tios alugavam na “locadora High Chaparral [então única videolocadora de Santa Gertrudes]” (MILANI, 2024), além de séries japonesas e revistas impressas de seu tio João Carlos Milani (Ganchinho). Para ilustrar com o exemplo do acesso ao pós-punk, menciona edição da revista Playboy na qual lera “matéria do U2 [banda pós-punk irlandesa]. E meu tio tinha o disco *War* [daquela banda]: eu coloquei para ouvir e fui ler a letra de [da canção] *Sunday Bloody Sunday*. Até hoje me arrepia lembrar” (MILANI, 2024) da descoberta. Em relação ao *heavy metal*, uma fobia de infância teria contribuído para sua aproximação com o gênero: o músico conta que ainda criança tinha “medo do escuro, então me identificava com *Fear of the dark* do [grupo de *heavy metal*] Iron Maiden” (MILANI, 2024). Finalmente, seu contato com o *grunge* se dá em função do *punk-rock* (gênero tipicamente vinculado à geração anterior, mas que ele próprio também consumia): “Eu via muito o VHS dos Ramones *We're outta here* [...]”¹⁰. E a última música do último show dos Ramones quem canta é o Eddie Vedder [...]. E eu fui ouvir Ten do Pearl Jam [...] e outros *grunge*” (MILANI, 2024), uma vez que Eddie Vedder era vocalista da banda *grunge* Pearl Jam. No complexo cenário de sua formação musical, Milani declara que “não sou metaleiro, não sou *punk*. Ouço um monte de coisa de todo mundo” (MILANI, 2024). Conta também que chegou a *rock* clássico “pelos meus pais que ouviam Beatles, Ney Matogrosso [na fase Secos & Molhados]” (MILANI, 2024), além de ter recebido influências musicais do rádio: “Antes

¹⁰ Trata-se da filmagem do último show d’Os Ramones (lançado em vídeo e CD).

do rock teve a *dance music* dos anos [19]90, essas coisas que tocavam na rádio. Eu ouvia no carro com meus pais e achava legal" (MILANI, 2024).¹¹

Complementarmente às tecnologias anteriores mencionadas (LPs, revistas impressas e rádio), videogames passam a caracterizar uma forma de acesso à música no período. No caso de Milani, o "jogo no Super Nintendo que chamava *Rock N'Roll Racing* no qual tocavam versões de *Paranoid* do *Black Sabbath*, a canção tema dos *Blues Brothers*, *ZZ Top*, *Deep Purple*. Eu ouvia isso jogando videogame e achava sensacional" (MILANI, 2024). Marlon Meyer também conta que iria fazer "descobertas de músicas jogando videogame no jogo do [skatista californiano] Tony Hawk" (MEYER, 2024). Nos dois casos, as relações com a geração anterior contribuiriam para as produções de sentido: Milani relata que seu tio Nestor Milani o viu jogando e resolveu apresentar-lhe uma canção que tocava em formato Midi no videogame na versão com a banda. Tratava-se de uma canção da banda Black Sabbath: seu tio "chegou com uma fitinha [uma fita cassete] e colocou no rádio. Eu ouvi a música e o Ozzy [Osbourne, primeiro vocalista da banda] começou a cantar [...]. Na hora em que eu ouvi a voz do Ozzy, chapou. [...] Isso foi me cercando por todos os lados" (MILANI, 2024). Meyer destaca que mesmo antes, quando utilizava o console Atari, "o pessoal ficava jogando videogame na TV preto e branco e ouvindo música" (MEYER, 2024) nos álbuns de vinil que tinha em casa. Em certa medida, parece que aqueles tempos do console Atari (quando eram ouvidas canções que tipicamente remeteriam à geração anterior) estabeleceram uma forma de "preparação cultural" que contribuiria para o estabelecimento de identidades a partir das canções tocadas diretamente nos videogames em seguida.

¹¹ A menção à *dance music* por Milani justifica uma breve digressão: ocorre que não houve na década de 1990 uma cena de música eletrônica em Santa Gertrudes – mesmo que derivada do *pop-rock*, como ocorreu em outras partes do mundo, como no Reino Unido por exemplo, onde "The [Stone] Roses e The Happy Mondays se tornaram as duas bandas que melhor conseguiram reinterpretar o *rock'n'roll* para a geração pós-E [Ecstasy]. A música é diferente, as drogas são diferentes e as roupas são diferentes. [...] Há pessoas que os odeiam, vendo sua própria existência como uma afronta às grandes guerras do estilo *punk-rock* e há aqueles que os amam" (ROBB, 1999, p. 69). Defende-se aqui que a falta de um local físico para o desenvolvimento daquela cena é um fator chave para sua não ocorrência. E tal falta foi motivada pelo fato de que a *Status Disco Dance*, danceteria local e ambiente por excelência onde tal cena tenderia a ser formada, a partir de meados dos anos 1990 "não funcionava todo final de semana como nos anos [19]70/[19]80. Abria apenas para eventos esporádicos tipo Silvinho Star; havia também um rapaz de Cordeirópolis. Eles é que faziam o som [eram os DJs]" (CARLEVARO, 2025), e não tocavam música eletrônica. A danceteria encerraria definitivamente "as atividades como *Status Disco Dance* em 2002. O motivo [...] [foi que o conceito de] discoteca [como aquele empregado no caso da *Status Disco Dance*] ficou no passado [, especialmente] com o surgimento do Sertanejo Universitário. E não tinha mais público" (CARLEVARO, 2025).

A segunda tecnologia chave para a geração seguinte foi o sinal de transmissão da MTV Brasil: a emissora passou a ser sintonizada em Santa Gertrudes a partir de 1994. Meyer conta se lembrar “até hoje quando estreou o clip de Ratamahatta do Sepultura com o Carlinhos Brown [...]. E tinha os programas Fúria, Lado B [...]” (MEYER, 2024) que também veiculavam videoclipes de *pop-rock*. Complementarmente ao *heavy metal*, a MTV Brasil teria papel relevante local também em relação ao *grunge* para a geração seguinte. Usualmente apontado como a principal manifestação do *pop-rock* em escala global na década de 1990, o gênero tinha videoclipes de bandas apresentados na emissora que eram consumidos por ambas as gerações – mas que produziram um efeito de sentido que promoveria redefinições culturais e identitárias culminando com a formação de bandas relacionadas particularmente para a geração seguinte. Nos dois casos (tanto *metal* quanto *grunge*), ainda que canções dos gêneros não fossem tocadas pelas bandas da geração anterior em apresentações ao vivo, seu acesso se dava através das tecnologias da comunicação que tinham acesso ampliado. Adicionalmente (no caso do *grunge*), “em abril de 1994 Kurt Cobain cometeu suicídio com um tiro” (ROBB, 1999, p. 22): com essa morte, em Santa Gertrudes, “todo mundo [sic] foi obrigado a saber quem era o Nirvana [a partir da MTV Brasil]. [...] Foi aí que eu acordei para o *rock'n'roll*” (MILANI, 2024).¹²

Mesmo com o ‘despertar’ para o *pop-rock* mencionado por Milani, levaria ainda três anos a contar do suicídio do músico até que a sonoridade *grunge* fosse materializada por uma banda local tocando o gênero em público em Santa Gertrudes: em “[19]97 teve uma banda que chamava Seattle Kamikazes [...] [que] tocava Offspring, Nirvana, Titãs, Bad Religion, Ramones. Mas não era uma banda *grunge* – estavam na transição do *punk* para o *grunge*” (MILANI, 2024).

Tal “transição” contribui para reiterar a influência da sonoridade ouvida pela geração anterior na seguinte, particularmente em relação ao *punk-rock*. Marlon Meyer

¹² Vale mencionar brevemente ainda uma terceira tecnologia do período: o *Compact Disc* (CD) enquanto suporte para álbuns musicais. O lançamento de álbuns musicais em CD levou à locação dos discos (analogamente ao que já ocorria com fitas de vídeo VHS desde a década anterior). Passou a estar disponível então um menu de álbuns que não precisavam mais ser comprados (uma vez alugados, eles podiam ser copiados, inclusive com mais facilidade do que ocorria anteriormente com as fitas cassete): “Tinha uma loja que alugava CDs em Rio Claro – a Laser Express. Aluguei muito CD lá. O primeiro foi um Red Hot Chilli Peppers” (MILANI, 2024). Optou-se aqui por não endereçar o tema do aluguel de CDs por se entender que ele era periférico no contexto, no sentido em que a ‘descoberta’ de (ou o acesso efetivo a) gêneros musicais diferentes no período se dava a partir dos jogos e da TV e, após aquela ‘descoberta’ eventualmente CDs podiam ser alugados.

comenta que começou a tocar guitarra no início de 1996, quando ganhou uma guitarra de seu tio José Meyer. De fato, conta que já queria tocar guitarra desde antes, mas não era possível por ser canhoto, e em sua casa “havia um [único] violão destro que era do meu pai e do meu irmão” (MEYER, 2024). Sobre o processo de aprendizado para tocar o instrumento e a importância da geração anterior em sua formação musical – particularmente considerando o *punk-rock* e o ethos *Do It Yourself* (Faça Você Mesmo, a partir daqui DIY) –, Meyer relata que a “primeira música que toquei na guitarra foi ‘I believe in miracles’ dos Ramones. Quando eu consegui tocar aquele som eu falei: ‘Caramba – já sou um guitarrista!’ Porque meu sonho era tocar Ramones” (MEYER, 2024): era uma das bandas que ouvia na época. Lourenço Pedro Milani também evidencia a relevância da sonoridade da geração anterior na decisão do repertório de sua primeira banda ao mencionar que ao aprender a tocar guitarra e contrabaixo decidiu: “vamos tocar Ramones – porque Ramones é fácil. Montamos a banda em [19]97. [...] Estava na 8^a série [do ensino fundamental]” (MILANI, 2024). A liquidez do período (associada à fluidez entre gêneros musicais) fica evidenciada com o comentário seguinte do jovem músico, segundo o qual as “bandas que eu mais gostava eram Nirvana, Ramones e Iron Maiden. [...] Punk, metal e grunge. Na minha cabeça fazia sentido. Estava tudo misturado” (MILANI, 2024). Deve-se destacar que, a rigor, as associações que Milani fazia aparentemente faziam sentido também em outras partes do mundo, como pode ser observado a partir do caso dos galeses da banda The Manic Street Preachers, que “cruzaram o *punk-rock* super cool do The Clash com o *metal* melódico do Guns N’ Roses” (ROBB, 1999, p. 89). Definitivamente líquido, mas “fazia sentido. Estava tudo misturado”. Com o destaque que a mistura foi possível no caso gertrudense a partir das múltiplas fontes de contato com as sonoridades musicais: quando houve uso de (então) novas tecnologias da comunicação para acesso, novos sentidos foram estabelecidos, a cultura musical local passou por redefinição e ampliação e, consequentemente, novas identidades seriam definidas.

Para encaminhar o final desta seção é fundamental mencionar ainda que, se a sonoridade ouvida pela geração anterior foi relevante na formação da seguinte, também o aparecimento de bandas da geração seguinte não eliminou aquelas da geração anterior em Santa Gertrudes (mesmo com sonoridades distintas que passariam a ser apresentadas). De fato, analogamente ao caso de novas tecnologias

que não substituem necessariamente as anteriores¹³, também no caso das bandas de *pop-rock* gertrudenses houve convívio. Ademais, mesmo as sonoridades da geração anterior não são meramente abandonadas: novamente, de modo análogo ao que ocorre com tecnologias, “é possível observar tanto continuidades quanto mudanças e, em adição, encontrar esses padrões de continuidade e mudança ocorrendo de modos distintos em domínios diferentes da prática [no caso aqui endereçado, da prática musical]” (KEIGHTLEY; PICKERING, 2014, p. 579). Um exemplo de cenário vivido na cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, ilustra como o convívio entre gêneros musicais não foi no período uma exclusividade de Santa Gertrudes: no “final de 83 surgiram Os Replicantes [*punk-rock*], em 82 tem Garotos da Rua [*pop-rock*], e aí vem todas as bandas, [...] e no final dos anos 80 já é uma nova geração que está aparecendo. Já começam a surgir bandas mais novas com coisas mais novas ainda” (O FUTURO, 2015). O destaque (tanto no caso gaúcho quanto no gertrudense, endereçado na seção seguinte) envolve os espaços de convívio/apresentação musical entre aquelas bandas e a espécie de migração de membros observada: “todo mundo [sic] frequentava os mesmos lugares, um tocava na banda de um, saía e depois ia para a banda do outro, e aí dois que estavam sem banda faziam uma outra banda” (O FUTURO, 2015). O mesmo ocorria em meados dos anos 1970 em Londres, quando músicos que formariam as bases das bandas iniciais do *punk* inglês (como Chrissie Hynde, Brian James, Mick Jones, Dave Vanian, Rat Scabies, por exemplo) trocavam de bandas entre si todo o tempo (ROBB, 2023, 196-198). Tal fluxo seria observado também em Santa Gertrudes, como João Carlos Nave, proprietário da Sorveteria e Lanchonete Gela Guela – que, nos anos 1990 foi um ponto de encontro e agitação cultural gertrudense, onde bandas locais e da região se apresentaram –, destaca que

tivemos várias bandas tocando no Gela Guela. Não lembro de todos os nomes: sei quem são os integrantes. E tinha migração entre membros das bandas: uma pessoa saía de uma banda e entrava em outra; às vezes uma

¹³ Para ilustrar é possível considerar, por exemplo, o caso da invenção da escrita na Grécia (no século V a.C.): mesmo com a disponibilidade da tecnologia da escrita, “o processo de alfabetização foi lento [...], as epopeias [os poemas épicos] foram gradual e separadamente passadas a papiro e [...] a forma organizada como hoje as conhecemos foi alcançada tanto através da vista [com a escrita] como do ouvido” (HAVELOCK, 1996, p. 23). Havelock usa uma metáfora para explicar a convivência de tecnologias distintas: “A musa nunca se tornou a amante abandonada na Grécia. Aprendeu a escrever e a ler enquanto ainda continuava a cantar” (HAVELOCK, 1996, p. 35) – em outros termos, enquanto tentava dominar a tecnologia da escrita, a musa ainda recitava os poemas épicos, mantendo parte das normas de convívio social e garantindo a passagem do conhecimento entre gerações através da fala (em especial para aqueles que ainda não dominassem o código escrito).

banda ia tocar e precisava de um guitarrista, que vinha de outra. A molecada era unida e se organizava para tocar (NAVE, 2025).

De fato, haveria uma efetiva articulação de músicos da geração anterior e da geração seguinte. Mesmo com novas identidades estabelecidas, músicos das duas gerações não apenas iriam conviver, mas também tocar e migrar entre bandas – como abordado em seguida.

2. A multiplicação das bandas

Ao se comparar o início da década de 1980, quando havia duas manifestações musicais de *pop-rock* efetivamente atuantes em Santa Gertrudes (o *glam-rock* associado às apresentações públicas de Carlos Quirino realizando sincronização labial de Ney Matogroso e o *punk-rock* da banda local Lixo Atômico), constata-se que houve uma efetiva multiplicação de bandas na pequena cidade do interior paulista em duas décadas. Nesta seção são endereçadas seis das bandas atuantes na segunda metade dos anos 1990: quatro formadas por músicos representantes da geração seguinte (Poligamia e Childreen [sic]; Ramones Not Dead e Otherside) e duas montadas por iniciativa de membros da geração anterior, mas que contavam também com membros pertencentes à geração seguinte (Gatos Pretos e Essência Banal). As bandas selecionadas procuram evidenciar tanto a transição da sonoridade musical entre aquelas gerações (observando a influência da sonoridade da geração anterior nos primeiros passos das bandas formadas por membros da geração seguinte) quanto o aparecimento de novas sonoridades (após a transição no caso das bandas formadas por membros da geração seguinte) e a manutenção de sonoridades anteriores (no caso de bandas formadas por membros da geração anterior, mesmo quando tendo como participantes músicos membros da geração seguinte).

O destaque é para o fato de que a mistura entre sonoridades e membros contribui para evidenciar que a geração seguinte não substituiu meramente a anterior, assim como intercâmbios e relações entre aquelas gerações continuaram a ocorrer. Em relação à ampliação de bandas mencionada no parágrafo anterior (duas no início da década de 1980 e seis na segunda metade dos anos 1990 – o que sugeriria que a

quantidade triplicou), relatos e evidências coletadas dão conta da existência de efetiva efervescência *pop-rock* na cidade no período.¹⁴

Das bandas da geração seguinte, a Poligamia foi nomeada inicialmente como Revelia, e atuou com este nome entre 1997 e 1998, período em que fez “uns quatro ou cinco shows. Tipo dois em Santa [Gertrudes] e dois em Cordeiro [Cordeirópolis, cidade vizinha]” (MEYER, 2024). Sobre o repertório, Meyer conta que tocavam “cover de *punk-rock*: Replicantes, Sex Pistols, Mercenárias, Cólera, Olho Seco. [...] E começamos a fazer algumas músicas autorais” (MEYER, 2024). Os comentários do músico (particularmente o repertório) permitem compreender que a banda teria uma sonoridade essencialmente alinhada à perspectiva da geração anterior: de fato, entende-se aqui que se trataria de um exemplo de banda de transição entre gerações (abordado a seguir).

Contudo, antes de avançar, é necessário realizar breve digressão para mencionar como a aplicação do *ethos DIY* era aplicado localmente pela geração seguinte. Para tal digressão, o exemplo de um convite recebido pela banda por habitantes da cidade de Cordeirópolis para tocarem em um bar na cidade parece paradigmático: a apresentação seria nas proximidades da “Santinha [um ponto de referência na cidade] na quinta-feira às três horas da tarde. [Marlon] Estudava à noite pensei: vou faltar [da aula para tocar]” (MEYER, 2024). O deslocamento da banda entre as cidades se deu de bicicletas: Meyer levou sua “Guitarra nas costas. O Tico [Angelo Giacomini Filho, baterista] levou só as baquetas e o prato na bike [= bicicleta]. O Grunge [Anderson Aparecido Candido] levando a guitarra dele também [de bicicleta] e o Glauco com o baixo” (MEYER, 2024). Ainda que a distância entre as cidades seja de apenas 10 quilômetros, definitivamente se trata de uma iniciativa DIY inclusive para o deslocamento de ida (antes de tocarem) e volta (após tocarem), totalizando então 20 quilômetros de bicicleta carregando os instrumentos para aquela apresentação pública.

¹⁴ Por exemplo, folder de divulgação que pertence ao acervo pessoal de Lourenço Milani (gentilmente cedido ao autor), faz referência ao 1º Encontro de bandas gertrudenses, realizado com o apoio da Prefeitura Municipal de Santa Gertrudes na Praça Dermeval da Fonseca Nevoeiro Jr. no dia 01/05/1998. Naquele encontro se apresentariam seis bandas (das quais apenas uma está entre aquelas abordadas nesta seção): Seattle Kamikazes (13:30 às 14:30), Ramones Not Dead (14:30 às 15:30), Caboclos em Lisboa (15:30 às 16:30), Faces Ocultas (16:30 às 17:00), Virtuose (17:00 às 18:00) e Axambá (18:00 às 19:00). Há, ainda, outras bandas atuantes ao longo das duas décadas, que podem ser consultadas em outros artigos do autor vinculados ao projeto de pesquisa em curso.

Ao chegarem no bar onde ocorreria o evento, notaram que “não tinha ninguém [de público]. Nem os caras que iam promover. Daqui a pouco chega um com o bumbo da bateria, outro com os tontons, emendam tudo lá e começa a torar o pau [começam a tocar]” (MEYER, 2024). Quanto ao público para a apresentação, chegariam “três ou quatro velhos [que ficariam] tomando pinga no balcão sem entender nada do que estava acontecendo. Sete da noite chegam quatro caras de preto perguntando se ia rolar o *rock*. Falamos que foi à tarde, o dono já estava fechando o bar” (MEYER, 2024). Algum tempo depois, a banda seria renomeada como Poligamia (Figura 1). Com esse nome, durou seis ou sete meses, e tocava “um repertório mais nacional de *rock* [bandas de *rock* brasileiro]. Tocávamos Titãs, Charlie Brown Jr. [...] Tocamos na última semana do Gela Guela [quando a sorveteria encerraria suas atividades¹⁵]” (MEYER, 2024). Neste momento ainda sem iniciar a transição para sonoridades mais pesadas, a banda ainda estaria bastante aderente à estética musical da geração anterior.

O cenário começaria a mudar ainda em 1999, quando os membros da banda montam “a Childreen [sic] que depois iria virar a Marsh Gas” (MEYER, 2024):

Nessa época a gente já tinha virado a chave – principalmente eu – e a gente já tocava sons mais pesados. Foi a época do Roots do Sepultura, que estava estourado em 96, 97. E tinha a leva de Korn, Slipknot, Limp Bizkit, Deftones que tinha lançado Adrenaline. E aí começamos a fazer cover dessas bandas. A mudança [posterior] de nome de Childreen para Mash Gas foi por conta de a Mash Gas ser uma banda que fazia som autoral [sem covers] (MEYER, 2024).¹⁶

Figuras 1 e 2 - Bandas Poligamia (Anderson Aparecido Cândido [Grunge], Marlon Meyer [Piu, guitarra], Cristiano Adorno da Silva [Bobeira] em 1999 no Gela Guela) e Childreen (da esquerda para a direita: Marlon Meyer [guitarra], Angelo Giacomini Filho [Tico ao fundo, na bateria], Anderson Aparecido Cândido [Grunge, voz e guitarra], Marcelo Vieira [Miau Contrabaixo] em 2000 no bar Terapia), respectivamente.



¹⁵ O Gela Guela “fechou em outubro de 1999, no dia de Nossa Senhora” (NAVE, 2025).

¹⁶ Ainda que a banda Marsh Gas tenha tido duração relevante e impactado positivamente a cena musical local, sua formação e tempo de atuação ultrapassam as balizas temporais do projeto a partir do qual este artigo foi produzido. A banda deve ser endereçada futuramente.

Fontes: Acervos de Marlon Meyer e Anderson Aparecido Cândido, respectivamente (gentilmente cedidos ao autor)

A sonoridade mais pesada do *new metal* seria influenciada especialmente pelos videoclipes que assistiam na MTV (que neste momento já tinha o sinal sintonizado em Santa Gertrudes há cerca de cinco anos).

E a sonoridade pesada seria associada não apenas à manutenção do *ethos DIY*, como também iria introduzir no contexto local redefinições no modo de pensar a produção musical: os músicos locais passariam a fazer uso de recursos musicais mais sofisticados, ainda que com poucos recursos financeiros (o *ethos DIY* tanto continuaria quanto contribuiria para equacionar a situação). Para entender a afirmação pode ser mencionado o interesse em reproduzir a sonoridade das bandas pesadas que ouviam em um formato *cover* (com a banda Childreen). Ocorre que mesmo tendo acesso às músicas através da TV, a reprodução da sonoridade esbarrava no uso das cordas e afinações apropriadas para alcançar o timbre das bandas que tentavam emular. Apesar de longa, a citação direta é justificada para que o cenário seja narrado nas palavras do próprio músico gertrudense:

A loucura era tanto que eu fui na Jog [loja de instrumentos musicais em Rio Claro] e a gente não tinha informação. E perguntei: como vou colocar uma corda Si na guitarra? Porque você baixava [a afinação d]a corda Mi [mais grave] e [a sonoridade] ficava [semelhante a] um berimbau. E não tinha corda 0.13, 0.12 na época; era só 0.9 ou 0.10. Fui com o Grunge [Anderson Aparecido Cândido] na loja de bike [bicicleta – cerca de 10 quilômetros considerando ida e volta]. Perguntamos de jogo de cordas e a Magda que trabalha lá até hoje disse que o jogo de corda mais grosso que ela tinha era de jazz. A corda era lisa. Mas era uma fortuna. Aí ela perguntou: ‘o que vocês querem fazer?’ Dissemos que queríamos colocar uma corda Si na guitarra. Ela falou: ‘Leva a [corda] Sol do [contra]baixo’. Falei: ‘Opa!’ Ela disse: ‘tenho uma Sol de baixo mais fina aqui e vendo avulsa’. Compramos quatro, considerando que se [durante a afinação ou no teste ela] estourar teria como trocar. Cheguei em casa, fomos colocar na guitarra e não cabia. Gastamos com lixa de unha e [a corda] entrou [na guitarra]. Era loucura. Falamos: ‘vamos ligar’. Aí o afinador não pegava Si. Afinamos por dueto tocando Si em outra corda. Quando afinou e ligamos [...] era o timbre dos caras! (MEYER, 2024).

E a sonoridade *new metal* chegou para ampliar as possibilidades musicais em bandas gertrudenses.

Figuras 3 e 4 - Bandas Ramones Not Dead (da esquerda para a direita: Otávio Oliveira [Minhocá], Eudes Oliveira, Alessandro Lopes Dutra [Tobó], Lourenço Milani [Smee] em 1988)¹⁷ e Otherside (da esquerda para a direita: Gesner Nascimento, Otávio Oliveira [Minhocá], Fábio Uliano [Galisteu], Gustavo Gazana, Lourenço Milani [Smee] no ano 2000), respectivamente.



Fonte: Acervo de Lourenço Pedro Milani (imagens gentilmente cedidas ao autor).

Lourenço Milani conta que, na mesma época, reuniu-se com um grupo de amigos que ouviam várias bandas diferentes (mas que tinham os *punk rockers* novaiorquinos dos Ramones em comum), montaram uma banda e passaram a se apresentar como Los Fudêncios (em referência ao boneco que o músico João Gordo, da banda *punk* Ratos de Porão, usava em seu programa na MTV Brasil). A rigor, os jovens faziam, com o nome da banda, um chiste com outro grupo musical formado por colegas (também da geração seguinte) que estudavam com eles na mesma escola no período em Santa Gertrudes: a banda Los Pernilongos. O repertório tocado pe'Los Fudêncios englobava canções *cover* d'Os Ramones, Raimundos, Ira!, Ultraje a Rigor, Mamonas Assassinas. Se consideravam como “uma cópia mais ou menos dos Los Pernilongos [...] com uma pegada *punk* [logo, com a sonoridade de referência da geração anterior]. Tocávamos 15 músicas dos Ramones e 10 de outros [músicos]. Daquele jeito: moleque de 13 anos que aprendeu a tocar ontem” (MILANI, 2024). Foi quando o baixista da banda Childreen, Marcelo Vieira (Miau), comentou com Milani: “vocês tinham que tocar só Ramones. E mudamos [de nome] para Ramones Not Dead [Figura 3]” (MILANI, 2024). Apesar da mudança de nome, ainda tocavam “só ‘Infeliz Natal’ dos Raimundos. O resto [das canções,] só Ramones” (MILANI, 2024).

O destaque é que ainda que o repertório (e o nome) referencia a banda *punk* da década de 1970, uma canção de banda da geração de Milani (Raimundos, que

¹⁷ A foto da Figura 3 foi também publicada por Lourenço Milani no dia 02 de maio de 2024 em seu mural do Facebook (@LourençoMilani) com o texto: “26 anos atrás [1 de maio de 1998] pisei num ‘palco’ pela primeira vez junto aos meus amigos Otávio Oliveira, Alessandro Lopes Dutra e Eudes Oliveira Oliveira para tocarmos Ramones. Eu tinha apenas 14 anos. Desde então, nunca mais parei.”

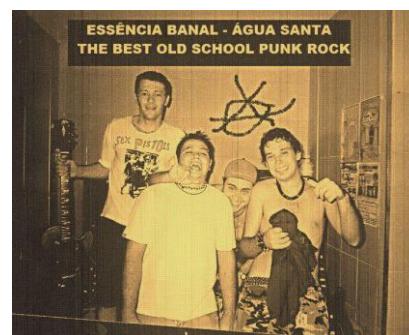
tinha clipes apresentados na programação diária da MTV Brasil) ainda era tocada. Complementarmente, a influência do *grunge* se faria presente: paralelamente aos *Ramones not Dead*, seria montada a banda “Devacan, que não é que era uma banda *grunge*, mas a gente tocava Alice in Chains, Pearl Jam, Nirvana; a gente tocava também Sepultura [...], Pixies, The Breeders” (MILANI, 2024). Após Devacan, seria formada Otherside (Figura 4), que teve seu primeiro ensaio em “24 de outubro de [19]99”. Milani comenta não considerar que tenha sido, em sentido estrito, uma “banda *grunge* porque tocávamos *cover* [...] tinha um monte de Alice in Chains, Pearl Jam, Red Hot Chilli Peppers executado perfeitamente. [...] Foi um salto quântico. [...] Tocávamos Rage Against the Machine quando ninguém tocava” (MILANI, 2024) canções *cover* dessa banda em Santa Gertrudes. A estreia da banda foi “no início de dezembro de 1999 no Gela Guela. O bar veio abaixo, porque ninguém estava sabendo dessa banda e nem esperava. Começamos a falar uma semana antes. Lotou. [...] E em janeiro de 2000 nós tocamos de novo” (MILANI, 2024). Além de Santa Gertrudes, a banda se apresentaria com relativa frequência em Rio Claro, mas tocaram também em “Limeira, Cordeirópolis, Araras, Leme; fomos para o Rio de Janeiro gravar uma música em estúdio” (MILANI, 2024). A sonoridade do *grunge* definitivamente fazia agora parte do cenário musical das bandas de Santa Gertrudes.

Mas as novas sonoridades não eliminaram aquelas que já faziam parte do repertório de bandas gertrudenses formadas por músicos da geração anterior ao menos desde o início da década de 1990: a banda Gatos Pretos (formada em 1998 [Figura 5]) merece destaque no cenário local do período especialmente pela longevidade e apresentações em várias cidades vizinhas a Santa Gertrudes. Com várias formações, estiveram atuantes até 2008; retomariam as atividades em 2023 (quando Meyer assumiria a guitarra e Anderson Aparecido Cândido o contrabaixo – em outra articulação entre gerações mais de uma década depois). Em relação ao repertório (trata-se de uma banda *cover*): “tocávamos inicialmente o que a gente ouvia: Ira!, Paralamas, Legião, The Clash, The Cure, Iggy Pop. Era um apanhado geral. Depois de um ou dois anos de banda mudamos o repertório e tomamos como base apenas The Clash e The Cure” (JACOMINI, 2024): *punk-rock* e *pós-punk* inglês. A banda se apresentou em Santa Gertrudes, Rio Claro, Piracicaba, Campinas, Cordeirópolis, Araras, Limeira e gravou material composto por canções *cover* em um estúdio em Campinas para promoção/divulgação da banda (FILIER, 2024). Ainda em

Campinas, Filier e Jacomini destacam que se tornaram uma espécie de “banda da casa” (FILIER, 2024) de um bar chamado Bloody Coven, com apresentações mensais.

Também no período (a partir de 1999), Jacomini comenta que, paralelamente aos Gatos Pretos, mantinha uma banda que chamava Essência Banal [Figura 6]. “Era uma banda estritamente *punk-rock*. Tocávamos Dead Kennedys, Circle Jerks, Sex Pistols” (JACOMINI, 2024). A banda tocou “em alguns bares em Santa [Gertrudes], em um bar de Limeira, em um festival que teve em Cordeirópolis. Nessa época tinha uma banda cover de Ramones em Cordeirópolis e tocamos junto com eles um dia” (JACOMINI, 2024).

Figuras 5 e 6: Bandas Gatos Pretos (da esquerda para a direita: Marcos Tadeu Apolinário [Beiço, contrabaixo], Alonso Góes Araújo Pinto [bateria], Parsifal Filier [voz] e Alessandro Jacomini [guitarra]) e Essência Banal (da esquerda para a direita: Alessandro Jacomini [guitarra], Glauber Pascon [voz], João Luis Gasparini [Macaúva, bateria], Anderson Aparecido Cândido [Grunge, contrabaixo]), respectivamente.



Fontes: Acervo de Alessandro Jacomini (gentilmente cedido ao autor).

Aqui pode ser ilustrada a migração mencionada entre bandas (inclusive entre gerações). O exemplo de Anderson Aparecido Cândido (Grunge) parece paradigmático: o jovem membro da geração seguinte tocou na banda Essência Banal, mas atou também na Children. No primeiro caso, a banda tocava *punk-rock* e foi formada por representante da geração anterior; no segundo, a banda tinha influências do *new metal* (e composta por membros da geração seguinte). O músico Alessandro Jacomini não apenas tocava na banda Essência Banal como, no mesmo período atuava nos Gatos Pretos. Anteriormente, havia tocado com os Boêmios Errantes e Fino Cabadigo (JACOMINI, 2024). Efetivamente, havia um fluxo intenso de músicos entre bandas.

O fato é que as gerações conviveram, e além do *punk-rock*, *pós-punk* e *pop-rock* que eram usuais em Santa Gertrudes desde o início da década de 1980, com o acesso e uso de tecnologias da comunicação chegaram novas possibilidades

estéticas musicais locais. O acesso, assim como os canais utilizados para compartilhamento dos conteúdos acessados seriam fundamentais. Naquele cenário musical e tecnológico, o par (acesso/canais) estava promovendo redefinições culturais e identitárias em Santa Gertrudes.

Considerações finais

Definitivamente, a segunda metade da década de 1990 foi transformadora para as bandas de *pop-rock* atuantes em Santa Gertrudes.

No período, enquanto a geração dos músicos atuantes na localidade nascidos nos anos 1960/1970 (a geração anterior) continuaria ouvindo primordialmente bandas que já conheciam (inclusive através de discos novos lançados por aquelas bandas), e tocando aquelas canções em suas apresentações públicas, a geração dos músicos nascidos nos anos 1980 (a geração seguinte) desenvolveria interesse por outras sonoridades a partir do uso de (então) novas tecnologias da comunicação a que passaram a ter acesso (o sinal de transmissão da MTV Brasil e jogos eletrônicos). Ainda que a geração seguinte tenha se formado musicalmente a partir das referências musicais da geração anterior, aquele acesso e uso promoveria redefinições culturais e identitárias.

Para compreender como o uso foi relevante localmente pode-se usar comentário do músico local da geração seguinte Marlon Meyer, que analisa a recepção do sinal de transmissão da MTV Brasil na pequena cidade do interior paulista:

fomos muito privilegiados porquê de Cordeirópolis [a mencionada cidade vizinha, a cerca de 10 quilômetros de distância] para lá [sentido São Paulo/Capital] não tinha MTV [o sinal da emissora não sintonizava]. De Santa [Gertrudes] para lá [sentido interior] tinha [havia sintonia]. Por isso a gente zoa [faz troça com] os caras de Cordeiro [habitantes de Cordeirópolis] até hoje falando que eles são atrasados. Eles odeiam *new metal* até hoje, e a gente fala que não chegou para eles até hoje. Ficam bravos [risos] (MEYER, 2024).

O resultado daquele ‘privilegio’ seria uma produção musical local de gêneros que até então não eram parte do repertório musical nas apresentações das bandas gertrudenses. E tais apresentações, em uma cidade carente de conteúdos culturais, eram chave tanto para a formação de novas bandas como para a definição de

identidades a partir da música – sabidamente “um recurso ao qual os atores podem ser vistos se voltando para o projeto de constituição do *self* e para o trabalho emocional, de memória e biográfico” (DENORA, 2044, p. 45).

Os músicos da geração seguinte ainda se beneficiaram, no novo milênio (que então se aproximava), com a popularização dos recursos de digitalização, cujos usos promoveriam ainda mais mudanças significativas – tanto pela ampliação do acesso quanto pela possibilidade de produção/gravação doméstica. Assim, mais uma vez seria observado o potencial de transformação cultural e identitária associado ao uso de novas tecnologias quando elas passam a ser acessadas. O resultado prático em Santa Gertrudes seria a volta de bandas que privilegiariam a composição autoral, motivadas pela possibilidade de gravação doméstica de conteúdo musical que seria distribuído pela internet (em especial usando o suporte das redes sociais digitais). O cenário deve ser abordado em projeto futuro, em desdobramento daquele vinculado a este artigo.

Referências bibliográficas

- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. **Ensaios sobre o conceito de cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, [1975] 2012.
- BAUMAN, Zygmunt. **A cultura no mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Rio de Janeiro: Zahar, 2021.
- CARLEVARO, Marcelo. **Entrevista concedida ao autor (Messenger Facebook)**. Santa Gertrudes/Curitiba, 31 jan. 2025.
- CATEFORIS, Theo. **Are we not new wave?: Modern Pop and the turn of the 1980s**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2014.
- DENORA, Tia. **Music in Everyday Life**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

FILIER, Parsifal Lourenço. **Entrevistas concedidas ao autor - presencial (29 mar.) e WhatsApp (13 dez.).** Santa Gertrudes, 2024.

GARCIA, Liliana Bueno dos Reis. **O passado e o presente:** Santa Gertrudes seu povo e sua história. Rio Claro: Expressão, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A Editora, [1992] 2006.

HALL, Stuart. **Cultura e representação.** Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio/Apicuri, [1997] 2016.

HAVELOCK, Erick A. **A musa aprende a escrever:** reflexões sobre a oralidade e a literacia da Antiguidade ao presente. Lisboa: Trajectos 33, [1988] 1996.

HERSCHMANN, Micael. Uma nova indústria da música ‘mostra a sua cara’: relevância socioeconômica dos videogames musicais. **Trans Revista Transcultural de Música**, v.14, 2010. Disponível em: <<https://www.sibetrans.com/trans/article/4/uma-nova-industria-da-musica-mostra-a-sua-cara-relevancia-socioeconomica-dos-videogames-musicais>>. Acesso: 16 out. 2024.

JACOMINI, Alessandro. **Entrevista presencial concedida ao autor.** Santa Gertrudes, 03 abr. 2024.

KEIGHTLEY, Emily; PICKERING, Michael. Technologies of memory: practices of remembering in analogue and digital photography. **New Media and Society**. v.16 n.4, p. 576–593, 2014.

MEYER, Marlon Roberto. **Entrevistas concedidas ao autor.** WhatsApp (04 mai.) e presencial (27 mai.). Santa Gertrudes, 2024.

MILANI, Lourenço Pedro. **Entrevistas presenciais concedidas ao autor.** Santa Gertrudes, 08 mai. 2024 e 05 nov. 2024.

NAVE, João Carlos. **Entrevista presencial concedida ao autor.** Santa Gertrudes, 16 jan. 2025.

OBSERVATÓRIO de Informações Municipais. População total em 2000 e população total e urbana em 2010 segundo o Censo demográfico. Disponível em:
<http://www.oim.tmunicipal.org.br/abre_documento.cfm?arquivo=_repositorio/_oim/_documentos/05AF1E55-DF3E-E5D0-6C7660348E09EDE111072011020738.pdf&i=1546>. Acesso em: 13 dez. 2024.

O FUTURO é Vórtex. Produção de Radar TVE. Porto Alegre: TVE/RS, 2015. 1 documentário (27min19seg). Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=a9kX_bfGC0Q>. Acesso em: 13 dez. 2024.

ROBB, John. **The Nineties**: what the f**ck was that all about? London: Ebury Press, 1999.

ROBB, John. **The Art of Darkness**: the History of Goth. Manchester: Manchester University Press, 2023.

WILLIAMS, Raymond. Culture is ordinary [1958]. In: GABLE, Robin. (ed.). **Resources of hope**: Culture, democracy, socialism. London: Verso, 1989, p. 3-18.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.