

Os anos 1990 e o pop-rock em Santa Gertrudes/SP – parte 1: bandas cover enquanto resistência à onda sertaneja/axé/lambada no interior paulista

The 1990s and the pop-rock in Santa Gertrudes/SP – part 1: cover bands as resistance to the sertaneja/axé/lambada wave in a small town in São Paulo's State

Carlos Eduardo Marquioni¹

Resumo: O presente artigo é parte de projeto no qual se desenvolve uma proposta de história cultural para a cidade de Santa Gertrudes/SP a partir de bandas de *pop-rock* atuantes naquela localidade entre os anos 1980 e 2000. Aqui é abordado especificamente o período entre o final dos anos 1980 e meados da década de 1990, quando se destacou a formação de bandas locais em formato *cover* compostas por membros que nasceram entre as décadas de 1960 e 1970. Defende-se que aquelas bandas caracterizariam tanto a manifestação local de uma “estrutura de sentimento” (Raymond Williams) global de bandas *cover*, como também uma forma de resistência a uma outra “estrutura de sentimento” associada à música brasileira que passou a ser observada no país nos anos 1990 – notadamente de grupos de música sertaneja, de axé e lambada.

Palavras-chave: *pop-rock*; bandas *cover*; cultura.

Abstract: This article is related to a project that develops a proposal of cultural history to the small city of Santa Gertrudes/SP based on local *pop-rock* bands formed in that small town between the 1980s and 2000s. Here, the period between the late 1980s and mid-1990s is addressed: in such period, cover bands composed of locals who were born between the 1960s and 1970s stand out. It is argued that these cover bands would not only characterize a manifestation of a global “structure of feeling” (Raymond Williams) regarding cover bands, but also a form of resistance to another “structure of feeling” associated with Brazilian music that began to be observed in the country during the 1990s – notably encompassing sertanejo, axé and lambada musical groups.

Key-words: *pop-rock*; cover bands; culture.

¹ Doutor em Comunicação e Linguagens. Desenvolve pesquisa de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em História da FCHS (Faculdade de Ciências Humanas e Sociais) Unesp/Campus de Franca/SP. É pesquisador no *Grupo de Estudos Culturais* (GECu) na mesma instituição. E-mail: cearquioni@uol.com.br.

Introdução

O presente artigo é associado a projeto pós-doutoral no qual vem sendo desenvolvida uma proposta de “história cultural” (BURKE, 2021) para a cidade de Santa Gertrudes – situada no interior paulista¹ – a partir de manifestações do *pop-rock* observadas naquela pequena localidade. Apesar de localizada no interior do Estado de São Paulo (região que costuma ser associada à música sertaneja), a pesquisa tem evidenciado a formação de bandas de *pop-rock* entre os anos 1980 e 2000 – o que parece habilitar o desenvolvimento da história cultural mencionada.² Tem-se traçado, ao longo do projeto, elos entre as manifestações culturais relativas ao *pop-rock* em Santa Gertrudes com ocorrências similares observadas em grandes cidades do Brasil e do mundo. Tais elos possibilitam analisar eventuais similaridades não como tentativas de cópias locais de ações realizadas em outras localidades (inclusive porque, em muitos casos, algumas de tais ocorrências não eram de conhecimento dos jovens músicos gertrudenses no período), mas como associadas à cultura³ então vivida. Haveria, assim, significados que eram compartilhados (ainda que os jovens músicos locais eventualmente sequer se dessem conta daquele compartilhamento).

Em termos metodológicos, para este artigo foram realizadas entrevistas orais com alguns atores sociais gertrudenses que participaram de bandas de *pop-rock* locais entre o final dos anos 1980 e meados dos anos 1990. As entrevistas orais têm sido conduzidas no projeto em curso procurando adotar abordagem próxima do que caracterizaria uma história oral híbrida, procurando “promover a mescla de análises derivadas das entrevistas cruzadas com outros documentos” (MEIHY; SEAWRIGHT, 2020, p. 159). Assim, os conteúdos das entrevistas são analisados comparativamente a matérias publicadas no então único jornal impresso da cidade (O Arauto de Santa Gertrudes)⁴ e fotografias de acervos pessoais. O acesso ao jornal local parece contribuir para caracterizar a investigação como associada a

¹ 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). A economia local é centrada na produção de pisos cerâmicos (GARCIA, 2003, p. 16-61). Trata-se de uma cidade essencialmente industrial que, no período aqui endereçado, contava com uma população local de cerca de 10.000 habitantes (FUNDAÇÃO, 1992, p. 79). Para uma apresentação da cidade (inclusive alternativas culturais) naquela década consulte Marquioni (2021, p. 150-154).

² Foi possível identificar que, entre os anos 1980 e meados de 1990, houve aproximadamente 11 bandas de *pop-rock* atuantes na cidade. Na segunda metade dos anos 1990 (quando a maioria daquelas 11 já havia terminado), evidências dão conta da existência de cerca de outras 15. A formação de bandas parece caracterizar uma alternativa local para superar a espécie de silenciamento provocado pela pouca disponibilidade de opções culturais locais especialmente nas décadas de 1980 e 1990.

³ Cultura é abordada na investigação de acordo com a perspectiva do pesquisador galês Raymond Williams enquanto “significados comuns, o produto de todo um povo [...] eles [os significados comuns/compartilhados] são feitos ao longo da vida, feitos e refeitos” (WILLIAMS, 1989, p. 8).

⁴ Deve-se destacar que o acesso ao acervo do jornal O Arauto de Santa Gertrudes foi gentilmente concedido a este pesquisador por José Antônio Milani (Gancho) que conserva, por iniciativa pessoal, material fotográfico e documental de Santa Gertrudes em uma tentativa de manter parte dos registros da história do município

uma forma de “história do presente” (CHAUVEAU; TÉTART, 1999).⁵ Mas, para minimizar o risco de incompreensões, há que se pontuar a ciência de que “os jornais [...] são fontes históricas importantes” (BARROS, 2023, p. 11), enquanto “o discurso jornalístico não pode ser abordado de maneira simplória ou ingênua” (BARROS, 2023, p. 7). Contudo, no caso do veículo aqui utilizado (ainda que tenha sido consultado o acervo completo do periódico), não foram realizadas análises relacionadas a “discursos que devem ser decifrados, desvendados em seus lugares de produção, percebidos no que concerne às demandas sociais que os tornaram possíveis” (BARROS, 2023, p. 16): ainda que, em certa medida, o acesso ao periódico sugira estar sendo produzida uma História “**por meio da imprensa**” (DE LUCA, 2005, p. 118; grifos no original), a rigor, o Arauto de Santa Gertrudes foi utilizado essencialmente para obter acesso à “informação objetiva” (BARROS, 2023, p. 14) – notadamente “informes relacionados ao mundo da arte e do entretenimento” (BARROS, 2023, p. 84) noticiados localmente e, mais especificamente, a agenda de apresentações musicais e registros fotográficos das bandas endereçadas no artigo (em virtude da pouca disponibilidade de registros imagéticos dos grupos musicais do período). Como comentário complementar que tangencia o aspecto metodológico, pode-se mencionar o fato de que uma matéria

ter sido publicado[a] implica **atentar para o destaque conferido** ao acontecimento, assim como para o local em que se deu a publicação: é muito diverso o peso do que figura na capa de uma revista semanal ou na principal manchete de um [...] matutino e o que fica relegado às páginas internas (DE LUCA, 2005, p. 140).

Neste sentido, das cinco matérias utilizadas no presente artigo que referenciam explicitamente as bandas gertrudenses do período aqui tratado, quatro foram publicadas na primeira página (o que sugere que o periódico tinha interesse em retratar iniciativas culturais dos jovens locais). Ainda sobre fontes de consulta e análise na investigação, entende-se que a leitura de biografias de músicos e bandas de *pop-rock* contribui com a articulação das manifestações culturais gertrudenses àquelas de outras localidades. Especialmente porque tais biografias costumam narrar a vida dos biografados a partir de casos pitorescos, entende-se que elas acabam caracterizando uma forma de materialidade alternativa⁶ para acessar a cultura vivida

⁵ Sobre o aspecto de história do presente deve-se destacar que, como comentado por Jean-Raymond Tournoux, a “História escrita pelos contemporâneos é polêmica” (CHAUVEAU; TÉTART, 1999, p. 25). Procurando minimizar riscos – e equacionar polêmicas – no caso da investigação associada a este artigo, ainda que o autor tenha sido em vários momentos “testemunha e ator” (CHAUVEAU; TÉTART, 1999, p. 26), no contexto da pesquisa sua opinião pessoal não é apresentada assim como as memórias pessoais não foram utilizadas para influenciar no conteúdo endereçado; nos dois casos, tanto para realizar relatos, desenvolver análises ou conduzir entrevistas. Assim, apenas as vozes dos entrevistados e os conteúdos das fontes consultadas são apresentados

⁶ A opção pelo uso de materialidades alternativas foi apresentada e empregada por Raymond Williams quando este pesquisador

dos períodos abordados. A opção é relevante no contexto da investigação porque, em termos teóricos, é central a noção de “estruturas de sentimento” (WILLIAMS, 2001) enquanto a “cultura de um período” (WILLIAMS, 2001, p. 64). O uso do termo “estruturas de sentimento” (no plural) é utilizado aqui para reforçar que se considera a existência de “‘culturas’ no plural: culturas específicas e variáveis de diferentes nações e períodos, mas também culturas específicas e variáveis dos grupos sociais e econômicos no interior de uma nação” (WILLIAMS, 2007, p. 120). Assim, em uma mesma localidade – seja esta localidade um país ou uma pequena cidade – seria possível observar a ocorrência de múltiplos significados compartilhados em um mesmo momento.

Defende-se que este foi o caso durante os anos 1990 no Brasil. Enquanto nos anos 1980 assistiu-se no país a uma propagação de bandas de *rock* brasileiro (a partir daqui Rock BR, quando referenciando bandas da década de 1980), a indústria cultural brasileira reduziria o interesse apresentado anteriormente em relação ao *pop-rock* nos anos 1990: o “foco do mercado fonográfico mudou, [e] outros estilos ganharam destaque (axé music, lambada, música sertaneja)” (ESTRELLA, 2012, p. 137).⁷ A multiplicação pela indústria cultural brasileira de ocorrências da música desses gêneros mais populares é entendida aqui como uma tentativa de estabelecimento de significados locais – ou a formação de uma “estrutura de sentimento” para a música brasileira – uma cultura específica “no interior de uma nação” que, globalmente, não seria observada (afinal, o fenômeno sertanejo/axé/lambada foi uma exclusividade brasileira, potencialmente em função dos contextos político e econômico então vividos no país).

galês utilizou romances literários para acessar significados compartilhados em séculos anteriores no Reino Unido. Consulte, por exemplo, Williams (1964, p.161)..

⁷ Há que se destacar que, neste artigo, o termo sertanejo (ou a música sertaneja) faz referência à espécie de modernização que foi conduzida em relação à chamada música caipira (PALMA, 2022, p. 10). Tal modernização englobava o emprego de instrumentos musicais como violões elétricos, guitarras, bateria e teclados, e culminaria com uma “separação entre o ‘caipira’ e o ‘sertanejo’” (PALMA, 2022, p. 16). O resultado foi um sucesso comercial que fez com que “já na década de 1990, [o sertanejo fosse tratado] não mais um gênero musical regional, mas de alcance nacional” (PALMA, 2022, p. 17) – notadamente a partir da “ascensão do chamado ‘sertanejo romântico’ de duplas como Leandro & Leonardo, Zezé di Camargo & Luciano e Chrystian & Ralf” (PALMA, 2022, p. 15). A separação entre o caipira e o sertanejo mencionada acarretaria inclusive o tratamento das canções associadas como sendo de “gêneros musicais distintos” (PALMA, 2022, p. 10). Já a lambada é uma sonoridade que tem “origem no Pará, na mistura entre o carimbó e a sonoridade característica do Caribe” (SILVA, 2012, p. 75), e que foi apresentada como gênero musical nacionalmente a partir de gravações de “Fafá de Belém [...] [de] 3 medleys com canções do estilo em seu disco de 1987” (SILVA, 2012, p. 82). A partir desse lançamento, canções do gênero passaram a ser gravadas por músicos e intérpretes de outras localidades do país, como Beto Barbosa, Luiz Caldas e Sidney Magal, por exemplo, e seriam incorporadas nas trilhas sonoras de novelas da Rede Globo – levando o gênero musical a ter alcance e sucesso nacional na década de 1990 (SILVA, 2012, p. 82-83). Também o carnaval de Salvador contribuiu com o sucesso da lambada – particularmente a partir de gravações do mencionado Luiz Caldas, que costuma ser apontado como o “pai da axé music” (LACERDA, 2013, p. 92). Axé music que é um gênero vinculado aos “representantes das matrizes culturais carnavalescas dos blocos afro e dos blocos de trios (como a Banda Eva e o Chiclete com Banana) quanto os grupos de pagode da Bahia (como o É o Tchan)” (SILVA, 2012, p. 70), além do “maior fenômeno da música baiana a definir o rótulo axé [...] [...] Daniela Mercury” (SILVA, 2012, p. 75-76).

Complementarmente, outro aspecto foi chave nos anos 1990 (esse observado em termos globais) para compreender uma segunda “estrutura de sentimento” então vigente – ou uma segunda cultura vivida no período: a proliferação de bandas que se apresentavam em formato *cover* (termo utilizado para referenciar bandas que tocam canções já compostas/gravadas por outros músicos).⁸ O formato *cover* utilizado em Santa Gertrudes caracterizaria, enquanto hipótese na perspectiva deste artigo, a materialização dessa segunda “estrutura de sentimento” na pequena cidade do interior paulista enquanto uma forma de resistência à primeira (relativa aos gêneros musicais mais populares mencionados acima, então objeto central de atenção da indústria cultural brasileira). Aqui são tratados dois grupos *cover* locais do período, selecionadas em função de seu período de duração e várias apresentações públicas (algumas inclusive com cobertura da imprensa local): os Boêmios Errantes e o Pós-Guerra.

Para endereçar as análises associadas a essas duas bandas, procurando articular as alternativas empregadas para realizar apresentações públicas, este artigo é dividido em três seções. Em *Onde as pedras estão rolando? Vivendo em tempos de música sertaneja, axé e lambada* é abordado o cenário da indústria cultural brasileira no final da década de 1980 e ao longo dos anos 1990. Em *Tocamos por cerveja: os Boêmios Errantes* são observados o contexto de formação e das apresentações públicas da banda, enquanto em *Carregamos até caminhões para tocar: o Pós-Guerra* aborda-se como essa banda gertrudense aplicou o *ethos* Faça Você Mesmo (*Do It Yourself* – a partir daqui DIY) não apenas em relação às habilidades musicais, mas também fazendo uso de efetivo esforço físico para tocar em público. Ao longo do artigo são apresentadas ocorrências que permitem relacionar os músicos das bandas de Santa Gertrudes a contemporâneos de outras localidades (procurando evidenciar que ações e atitudes locais eram realizadas também em grandes cidades como alternativas para superar as dificuldades enfrentadas).

Onde as pedras estão rolando? Vivendo em tempos de música sertaneja, axé e lambada

O período compreendido entre o final dos anos 1980 e início dos anos 1990 trouxe mudanças políticas, econômicas e culturais no Brasil. Enquanto os anos 1980 encerraram com profunda crise financeira no país, com a posse do presidente Fernando Collor de Melo em 1990, “subiram ao poder 35 milhões de eleitores

⁸ Aqui vale observar que usualmente quando se faz referência a uma banda como *cover*, procura-se destacar que todas as canções tocadas por aquela banda são relativas a um único artista. Por exemplo: uma banda *cover* dos Beatles tocaria apenas canções daquela banda de Liverpool. No caso das bandas gertrudenses prefere-se falar que elas atuavam em um formato *cover*: faziam parte do repertório canções de várias bandas; eventualmente seriam como bandas de baile que tocavam apenas pop-rock.

conservadores, na maioria do interior” (DAPIEVE, 1995, p. 206), que teriam papel chave nos lançamentos da indústria cultural ao longo daquela década.

Nesse contexto, o *pop-rock* no Brasil perdeu parte do espaço que lhe fora concedido pela indústria cultural local na década anterior, culminando com uma espécie de reposicionamento estético da indústria cultural brasileira. A afirmação pode ser constatada com a redução tanto na quantidade de bandas novas de *pop-rock* brasileiras quanto pela participação das bandas já existentes na programação das rádios e da TV no período: o “*rock* estava em baixa, com poucos programas destacando clipes do estilo, e menos ainda em que se podia tocar ao vivo” (SEABRA, 2024, p. 323). Para ilustrar pode ser mencionada pesquisa indicando que o

panorama dos sucessos de vendagem do biênio 1995-1996 tinha como destaques canções como ‘Pimpolho’, do Art Popular; ‘Florentina’, de Tiririca; ‘Na boquinha da garrafa’, da Companhia do Pagode; ‘Xô Satanás’, do Asa de Águia; e ‘Dança da Cordinha’, do É o Tchan (MENDONÇA, 2020, p. 129).

No segmento sertanejo, a iniciativa da gravadora Som Livre intitulada “Amigos” é considerada no contexto deste artigo como paradigmática ao reunir em um mesmo palco as três duplas que mais vendiam discos no “ano de 1995” (SUKMAN, 2024, p. 187) para gravação em áudio e vídeo de apresentações em conjunto, potencialmente vislumbrando um aumento no faturamento.

Complementarmente a essa tentativa de estabelecimento de uma “estrutura de sentimento” no Brasil, havia em âmbito mundial uma onda de *pop-rock* dominando as vendas de discos: a música *grunge* – notadamente com o álbum *Nevermind* do Nirvana, cujas “vendas totais [no mundo no mundo] haviam [sic] atingido 8 milhões de cópias” (CROSS, 2002, p. 316) antes de ser completado um ano de seu lançamento – que ocorrera em 13 de setembro de 1991. Tal sucesso planetário parece ser a chave de leitura para compreensão da manutenção pelas gravadoras brasileiras de algumas das bandas de *pop-rock* do cenário musical durante os anos 1990, além de alguma procura por “um novo Nirvana, [...] uma banda desconhecida, que lhes pudesse render rios de dinheiro com investimento baixo” (DE LUNA, 2018, p. 64). Esse contexto de procura por novas bandas de *pop-rock* no cenário brasileiro permitiu que fossem encontradas e divulgadas, por exemplo, as bandas do “movimento Mangue Beat, em Pernambuco” (ESTRELLA, 2012, p. 137); também a primeira edição do Festival Juntatribu realizado na Unicamp (em Campinas/SP) em agosto de 1993 apresentou ao país o forró-core da banda “Raimundos (DF [= Distrito Federal])” (DE LUNA, 2018, p. 97). Ainda, no Rio de Janeiro, Marcelo D2 (um dos fundadores do grupo Planet Hemp) considerava a necessidade de

“cantar o Rio de Janeiro real: violento, cruel, drogado, com uma polícia repressora. E não o paraíso que os Paralamas [do Sucesso] cantavam, do *rock* de bermudas na praia” (DE LUNA, 2018, p. 100) relacionado ao contexto das bandas do Rock BR.

O fato é que, complementarmente à invasão sertaneja, do axé e da lambada, emergiram no período algumas poucas bandas brasileiras de *pop-rock underground*, mas que teriam menor visibilidade midiática – em especial comparativamente aos anos 1980 –, uma vez que o interesse dos meios era, efetivamente, orientado para os segmentos sertanejo, do axé e da lambada.

Para os jovens das gerações 1960/1970 que atuavam em bandas de *pop-rock* na cidade de Santa Gertrudes entre o final de 1980 e o início da década de 1990, tanto o *grunge* (apesar do sucesso mundial) quanto as bandas do *underground* brasileiro dos anos 1990 não produziram mudanças no repertório de suas apresentações musicais locais (ainda que alguns daqueles músicos ouvissem álbuns daquelas bandas). De fato, os músicos locais daquelas gerações se manteriam fiéis aos gêneros musicais que ouviam desde, ao menos, o início dos anos 1980 (através do consumo de álbuns de *punk-rock*, do Rock BR e do *pós-punk* inglês). Comentário de Parsifal Lourenço Filier (baterista dos Boêmios Errantes) sintetiza o cenário:

Nos anos [19]90 mudaram os discos [pois havia lançamentos de novos álbuns], mas as bandas que ouvia continuaram as mesmas. Eu não mudei muito em relação à pegada dos anos [19]90 [considerando a sonoridade anterior]. Chico Science [foi algo novo que ouviu], sim porque *Mangue Beat* foi diferente [...]. Mas Raimundos, [...] esse pessoal não fez minha onda [...]. Fora do Brasil nos anos [19]90 teve o *grunge* também, mas são bandas que não me atraíram. Nirvana acho até legal, mas as demais bandas não (FILIER, 2024).

Filier fez parte, com outros músicos gertrudenses no período nascidos nas décadas de 1960/1970, da materialização local de um fenômeno global: as bandas *cover*. De fato, é possível afirmar que, em Santa Gertrudes, o que houve foi um aumento daquelas bandas. Para ilustrar porque o formato de bandas *cover* no período era parte de um fenômeno que ultrapassava as fronteiras gertrudenses, pode-se mencionar comentário de João Barone (baterista dos Paralamas do Sucesso), que define as ocorrências de grupos tocando canções *cover* nos anos 1990 no Brasil como uma “praga [...] [, pois] assolavam os poucos espaços para shows” (BARONE, 2024, p. 311).⁹

⁹ Apesar do comentário que parece reprovar a prática *cover*, o próprio Barone conta que ele também tocava canções *cover*, notadamente dos Beatles e Creedence Clearwater Revival em apresentações de uma banda formada com amigos em seus tempos pré-Paralamas do Sucesso. De fato, no caso dos Paralamas do Sucesso, o aspecto *cover* é associado também ao músico João Carlos (que ficaria conhecido como João Fera), que antes de ser contratado como tecladista do grupo, tocava em banda de baile e foi inclusive professor de bateria de Barone (BARONE, 2024, p. 41-57). Finalmente, há que se destacar

Mas há que se destacar que o “fenômeno [...] das bandas *cover*” era observado (associado a outro, de bandas reagrupadas/re-formadas) também no Reino Unido (ROBB, 1999, p. 115), quando “foi importado da Austrália, onde era popular há anos” (ROBB, 1999, p. 117). Ainda no Reino Unido, relatos dão conta de que bandas que seriam consagradas com o *punk-rock* e com o *pós-punk* inglês, em seu princípio, também tocavam *covers*; como exemplos podem ser mencionados os casos de Sex Pistols (ROBB, 2023, p. 196), Cure (ROBB, 2023, p. 287) e Sisters of Mercy (ROBB, 2023, p. 440). Nos Estados Unidos ocorrera fenômeno parecido, como pode-se inferir a partir da afirmação segundo a qual “como ninguém queria ouvir música original, o Devo [banda *new-wave* de Ohio] fingiu ser uma banda *cover* para conseguir shows” (REYNOLDS, 2005, p. 78). Ainda nos Estados Unidos, os músicos dos Cramps (banda responsável por cunhar o termo *psychobilly* – que posteriormente definiria inclusive um gênero musical), não apenas tocavam canções *cover* das primeiras canções *rock’n’roll* como gravavam as versões *cover* que desenvolviam em seus álbuns (PORTER, 2015, p. 161-162; 173-174; 208-210).

O fato concreto é que, na década de 1990, bandas locais *cover* se multiplicam em Santa Gertrudes, formadas essencialmente para promover movimentação cultural local procurando suprir as limitadas opções então oferecidas para jovens que tinham interesse no *pop-rock*, em uma forma de reação local à onda brasileira de música sertaneja, axé e lambada. No cenário, como abordado nas seções seguintes, curiosamente, para aqueles jovens, metaforicamente (considerando a expressão *rock and roll*), as pedras continuariam a rolar considerando as bandas que já eram ouvidas localmente no passado.¹⁰ E tais pedras seriam, também metaforicamente, responsáveis pela constituição de uma espécie de trincheira musical em Santa Gertrudes, que manteria os jovens músicos locais afastados (assim como seu público ao menos durante suas apresentações públicas) da “estrutura de sentimento” então em formação proposta pela indústria cultural brasileira: o repertório *cover* apresentado seria composto por *pop-rock*.

que mesmo os Paralamas do Sucesso, em suas primeiras apresentações (quando ainda não tinham um repertório de canções próprias para uma apresentação completa) tocavam, por exemplo, covers de “My Way, baseada na antológica gravação do Sid Vicious [apresentando apenas a melodia, sem os vocais e] [...] Stray cat strut, do trio rockabilly Stray Cats” (BARONE, 2024, p. 91).

¹⁰ Um caso interessante (também de uma forma de resistência – aliada ao interesse em tocar) envolve dois músicos da banda local Laranja Mecânica: William Góes (guitarrista/tecladista/baixista) e Cássio Pedro (baterista). Góes comenta que ele e Pedro tinham “muita vontade de tocar. E como [músicos de bandas de outros gêneros musicais] nos viam tocando, começaram a nos chamar para tocarmos junto. E a gente ia, porque queríamos tocar. E tocávamos bolero, baião, arrasta-pé; e aquilo abria a cabeça [para outras sonoridades]. Tinha o Paulinho sanfoneiro. Ele chamava a gente para acompanhá-lo. Ele pagava uns trocados. Então era [o caso inclusive de tocar em bailes de] forró e depois comecei a tocar em baile [momento quando, efetivamente, se aproxima das ‘paradas de sucesso’]” (GÓES, 2024). Vale mencionar que Cássio Pedro fora professor de bateria de vários dos músicos que adotaram este instrumento em Santa Gertrudes nas décadas de 1980 e 1990. No caso das bandas endereçadas adiante neste artigo, os dois bateristas citados foram seus alunos.

Mas deve-se reiterar que a fidelidade às sonoridades *pop-rock* do passado seria tamanha (eventualmente uma forma de resistência às novas bandas que chegavam) que mesmo os representantes do *grunge* estadunidense e do *underground* brasileiro musical dos anos 1990 não fariam parte do repertório. Aqueles representantes passariam a fazer parte dos repertórios das bandas gertrudenses formadas na segunda metade dos anos 1990 (como endereçado no artigo relativo à Parte 2 daquela década).¹¹

Tocamos por cerveja: os Boêmios Errantes

Os Boêmios Errantes iniciaram seus ensaios provavelmente em maio de 1988. A primeira fase da banda durou quase uma década, até 1996, quando sua formação foi significativamente alterada e seu nome trocado para Boêmios Blues Band (nessa segunda fase, a banda atuaria ainda por um ano).

Mesmo com uma troca de guitarrista durante a primeira fase, e havendo eventuais participações especiais nas apresentações públicas (tanto nos vocais quanto em instrumentos de sopro), o núcleo musical dos Boêmios Errantes era de um *power trio* (formação clássica de banda de *rock* popularizada nos anos 1960, com guitarra/voz, contrabaixo e bateria). A banda Boêmios Errantes tinha como membros Alessandro Jacomini (guitarra/voz), Eduardo Marquioni (contrabaixo) e Parsifal Lourenço Filier (bateria/voz). Quando Jacomini saiu, “um ou dois anos depois” (JACOMINI, 2024) dos primeiros ensaios, foi substituído por Adinael Henrique (guitarra/voz). O repertório das primeiras apresentações públicas era composto por algumas poucas canções de autoria dos próprios membros mas, em sua maioria, as canções eram *cover* de bandas que ouviam ao menos desde o início dos anos 1980. Aos poucos, as canções de autoria própria seriam removidas do repertório.

Além da relação com bandas atuantes em outras localidades do mundo em função das canções em formato *cover* (como mencionado anteriormente), inclusive os instrumentos musicais utilizados podem contribuir para traçar pontos de contato entre o cenário vivido em Santa Gertrudes e em cidades maiores. Um exemplo é o caso de Filier, que conta ter comprado “uma [bateria] Pinguim branca” (FILIER, 2024). Este fabricante faria parte da cena musical brasileira também na cidade do Rio de Janeiro: João Barone menciona que Vital (primeiro baterista dos Paralamas do Sucesso) usava “uma velha Pinguim ([fabricante] líder do restrito mercado brasileiro desde os anos [19]60)” (BARONE, 2024, p. 70); Carlos Gerbase (baterista da banda porto-alegrense de *punk-rock* Replicantes) comenta que também tocava

¹¹ Para acesso à parte 2 mencionada, consulte Marquioni (2025).

na época em uma Pinguim (GERBASE, 2024, s/p). No planalto central, relatos dão conta de que os bateristas da Legião Urbana (SEABRA, 2024, p. 66) e da Plebe Rude (SEABRA, 2024, p. 228) tocariam com instrumentos do mesmo fabricante.

Ainda em relação aos instrumentos musicais, o primeiro guitarrista dos Boêmios Errantes, Alessandro Jacomini menciona que, aos 17 anos (no ano de 1988), “comprei uma guitarra usada, uma Giannini modelo Supersonic” (JACOMINI, 2024). De fato, as guitarras Giannini também tinham penetração em bandas de outras localidades: no Rio de Janeiro, Herbert Vianna (guitarrista dos Paralamas do Sucesso) teria tocado em uma das primeiras apresentações públicas do grupo em “uma guitarra Giannini Stratosonic” (BARONE, 2024, p. 75). Enquanto o preço de instrumentos musicais importados no Brasil no período tornavam quase impeditiva sua aquisição pessoal por músicos brasileiros em função da crise econômica (que influenciava na cotação do dólar) e de impostos a pagar, a alternativa de adquirir guitarras Giannini não era uma alternativa exclusiva no Brasil: Greg Beckerleg – que adotaria o nome de Bryan Gregory e seria um dos guitarristas fundadores da banda estadunidense The Cramps – comprou, em 1975, uma guitarra “Giannini em uma casa de penhores [em Nova Iorque, inclusive com a *case* para transporte do instrumento]” (PORTER, 2015, p. 53). Lux Interior (vocalista fundador) e Poison Ivy (a guitarrista fundadora) da banda comentam o valor que foi pago pelo instrumento: “25 dólares” (INTERIOR; IVY, 2004, s/p).¹²

As apresentações públicas dos Boêmios Errantes eram negociadas de acordo com o *ethos* DIY (no sentido em que eram os próprios músicos que buscavam oportunidades para tocar, sem necessariamente interesse financeiro pelas apresentações), e agendando apresentações a partir da rede de contatos pessoais dos músicos. Para ilustrar pode ser mencionado o caso da estreia da banda para o público (Figura 1), que se deu em uma tarde de domingo, no dia 21 de agosto de 1988, no contexto da Festa da Cidade em Santa Gertrudes a partir de contato de Filier com o prefeito local. Aquela festa, realizada anualmente, celebra o aniversário de emancipação político-administrativa de Santa Gertrudes, comemorado no dia 16 de agosto, e apresentações musicais por bandas de *rock* locais nas tardes de domingo da Festa da Cidade se tornariam frequentes a partir do final dos anos 1980. A tal ponto que receberiam inclusive um nome ‘oficial’ (Tarde do Rock) e passariam a fazer parte do calendário das comemorações organizadas pela Prefeitura Municipal. Essa *oficialização* das apresentações parece contribuir para evidenciar

¹² Para uma ideia geral dos valores envolvidos, uma consulta a uma lista de discussão na internet permite constatar que o valor aproximado de um instrumento na época era, para uma guitarra Fender usada modelo “Blonde American Telecaster de 200 dólares em 1976 com a *case*”, enquanto uma “Gibson Les Paul Custom [...] custaria cerca de 1000 dólares por volta de 1979”, ou ainda uma “Martin D-18 nova em [19]76 por 600 dólares” (HOW MUCH, 2025).

a relevância do *pop-rock* no contexto gertrudense (inclusive justificando a opção em propor uma história cultural da localidade a partir das bandas de *pop-rock* ali formadas e atuantes).¹³ E deve-se destacar que, quando daquela estreia, uma vez que o interesse era realizar a apresentação pública (particularmente em um local que já contasse com palco montado e equipamento de som disponível, além de público presente para acompanhar a apresentação), sequer foi cogitado pagamento de cachê pela apresentação.

Ainda no ano de 1988, a banda iria romper as fronteiras gertrudenses para uma apresentação na Pontifícia Universidade Católica de Campinas [a cerca de 80 quilômetros de distância]. Como relata Filier:

a banda tocou no Diretório Acadêmico [da Faculdade] de Educação Artística da PUC-Campinas. [Filier] Trabalhava com um cara na Caterpillar em Piracicaba que estudava lá e tinha relação com o Diretório Acadêmico. Foi numa sexta-feira à noite [...]. O Tadeu Capitão Negrudo [*in memoriam*¹⁴] pegou uma Kombi emprestada, carregou a bateria e o equipamento de som com a banda e foi para Campinas [...]. Para a época era um passo grande (FILIER, 2024).

Desta apresentação não há nenhum tipo de registro imagético ou da data de realização. A anedota pitoresca relacionada (e que se tornaria uma espécie de marca da banda) é que, para a apresentação, o grupo chegou a receber um cachê em dinheiro. Contudo, concluída a apresentação, não apenas os músicos, mas também parte do público presente no Diretório Acadêmico se deslocou para um bar no bairro do Taquaral em Campinas, onde foi formada uma grande mesa de confraternização. O cachê foi utilizado para o pagamento da conta daquela mesa de confraternização no bar (FILIER, 2024). Inaugurava-se ali uma prática que se tornaria usual para os Boêmios Errantes: tocar por cerveja.¹⁵

¹³ Durante entrevista para o projeto de pesquisa associado a este artigo, William Góes comentou que tocara no palco das festividades ainda um ano antes, em 1987 (o que potencialmente indica que a primeira ocorrência do evento se dera antes da apresentação dos Boêmios Errantes da Figura 1): “eu estava tocando à noite na Banda [de baile] Maçã do Amor em 1987, que se apresentava antes da apresentação principal da noite. [...] E fui falar com o responsável pelo som, o Paschoal [para pedir para usar o palco e o equipamento na tarde de domingo]. Ele pediu para falar com o técnico de som, e disse que se ele operasse o som à tarde, tudo bem” (GÓES, 2024). Segundo William, o técnico consultado aceitara e a banda Laranja Mecânica se apresentou. Desde então, anualmente ocorre a apresentação de bandas de pop-rock em uma das tardes de domingo durante aquelas festividades

¹⁴ Tadeu foi um músico paulistano radicado em Santa Gertrudes morto precocemente no final dos anos 1980. Para matéria jornalística que aborda sua complexa produção musical vanguardista, consulte Neon (1987, p. 15).

¹⁵ Sobre tocar sem receber cachê, Jacomini se recorda ainda que teria como lembranças marcantes de seu tempo na banda “tocarmos em um comício eleitoral, em cima da carroceria de um caminhão. Tocamos em uma gincana” (JACOMINI, 2024).

Figuras 1 e 2 – Primeira apresentação pública dos Boêmios Errantes ao vivo na Festa da cidade de Santa Gertrudes em 21/08/1988 e Boêmios Errantes tocando em frente à Rotisserie Quero Mais/Bar do Daguia em 09/05/1993



Fontes: Acervo do autor e (ROCK, 1993, p. 1), respectivamente ¹⁶

Já com outra formação (contando com Adinael José Henrique na guitarra – substituindo Jacomini), a banda se apresentaria na cidade de Piracicaba, na região boêmia da Rua do Porto e em Santa Gertrudes na danceteria do Valdir Giovanni em Santa Gertrudes, onde funcionava a *Academia Number 1* (de propriedade de Giovanni) que posteriormente abrigaria a Sorveteria e Lanchonete Gela Guela. Nos dois casos, não há registros – apenas a lembrança do pagamento em cerveja (FILIER, 2024).

Mas um aspecto relevante associado às tecnologias da comunicação ocorreu no período (contribuindo decisivamente para a investigação associada a este artigo, em particular para a existência de registros além da memória dos entrevistados e do acervo pessoal de moradores de Santa Gertrudes): o jornal impresso local, O Arauto de Santa Gertrudes, iniciou em 28/11/1992 uma fase que duraria até 30/08/1997 em que eram veiculadas edições quinzenais (PINTO, 2019)¹⁷, quando foi realizada cobertura de algumas das apresentações musicais realizadas na cidade. Em maio, matéria de capa destacou apresentação da banda na calçada em frente à Rotisserie Quero Mais (localmente referenciado como Bar do Daguia), que levou “a galera a ocupar quase toda a Avenida 1 para ouvir o velho e bom rock’n roll [...] em quase

¹⁶ Figura 1: da esquerda para a direita: Parsifal Filier [bateria, ao fundo], Eduardo Marquioni [contrabaixo], Alessandro Jacomini [guitarra e vocal]; Figura 2: da esquerda para a direita: Adinael Henrique [guitarra/vocal], Fábio Franzini [vocal – participação especial], Parsifal Filier [bateria/vocal], Eduardo Marquioni [contrabaixo] e Ganchinho [João Carlos Milani, vocal – participação especial].

¹⁷ De circulação gratuita, O Arauto de Santa Gertrudes foi concebido e mantido durante 17 anos pela família Góes Araújo Pinto. Entre 16/08/1980 e 16/08/1991 circulavam duas edições anuais: uma no dia do aniversário da Emancipação Político-Administrativa de Santa Gertrudes (16 de agosto, como mencionado anteriormente) e outra no Natal (no período, apenas duas edições não circularam: em dezembro de 1991 e agosto de 1992). O periódico deixou definitivamente de circular em setembro de 1997 (PINTO, 2019).

duas horas e meia de show [!] [...] de graça para quem quisesse ir” (ROCK, 1993, p. 1). Nesta apresentação, organizada em função do proprietário do bar, Daguia (Antonio Denardi), ser tio de Filier, a banda contou com as participações especiais nos vocais de Fábio Franzini e João Carlos Milani (Ganchinho), amigos pessoais dos integrantes – Figura 2.

Cerca de um mês depois, matéria d’*O Arauto* anunciaria uma nova apresentação da banda, no dia 13 de junho de 1993 às 16:00 “no Gela-Guela” (A VOLTA, 1993, p. 1).¹⁸ Mais uma vez, a apresentação ocorreu na calçada, em frente a essa lanchonete e sorveteria. Para a apresentação, a banda contou com a participação especial de Antônio Marcos Garcia (Baco) no trompete (músico gertrudense e amigo pessoal dos membros da banda) – Figura 4. O jornal local iria informar ainda que haveria novas apresentações da banda na Lanchonete Gela-Guela nos dias “07 de setembro [de 1993] à tarde” (SETE, 1993, p. 1) e “14 de novembro, domingo, [...] a partir das 14:00” (O GELA, 1993, p. 1).

A banda continuaria atuante até meados de 1996, quando foi reestruturada e mudou de nome para Boêmios Blues Band. De acordo com José Roberto Dezotti Ceregato, que assumiria a bateria a partir do momento em que a banda Pós-Guerra (endereço na seção seguinte) encerrou as atividades em 1995, e Filier optou por dedicar-se exclusivamente ao canto, a Boêmios Blues Band era “uma banda mesmo. Eu na batera [bateria], [...] 3 metais [instrumentos de sopro: trompete, trombone e saxofone], guitarra, baixo e vocal” (CEREGATO, 2024). Contudo, uma vez que a banda era composta por muitos membros que tinham compromissos profissionais, os “ensaios eram aos sábados [...] [e a c]ada fim de semana era um [membro] que não podia ir [...]. Tocamos poucas vezes” (CEREGATO, 2024). Pela dificuldade dos encontros para ensaio, a banda terminou.

Antes do término, contudo, os Boêmios Errantes conviveram (inclusive realizando apresentações em conjunto como alternativa para encontrar opções para apresentações públicas) com outra banda gertrudense da primeira metade dos anos 1990: o grupo Pós-Guerra – abordado na seção seguinte.

¹⁸ A Sorveteria e Lanchonete Gela Guela iniciou suas atividades em dezembro de 1990 na Rua Um (no centro de Santa Gertrudes); mas se tornariam um efetivo ponto de encontro a partir de junho de 1992 (SANTA, 1993, p. 08). Quem comenta é João Carlos Nave, um dos sócios/proprietários: “ao mesmo tempo que começou a ficar pequeno o espaço na Rua Um, surgiu a oportunidade de alugar com o proprietário – na ocasião, o Valdir Giovanni – o prédio em frente ao jardim [público, na Avenida Um esquina com a Rua Cinco], próximo à [igreja] matriz. Com esse aluguel, resolvemos ampliar. Mantivemos a fábrica na Rua Um, começamos a oferecer atendimento ao público lá também e aqui na praça ficou o fervor [a agitação social e cultural]; ampliamos o público (que inicialmente era principalmente de crianças por causa do sorvete) para adolescentes, jovens e adultos – além da sorveteria, o bar atendia como choperia, pizzaria, lanches. A pizza era para consumo em balcão, como se fosse uma padaria” (NAVE, 2025). Foi neste endereço que ocorreu a apresentação da Figura 3.

Carregamos até caminhões para tocar: o Pós-Guerra

A banda Pós-Guerra teve em sua formação inicial os músicos Daniel Rodrigues Rocha (Rochina) “no baixo, Tiago Rodrigues [guitarra] e o Fernando Marino [...] na bateria. Fizemos alguns shows em Santa [Gertrudes]. Nesta época o Neimar Amaral [*in memoriam*] entrou na banda e assumiu os vocais” (ROCHA, 2024). Desde a primeira apresentação pública, o *ethos* DIY já se fazia notar, como relata Rocha ao contar que a estreia do grupo se deu

em um barracão na Rua Um, no lugar onde iria funcionar o supermercado dos Vaz Pinto. Foi em [19]91. Nós alugamos o salão, fizemos os ingressos, saímos vender: naquela época, você ficava no sábado à noite em frente o Roberto Pascon [trata-se de um dos proprietários da Miro's Lanchonete, então um dos únicos pontos de encontro da juventude da cidade nos finais de semana] e você vendia um monte para a moçada que ficava ali (ROCHA, 2024).

A banda passaria por duas trocas de baterista: Fernando Marino saiu, Fábio Franzini (que fizera a participação especial como vocalista nos Boêmios Errantes – Figura 2) realizou alguns ensaios como baterista, mas, na época cursando a faculdade, tinha pouco tempo para aqueles ensaios e deixou o grupo musical antes mesmo de realizar qualquer apresentação pública (ROCHA, 2024). Foi quando José Roberto Dezotti Ceregato (a.k.a. Boy/Zé), que havia começado a estudar bateria aos 11 anos de idade com Cássio Pedro, foi convidado a participar de um ensaio teste em 1993 (aos 13 anos de idade) e foi aprovado como membro da banda (CEREGATO, 2024).

Ceregato comenta que o “repertório [da banda] tinha tipo 46 músicas. Banda de baile, porque você coloca um moleque no palco ele quer tocar o resto da vida” (CEREGATO, 2024). A formação definitiva da banda (Figura 4) contaria então com Neimar Amaral (vocal), Tiago Rodrigues (guitarra), Daniel Rodrigues Rocha (contrabaixo) e José Roberto Dezotti Ceregato (bateria).

Com esta formação, seriam realizadas apresentações “até no comício do [então candidato a prefeito] Valtimir Ribeirão na Vigorelli [bairro periférico da cidade]. Talvez o maior público do Pós-Guerra. [...] Chegamos a tocar na *Status Disco Dance*”¹⁹ (ROCHA, 2024). Fora de Santa Gertrudes, a banda ainda em seus primórdios se apresentou no festival musical “HG do [Colégio] Anglo [em Rio Claro], porque o Tiago [guitarrista] estudava lá” (ROCHA, 2024). João Nave

¹⁹ Nos anos 1990, a danceteria local, Status Disco Dance (que desde 1977 era a opção de lazer noturno nos finais de semana dos jovens locais) reduziu suas atividades: em meados dos anos 1990, já “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).

comenta que o Pós-Guerra foi a primeira banda a se apresentar na sorveteria Gela Guela (NAVE, 2025).

Figuras 3 e 4 – Boêmios Errantes tocando em frente à Sorveteria e Lanchonete Gela Guela em 13/06/1993 e Banda Pós-Guerra em ensaio



Fonte: Acervo do autor e (ZEZÃO, 1996, p. 3)²⁰

Com um amplo repertório ensaiado e apresentações locais realizadas, a banda conseguiu comercializar apresentações fora de Santa Gertrudes. Mas deve-se destacar que, diferentemente dos Boêmios Errantes, o Pós-Guerra negociava as apresentações (não limitando o pagamento a cervejas): “Peter [padrasto de Tiago], [...] era nosso ‘empresário’” (ROCHA, 2024). Com negociações para apresentações, a banda tocou “em Corumbataí [cidade vizinha, a cerca de 35 quilômetros de distância] três vezes. Primeiro na Festa da Batata – na praça” (ROCHA, 2024). O sucesso daquela apresentação na praça renderia outras duas “em um baile [que ocorria] no Centro Comunitário da cidade” (ROCHA, 2024): uma delas contém inclusive registro n’O Arauto de Santa Gertrudes noticiando que a banda se apresentaria em “em baile-show, no Centro Comunitário de Corumbataí no dia 06/02/[19]93, às 23 hs.” (SANTA ACONTECENDO, 1993, p. 6).

Contudo, apesar da comercialização do *baile-show* e da recorrência de apresentações, deve-se destacar que logística adotada pela banda Pós-Guerra para realização de suas apresentações também pode evidenciar o *ethos* DIY pela espécie de esforço – físico, inclusive – de seus membros. Para compreender a afirmação, convém lembrar as condições de aluguel e transporte dos equipamentos para uma das apresentações da banda na cidade de Corumbataí:

²⁰ Figura 3: da esquerda para a direita: Adinael Henrique [guitarra/vocal], Eduardo Marquioni [contrabaixo], Antônio Marcos Garcia [trompete], Parsifal Filier [bateria/vocal]; Figura 4: da esquerda para a direita: Neimar Amaral [vocal], Tiago Rodrigues [guitarra], Daniel Rodrigues Rocha [Rochinha, contrabaixo] e José Roberto Ceregato [Boy/Zé, bateria].

O formato de contratação era o seguinte: você tinha que ter todo o equipamento de som e levar para tocar. Quem sempre montava o som para nós era um cara de Cordeirópolis que não lembro o nome. Mas na primeira vez que tocamos no baile em Corumbataí, o cara do som não podia ir, então nós queríamos [para fornecer o equipamento] o Paschoal [técnico de som de Rio Claro] (ROCHA, 2024).

Quanto às condições de Paschoal para fornecer o equipamento de som em função do valor que a banda tinha condições de arcar, Rocha conta que todo o carregamento e transporte (entre Rio Claro e Corumbataí – ida e volta) seria de responsabilidade do Pós-Guerra. Ceregato detalha as atividades associadas:

A gente saía daqui [Santa Gertrudes], passava no Paschoal [em Rio Claro] pegar equipamentos, carregava no caminhão e ia para lá [Corumbataí]. O Paschoal ia de Caravan. Chegando em Corumbataí, descarregávamos o caminhão, tocávamos até quatro horas da manhã [...]. Desmontávamos tudo, saíamos de lá [Corumbataí] 8:00 da manhã, passávamos no Paschoal [Rio Claro, para descarregar equipamentos], chegávamos em casa [Santa Gertrudes] quase meio-dia e dormíamos (CEREGATO, 2024).

Rocha menciona que conseguiram emprestar um veículo para transporte de “Djalma Codo, que tinha um caminhão e era vereador na época. Quem dirigiu foi o Neimar [Amaral]. Ele tinha habilitação para dirigir caminhão” (ROCHA, 2024). Adicionalmente, Rocha conta que ele, Rodrigues e Ceregato viajaram na ida e na volta “na caçamba do caminhão junto com as caixas de som. Naquela época, [a preocupação com] segurança era: ‘foda-se’. Um perigo. E todos bêbados” (ROCHA, 2024). O cenário não era privilégio de Santa Gertrudes. Philippe Seabra (guitarrista da Plebe Rude, de Brasília,) comenta que as “pessoas romantizam essa época, mas era tudo muito, muito tosco” (SEABRA, 2024, p. 67); para ilustrar (e traçar um paralelo com o caso gertrudense), pode-se mencionar o exemplo de equipamentos e transporte no planalto central para que algumas bandas pudessem se apresentar em público: “Alugamos um PA [...] e partimos do Lago Norte [bairro residencial da Capital Federal] num caminhão [...] que alugamos de um conhecido de minha mãe” (SEABRA, 2024, p. 97).

Ainda sobre o formato DIY, Rocha menciona iniciativa que a banda Pós-Guerra teve quando resolveram tocar na praça da Igreja Matriz de Santa Gertrudes e pediram emprestado o palco usado na Festa da Cidade ao prefeito. O problema era transportar e montar o palco: “pegamos [novamente] emprestado o caminhão [...], carregamos o palco [...], levamos e nós mesmos montamos [...] na praça. Na hora de tocar, estávamos detonados – cansados, mão arrebitada [...]. Não era fácil não, mas a gente fazia” (ROCHA, 2024). Definitivamente, um *ethos* DIY.

E o esforço para as apresentações teve efetivo retorno financeiro:

Ganhamos algum dinheiro. Recebíamos o cachê, pagávamos o que devíamos e o que sobrava depositávamos em uma conta conjunta na Nossa Caixa Nosso Banco. Quando o Tiago [Rodrigues] foi fazer faculdade, a banda começou a parar [de tocar], nós dividimos o dinheiro dessa conta. Com a minha parte abri uma conta corrente pessoal e tive direito até a um talão de cheques (ROCHA, 2024).

Para superar em parte as dificuldades em encontrar lugar para apresentações públicas em Santa Gertrudes, Rocha comenta que foi estabelecido entre os Boêmios Errantes e o Pós-Guerra um acordo para que cada banda convidasse a outra para participações especiais nas apresentações locais: “tocamos juntos no Centro Comunitário em Santa Gertrudes, na praça da Igreja Matriz, um domingo na frente do Gela Guela” (ROCHA, 2024). Um desses eventos foi noticiado no O Arauto de Santa Gertrudes: “dia 08/08[/1993] à tarde o conjunto ‘Pós-Guerra’ [se apresentou], com uma ‘cancha’ [participação] dos ‘Boêmios Errantes’” (SANTA, 1993, p. 6).

Quando chegaram ao fim as duas bandas gertrudenses aqui abordadas, pode-se perceber uma efetiva proliferação de grupos musicais locais na segunda metade dos anos 1990, que iriam inclusive superar a resistência musical local em relação às novas sonoridades do *pop-rock* dos anos 1990, abrindo um novo leque de opções musicais na cidade (o tema é endereçado no artigo que aborda a segunda parte dos anos 1990).

Considerações finais

Enquanto nos anos 1990 foi possível observar globalmente o surgimento de bandas de *pop-rock* que tocavam canções *cover* – e o mundo presenciou o fenômeno musical *underground* da música *grunge* a partir de Seattle, nos Estados Unidos – o Brasil viveu no período uma situação (a partir de iniciativa da indústria cultural local) que alterou claramente a perspectiva estética musical que fora adotada nos anos 1980: as emissoras de TV comercial/linear e rádios brasileiras, alinhadas à indústria fonográfica, divulgavam de forma efetivamente massiva as produções relacionadas à música sertaneja, ao axé e à lambada. Foram poucos os lançamentos brasileiros relacionados ao *pop-rock* no período – especialmente em comparação com o que fora observado na década anterior.

Apesar do cenário, e em sintonia com a perspectiva *cover* observada no Brasil e no mundo no período, bandas gertrudenses de *pop-rock* seriam formadas e, atuando de acordo com o *ethos* DIY (desde acionar contatos pessoais até

estabelecer acordos entre bandas – uma eventual vantagem de se viver em uma pequena cidade), realizavam suas apresentações públicas. O que fora observado parece caracterizar localmente (também em função do tamanho da cidade) uma espécie de trincheira *pop* metafórica – ou, em referência aos novaiorquinos do Ramones, uma forma de *blitzkrieg gertrudense*²¹ – que manteve algumas pedras do *pop-rock* rolando na pequena cidade do interior paulista mesmo em um momento quando, culturalmente, o cenário brasileiro apontava para alternativas estéticas mais populares.

²¹ A referência é à canção *Blitzkrieg Bop*, apresentada no primeiro álbum dos Ramones.

Referências

- A VOLTA dos Boêmios Errantes. **O Arauto de Santa Gertrudes**, Santa Gertrudes, p. 1, 12 a 25 jun. 1993.
- BARONE, João. **1, 2, 3, 4!** Contando o tempo com os Paralamas do Sucesso. Rio de Janeiro: Máquina de Livros, 2024.
- BARROS, José D'Assunção. **O jornal como fonte histórica**. Petrópolis: Vozes, 2023.
- BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Rio de Janeiro: Zahar, 2021.
- CARLEVARO, Marcelo. **Entrevista concedida ao autor** (Messenger Facebook). Santa Gertrudes, 31 jan. 2025.
- CEREGATO, José Roberto Dezotti. **Entrevistas presenciais concedidas ao autor**. Santa Gertrudes, 26 mar. e 25 mai. 2024.
- CHAUVEAU, Agnès; TÉTART, Philippe. **Questões para a história do presente**. Bauru: EDUSC, 1999.
- CROSS, Charles R.. **Mais pesado que o céu**. Rio de Janeiro: Globo, 2002.
- DAPIEVE, Arthur. **BRock: o rock brasileiro dos anos 80**. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DE LUCA, Tânia Regina. **História dos, nos e por meio de periódicos**. In: PINSKY, Carla B.. Fontes históricas. São Paulo: Contexto, 2005.
- DE LUNA, Pedro. **Planet Hemp: mantenha o respeito**. Caxias do Sul: Belas Letras, 2018.
- ESTRELLA, Maria. **Rádio Fluminense FM: a porta de entrada do rock brasileiro dos anos 80**. Rio de Janeiro: Outras Letras, 2012.
- FILIER, Parsifal Lourenço. **Entrevistas concedidas ao autor – presencial e remota** (WhatsApp). Santa Gertrudes, 29 mar. e 13 dez. 2024.
- FUNDAÇÃO Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Censo Demográfico 1991: resultados preliminares**. Rio de Janeiro: IBGE, 1992. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv22894.pdf>>. Acesso em 10 dez. 2024.
- GARCIA, Liliana Bueno dos Reis. **O passado e o presente: Santa Gertrudes seu povo e sua história**. Rio Claro: Expressão, 2003.
- GERBASE, Carlos. **O passado de Vortex: encarte relançamento LP Os Replicantes (O futuro é Vortex)**. São Paulo: Maleta Discos e Nada Nada Discos, 2024. 1 LP.
- GÓES, William de Souza. **Entrevista presencial concedida ao autor**. Santa Gertrudes, 16 mai. 2024.
- HOW MUCH did guitars cost back in the 60s/70s/80s?. Disponível em: <https://www.reddit.com/r/Guitar/comments/1ohxva/how_much_did_guitars_cost_back_in_the_60s70s80s/?rdt=35262>. Acesso em: 22 fev. 2025

- INTERIOR, Lux; IVY, Poison. Disc One: for Cramps fiends and voyeurs. In: CRAMPS, The (org). **How to make a mounster**: Introducing The Cramps. s/l: Vengeance Records, 2004.
- JACOMINI, Alessandro. **Entrevista presencial concedida ao autor**. Santa Gertrudes, 03 abr. 2024.
- LACERDA, Ayêska Paulafreitas de. **Atrás do trio elétrico**: evolução da mídia e impactos nas práticas musicais do carnaval de Salvador. Interin, Curitiba, v.16, n.2, pp. 85-101, jul.-dez. 2013.
- MARQUIONI, Carlos Eduardo. **Uma fúria compartilhada em toda parte**: sentimento e cultura material nos primórdios do punk rock do interior paulista. ArtCultura, Uberlândia, v.23, n.43, p. 143-159, jul.-dez. 2021.
- MARQUIONI, Carlos Eduardo. **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. Cordis, São Paulo, n.36, p. 1-25, jul.-dez. 2025.
- MEIHY, José Carlos S.B.; SEAWRIGHT, Leandro. **Memórias e narrativas**: história oral aplicada. São Paulo: Contexto, 2020.
- MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. **Manguebeat**: a cena, o Recife e o mundo. Curitiba: Appris Editora, 2020.
- NAVE, João Carlos. **Entrevista presencial concedida ao autor**. Santa Gertrudes, 16 jan. 2025.
- NEON, W.T.. **Coluna Geração**: faça som, não faça guerra. Diário do Rio Claro, Rio Claro, 13 set. 1987, p. 15.
- O GELA Esquenta. **O Arauto de Santa Gertrudes**, Santa Gertrudes, p. 1, 30 out. a 12 nov. 1993.
- PALMA, Rogério da. **Modernização, racialização e branqueamento na música sertaneja**. Revista Sociedade e Cultura, v. 25, pp. 1-36, 2022.
- PINTO, André Góes Araújo. **Entrevista remota concedida ao autor** (WhatsApp). Santa Gertrudes, 21 jan. 2019.
- PORTER, Dick. **Journey to the centre of The Cramps**. London: Omnibus Press, 2015.
- REYNOLDS, Simon. **Rip it up and start again: postpunk 1978-1984**. New York: Penguin Books, 2005.
- 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.
- ROCHA, Daniel Rodrigues. **Entrevista concedida ao autor** (Skype). Rio Claro, 09 dez. 2024.
- ROCK'n Roll fecha a rua. **O Arauto de Santa Gertrudes**, Santa Gertrudes, p. 1, 15 a 28 mai. 1993.

- SANTA Gertrudes nosso orgulho nosso futuro. **O Arauto de Santa Gertrudes**, p. 8, 17 a 30 abr. 1993.
- SANTA Gertrudes em festa. **O Arauto de Santa Gertrudes**, Santa Gertrudes, p. 6, 16 ago. a 10 set. 1993.
- SANTA ACONTECENDO. **O Arauto de Santa Gertrudes**, Santa Gertrudes, p. 6, 13 jan. a 12 fev. 1993.
- SEABRA, Philippe. **O cara da Plebe**. Caxias do Sul: Belas Letras, 2024.
- SETE de Setembro: agito no Gela. **O Arauto de Santa Gertrudes**, Santa Gertrudes, p. 1, 17 set. a 01 out. 1993.
- SILVA, Heitor da Luz. **Trilhas de Telenovelas Globais e o Mercado Musical nos anos 1980 e 1990**. Logos, Rio de Janeiro, v. 19, n. 1, p. 68-83, 2012.
- SUKMAN, Hugo. **Som Livre**: uma biografia do ouvido brasileiro. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2024.
- WILLIAMS, Raymond. **Culture is ordinary [1958]**. In: GABLE, Robin. (ed.). *Resources of hope: culture, democracy, socialism*. London: Verso, 1989, p. 3-18.
- WILLIAMS, Raymond. **The long revolution**. Peterborough: Broadview Press Ltd., [1961] 2001.
- WILLIAMS, Raymond. **Second Generation**. London: Chatto and Windus, 1964.
- WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo Editorial, [1976] 2007.
- ZEZÃO. **O que aconteceu Santa?**. *O Arauto de Santa Gertrudes*, Coluna Arquivo X, Santa Gertrudes, p. 3, 7 ago. 1996.