

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**INSTITUTO DE ARTES E DESIGN**  
**PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS**

**Eliza Dias Möller**

***A cena das guitar bands em São Paulo na década de 1990: música e cultura juvenil***

Juiz de Fora

2023

**Eliza Dias Möller**

**A cena das *guitar bands* em São Paulo na década de 1990: música e cultura juvenil**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial a obtenção do grau de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares.

Orientador: Prof. Dra. Elisabeth Murilho da Silva

Juiz de Fora

2023

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Möller, Eliza Dias.

A cena das guitar bands em São Paulo na década de 1990 : música e cultura juvenil / Eliza Dias Möller. -- 2023.  
248 p. : il.

Orientadora: Elisabeth Murilho da Silva  
Dissertação (mestrado profissional) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2023.

1. música independente. 2. cultura juvenil. 3. cenas musicais. 4. indie rock. 5. guitar bands. I. Silva, Elisabeth Murilho da, orient. II. Título.

**Eliza Dias Möller**

**A cena das guitar bands em São Paulo na década de 1990: música e cultura juvenil**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial a obtenção do grau de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares.

Aprovada em 19 de maio de 2023.

**BANCA EXAMINADORA**

**Dra. Elisabeth Murilho da Silva - Orientador**  
Universidade Federal de Juiz de Fora

**Dr. Sérgio José Puccini Soares**  
Universidade Federal de Juiz de Fora

**Dra. Maria Eduarda Araujo Guimarães**  
Centro Universitário SENAC São Paulo

**Dra. Nadja Vladi Cardoso Gumes**  
Universidade Federal do Recôncavo Baiano

Juiz de Fora, 03/05/2023.

---



Documento assinado eletronicamente por **Elisabeth Murilho da Silva, Professor(a)**, em 20/05/2023, às 09:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Sergio Jose Puccini Soares, Professor(a)**, em 20/05/2023, às 12:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Nadja Vladi Cardoso Gumes, Usuário Externo**, em 21/05/2023, às 08:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Maria Eduarda Araujo Guimarães, Usuário Externo**, em 21/05/2023, às 10:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Uffj ([www2.uff.br/SEI](http://www2.uff.br/SEI)) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1264020** e o código CRC **FDDDD152**.

---

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todes que contribuíram de alguma forma na jornada que foi a escrita dessa dissertação e que compartilharam comigo uma vivência acadêmica. Essa experiência não seria possível sem Elisabeth Murilho, minha orientadora, que me acompanha desde cedo na graduação e é fundamental para a minha formação. Da mesma forma, trago para os agradecimentos os/as/es professores que compartilharam comigo seus conhecimentos na sala de aula e fora dela. Os agradecimentos também são direcionados aos TAEs e bibliotecários da UFJF que sempre foram muito solícitos nestes momentos em que somos tão ansiosos. Obrigada principalmente a Flaviana e a Lara do PPGACL.

Obrigada a cada um dos entrevistados e entrevistadas que concederam seu tempo e memória para esta pesquisa que deseja retribuir de alguma forma com sua história e seus saberes. Agradeço enormemente ao colega que me cedeu o acesso ao documentário *Guitar Days*, que manterei em anonimato, e a todes que compartilham, armazenam e organizam acervos online infinitos de bandas independentes no Brasil.

Agradeço também aos meus colegas da Associação de Pós-Graduandos da UFJF, que ajudei a construir durante o período da pandemia em 2021, sendo uma das experiências de militância mais ricas que participei no meio estudantil.

À minha família, que me ofereceram tanto o apoio nos cuidados da casa nos momentos críticos em que não conseguia fazer nada, e acreditaram em mim, obrigada. Ao Eduardo agradeço especialmente pelas revisões de texto e pela memória imbatível sobre bandas, músicas e discos.

Às minhas amigas que trocamos textos, revisões e que toparam se reunir em confrarias de escrita, agradeço a comunidade que criamos entre nós.

A meu psicólogo, sou grata por me ouvir explicar toda a minha dissertação com desespero em seguidas sessões que certamente contribuem para o resultado deste trabalho.

As motivações que me levaram a pesquisar a cena das *guitar bands* partiram da minha própria história, tanto acadêmica quanto pessoal. Na graduação participei do projeto de iniciação científica “As contribuições da cultura juvenil para um relaxamento social: a moda entre os anos 1978-1990”, orientado pela professora Elisabeth Murilho da Silva, onde pude me envolver com os estudos sobre cultura juvenil e moda no Brasil. Aliado a este interesse em moda e estilo de vida, havia crescente em mim o interesse sobre a história da cena *indie rock* no Brasil.

Durante os anos de 2010 eu estive envolvida na cena do *rock* independente de Juiz de Fora através da gravadora Pug Records, da qual participei como fã, parceira e artista, com as bandas Olympia Tennis Club e Gaspacho. Através deste envolvimento conheci bandas brasileiras independentes dos anos 1990, como Pin Ups, Garage Fuzz, Killing Chainsaw, The Cigarettes e Pelvs, que foram pioneiras na estética musical do universo que eu estava inserida e me serviram de inspiração.

A fim de unir estas duas paixões, a cultura juvenil e o *indie rock*, concebi o projeto de pesquisa de mestrado que tem como objetivo investigar a cena das *guitar bands* em São Paulo, na década de 1990, que considero ser uma das precursoras do *indie rock* no Brasil.

## RESUMO

Esta dissertação investiga a cena musical das chamadas *guitar bands*, na cidade de São Paulo na década de 1990. A cena *guitar* paulistana se desenvolveu em meio a diversas cenas independentes locais, do *hardcore*, *metal*, *punk* no final da década de 1980, com as primeiras bandas formadas por volta de 1989, como o Pin Ups e Killing Chainsaw. Em pouco tempo, ou simultaneamente no caso do Rio de Janeiro, bandas com a mesma estética arranjavam outras cenas, não necessariamente com o nome de *guitars*, em cidades como Campinas, Belo Horizonte, Salvador, Curitiba entre outras.

Os *guitars* são um dos primeiros, senão os primeiros, no Brasil que assumem características do *indie guitar rock*, gênero musical que tem origem no Reino Unido e nos Estados Unidos em meados da década de 1980. As *guitar bands* noventistas são as primeiras bandas a apresentar sonoridades como o *grunge* em território nacional, antes do estouro do *Nevermind* (da banda Nirvana, lançado em 1991), uma vez que o *Time Will Burn*, primeiro disco da paulistana Pin Ups, foi lançado em 1990, revelando uma conexão desta cena com uma movimentação internacional da música independente considerada “alternativa” e “*underground*”.

Desta forma, busco investigar quais relações a cena *guitar* estabelece com a história da música independente paulistana, assim como investigo a própria cena, seus atores, seus gostos, seus produtos, dispositivos que utilizam na cidade de São Paulo, assim como as relações sociais entre os participantes da cena. Observa-se ao longo da pesquisa que a cena *guitar* deixa um legado para a cena *indie rock* no Brasil contemporâneo, sendo fundamental para a invenção de uma tradição desta cena e sua identidade.

Palavras-chave: música independente; cultura juvenil; cenas musicais; *indie rock*; *guitar bands*.

## ABSTRACT

This dissertation investigates the music scene of the so-called *guitar bands*, in the city of São Paulo in the 1990s. The *guitar* scene in São Paulo developed in the midst of several local independent scenes, from *hardcore* to *metal*, and *punk* in the late 1980s, had the first bands formed around 1989, such as Pin Ups and Killing Chainsaw. Before long or at the same time, in the case of Rio de Janeiro, bands with the same aesthetic arranged other scenes, not necessarily with the name of *guitar*, in cities like Campinas, Belo Horizonte, Salvador, Curitiba, among others.

The *guitars* were one of the first, if not the first, in Brazil to take on characteristics of *indie guitar rock*, a musical genre that originated in the United Kingdom and the United States in the mid-1980s. Nineteenth-century *guitar bands* are one of the first bands to present sounds like *grunge* in national territory, before the *Nevermind* explosion (released in 1991 by Nirvana), as Pin Ups' first album, *Time Will Burn* was released in 1990, which shows a connection of this scene with an international movement of independent music considered “alternative” and “underground”.

In this way, I seek to investigate what relationships the *guitar* scene establishes with the history of independent music in São Paulo, as well as investigate the scene itself, its actors, their tastes, their products, the devices they use in the city of São Paulo, and the collective social relations between the participants of the scene. It is observed throughout the research that the *guitar* scene leaves a legacy for the *indie rock* scene in contemporary Brazil being fundamental for the invention of a tradition of this scene and its identity.

Keywords: *indie* music; youth culture; musical scenes; *indie rock*; *guitar bands*.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 — matéria da revista POP sobre o punk em 1977. ....	48
Figura 2 — Foto de 1987, da banda de thrash metal Accursed, em que Érico Birds foi guitarrista, na época com 18 anos.....	114
Figura 3 — esquerda: foto do kit da Stiletto (gravadora do primeiro álbum do Pin Ups), provavelmente 1990/1991. Direita: foto divulgação do Pin Ups, com Flávio, Zé Antônio, Alê e Eliane, provavelmente 1997/1998. ....	124
Figura 4 — show do Pin Ups em 1993. Na bateria à esquerda, Marco Butcher; em seguida de camisa listrada com o rosto virado, segurando um baixo Alê Briganti; no centro segurando o microfone, Luis Gustavo e, na guitarra à direita, Zé Antônio. ....	125
Figura 5 — capa do disco Sonic Flower Groove do Primal Scream.....	126
Figura 6 — Érico Birds com a camiseta do Mothers of Invention, banda de rock progressivo dos anos 1960 do guitarrista Frank Zappa. A foto foi tirada em 1997, no Blen Blen Club, em São Paulo, por Reinaldo Vaz, durante o último show do Mickey Junkies nos anos 1990....	126
Figura 7 — show do Mickey Junkies no Aeroanta, em 1995, em prol do GIPA — Grupo Independente de Prevenção à Aids.....	128
Figura 8 — capa da revista Monga, A Mulher Gorila, publicada entre 1987/1988.....	137
Figura 9 — Capa e contracapa do disco Time Will Burn, do Pin Ups, de 1990.....	145
Figura 10— na esquerda, capa do disco Gash, do Pin Ups, e na esquerda, capa do disco Gish, do Smashing Pumpkins. ....	152
Figura 11— capa, contracapa e envelope interno do disco Scrabby? do Pin Ups, de 1993...	153
Figura 12 — capa do álbum Stoned, do Mickey Junkies.....	157
Figura 13 — Capas das coletâneas No Major Babes, volumes 1 e 2, respectivamente, ilustradas por Maurício Zuffo Kuhlmann, que foi DJ e trabalha como artista gráfico até a atualidade.	158
Figura 14 — Reportagem sobre as Grandes Galerias na revista Bizz, ano 2000.....	164
Figura 15 — mapa ilustrativo de alguns locais citados por Sérgio Barbo em sua entrevista.	167
Figura 16 — da esquerda para a direita, cartazes dos shows do Mickey Junkies (com outras bandas), em 1992, e Pin Ups, ano desconhecido, no Aeroanta. ....	174
Figura 17 — reportagem da Folha de S. Paulo sobre os rockers de São Paulo com foto de garotos em frente ao Espaço Retrô para as noites de rockabilly.....	178
Figura 18— na esquerda, fotografia do Mickey Junkies, na direita, Tube Screamers, ambas as bandas se apresentando no Der Tempel em 1992. As fotografias provavelmente não foram tiradas no mesmo dia e são de autores desconhecidos. ....	179

Figura 19— jovens no Espaço Retrô, na rua Frederico Abranches.....	181
Figura 20 — primeira fita demo do Mickey Junkies, de 1992, com ilustração de Danilo Beyruth. .....	200
Figura 21 — fotos da fanzine do Mickey Junkies em 1991. ....	201
Figura 22 — página da fanzine Broken Strings com o relato sobre o festival Hollywood Rock de 1993, escrito por Alê Briganti e João Gordo. ....	204
Figura 23 — show das bandas Mickey Junkies, Quasimodo, Hëavën in Hëll e Pin Ups, realizada pelo Centro Acadêmico da Física e pelo Centro Acadêmico dos Estudantes do Instituto de Matemática, Estatística e Computação Científica da UNICAMP, em parceria com a fanzine Broken Strings. ....	209
Figura 24 — Nota da Folha de S. Paulo anunciando exibição do festival Juntatribo na MTV. .....	219
Figura 25 — Matéria que divulga o primeiro dia do festival Juntatribo na Folha de S. Paulo, que segue mais uma página, com line up, mapa e mais informações sobre o evento. ....	222
Figura 26 — Matéria sobre o fim do Juntatribo após a segunda edição. ....	229
Gráfico 1 — Relação quantidade de lançamentos por ano e tipo de lançamento. ....	144
Gráfico 3— relação quantidade de bandas e de onde vem em cada edição do festival Juntatribo. .....	224
Gráfico 4 — gêneros musicais presentes no 1º e 2º Juntatribo. ....	225

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1— Relação bandas, lançamentos e gravadoras.....	141
Tabela 2 — Mapeamento de estabelecimentos frequentados por integrantes das guitar bands. .....	168
Tabela 3 — Mapa de guitar bands e bandas de indie rock no Brasil nos anos 1990.....	188

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>14</b>
1.1 METODOLOGIA.....	27
<b>2 CULTURA JUVENIL E A CENA DA MÚSICA INDEPENDENTE PAULISTANA (1978-1988) .....</b>	<b>35</b>
2.1 CULTURA JUVENIL NO BRASIL E SUAS RELAÇÕES COM A MÚSICA .....	35
2.2 CENA DA MÚSICA INDEPENDENTE EM SÃO PAULO 1978-1988 .....	40
2.3 INDÚSTRIA DO DISCO NO BRASIL, ANOS 1980 E 1990.....	57
<b>3 INDIE ou GUITAR, O QUE ME SERVE MELHOR? .....</b>	<b>64</b>
3.1 DEFININDO INDIE ROCK .....	64
3.2 INDIE ROCK E GUITAR BANDS NO JORNALISMO MUSICAL BRASILEIRO .....	81
3.3 CONCLUSÃO.....	91
<b>4 A CENA GUITAR.....</b>	<b>94</b>
4.1 A JUVENTUDE ENTRE 1985-1999 NA VOZ DOS ENTREVISTADOS .....	95
4.2 A GÊNESE GUITAR.....	110
4.3 A IDENTIDADE GUITAR: VIRTUOSISMO VS. LIBERDADE .....	130
4.4 AS BANDAS, OS DISCOS E AS GRAVADORAS .....	136
4.5 TRAJETÓRIAS.....	159
<b>5 CIRCUITOS, COMUNIDADE DE FÃS E O FESTIVAL JUNTATRIBO.....</b>	<b>161</b>
5.1 CIRCUITOS .....	162
5.2 GOSTOS E COMUNIDADE DE FÃS .....	194
5.3 JUNTATRIBO.....	205
5.4 CONCLUSÃO.....	232
<b>6 CONCLUSÃO: AS GUITAR BANDS E A CENA DO ROCK INDEPENDENTE NO BRASIL DOS ANOS 1990 .....</b>	<b>235</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>240</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Essa pesquisa estuda a cena musical independente das *guitar bands* na cidade de São Paulo na década 1990 compreendendo-a no contexto da indústria fonográfica deste período e na cena independente paulistana. A dissertação investiga as relações sociais dentro da cena, observando a condição juvenil de seus participantes e como coletivamente, por compartilharem gostos em comum por bandas pouco conhecidas no Brasil, em sua maioria de gêneros inseridos no grande guarda-chuva do *indie rock*, importaram e performam uma nova estética para o território nacional, produzindo um circuito de shows e festivais que dão fruto a videoclipes, discos, cartazes e produtos que se tornaram uma herança simbólica para o *indie rock* nacional.

A cena *guitar* no Brasil começa a tomar forma em 1990, e se caracteriza por bandas que majoritariamente cantavam em inglês e têm as guitarras como protagonistas, sendo estas distorcidas e com muita microfonia, de forma que ofusca os demais instrumentos. Mesmo com tais características, a cena *guitar* não incorpora um gênero musical em si, mas descreve um conjunto de bandas que faziam parte de um mesmo circuito e tinham estética semelhante, a não ser algumas exceções. De caráter metropolitano, juvenil, branco e universitário, as *guitar bands* brasileiras estavam localizadas principalmente nas capitais: Salvador, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba, Porto Alegre e Florianópolis, ou em cidades universitárias, como Campinas.

Os chamados *guitars* eram fãs das bandas de *indie rock* britânicas e *college rock* estadunidenses dos anos 1980 e 1990, como Jesus and Mary Chain, My Bloody Valentine, Cramps, Primal Scream, Cocteau Twins, Ride, Loop, R.E.M, Sonic Youth, Pixies, Superchunk e Nirvana, e outras que transitavam no universo *hardcore*, como Dinosaur Jr., Fugazi, Hüsker Dü, entre outras.

O recorte da pesquisa se dá na cidade de São Paulo, no período que vai de 1990 a 2000, e nas bandas Pin Ups e Mickey Junkies. O Pin Ups possui um protagonismo singular na cena paulistana, sendo a primeira *guitar band* a lançar um disco, o *Time Will Burn* (Stiletto, 1990), e por prosseguir com uma discografia consistente nos anos seguintes. Os Mickey Junkies se destacam no universo *guitar* como uma exceção em que, mesmo com suas características estéticas distanciadas do universo sonoro do *indie rock*, a banda é reconhecida como parte da cena por sua forte relação com bandas *guitars*. O recorte extrapola a cidade de São Paulo ao dedicar um capítulo ao imprescindível festival *Juntatribo*, que ocorreu em duas edições (1993/1994) na UNICAMP, organizada por múltiplos atores da cena *guitar*, e que não poderia ficar de fora.

Outro motivo para o recorte é que a cena do Rio de Janeiro, de grande relevância devido a gravadora *midsummer madness* fundada na década de 1990, aparece em diversas pesquisas em razão de sua importância para o gênero, ainda que estas pesquisas raramente referenciem o termo “*guitar*”. Dentre as pesquisas que investigaram parte da cena do *indie rock* no Brasil nos anos 1990, não apenas fluminense, destaco as de Rafael Saldanha (2006); Fernanda Marques Fernandes (2007), Rodrigo Lariú (2010), Nadja Gumes (2011) e Rodrigo Pastore (2022).

A cena *guitar* paulistana carrega tanto especificidades dessa grande metrópole, como esbarra com as reverberações da música independente paulistana que vinha se construindo desde os anos 1970. Ainda que o Pin Ups seja citado em diversas pesquisas sobre o *rock* independente dos anos 1990, não encontrei nenhuma pesquisa que se aprofundasse na cena de São Paulo e nos *guitars*, que talvez tenha sido uma identidade mais presente nesta cidade do que em outras, já que outras bandas brasileiras da década que compartilhavam destes mesmos gostos eram rotuladas como *noise*, *noisadelic-pop*, *underground* etc.

O termo cena, empregado ao longo desta dissertação, tem como principais fontes teóricas os artigos publicados por Will Straw (2006a; 2006b; 2004), e o livro *Music Scenes: local, translocal & virtual* de Bennet e Peterson (2006). O termo é bastante elástico, e tem sido preferido por pesquisadores diante das problemáticas colocadas ao termo subcultura.

Como conceito concebido pelos pesquisadores do *Center for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) da Universidade de Birmingham nas décadas de 1960 e 1970, onde destacaram-se, entre outros, as pesquisas de Stuart Hall, Tony Jefferson (1978) e Dick Hebdige (1979, 2018), as subculturas tomam forma através de suas atividades diferenciadas e dos interesses específicos de seus grupos. Alguns desses grupos têm atividades e interesses menos concisos e definidos, outros os têm bem definidos na forma de sua identidade e estrutura.

Essas subculturas são subconjuntos menores localizados dentro das culturas de classe e da rede cultural hegemônica, mas possuem estruturas diferenciadas, próprias, sendo a cultura o nível em que um grupo social desenvolve suas formas de vida e dá expressividade a ela por meios sociais e materiais (HALL E JEFFERSON, 1978, p.10). Para os autores, porém, há certas diferenciações nas culturas de classe que criam mapas de significados, objetificados em padrões de organização social e relacionamentos, nos quais os indivíduos se tornam “indivíduos sociais”. Essa diferenciação também estaria presente nas subculturas, mesmo que elas sejam submetidas às hierarquias presentes entre as culturas “subordinadas” e culturas dominantes.

As subculturas estariam intrinsecamente ligadas à cultura de classe, criando paralelos com a sua cultura “mãe” (cultura da classe), e com a cultura dominante (das classes burguesas), reproduzindo parte dos seus padrões. Participantes de uma subcultura concebem formas de

andar, de falar, de se vestir e de expressar diferentes da sua cultura “mãe”, ainda assim, são das mesmas famílias, vão para as mesmas escolas, trabalham em empregos semelhantes etc., culminando em uma subcultura inserida em um contexto de classe através dessas vivências em comum.

Pesquisadores dos estudos culturais da geração posterior, incluindo Andy Bennett, Angela McRobbie, David Muggleton, Keith Kahn-Harris, Matthew Bannister, Richard Petterson entre outros, criticam essa visão pouco flexível de subcultura, principalmente por estar engessada a um conceito de classe, notadamente operária, cujas expressões eram muito ativas no período analisado, mas que em alguns contextos está superada.

No Brasil, Helena Abramo (1994) adota o termo “cenas juvenis” para categorizar grupos juvenis “espetaculares” em meios urbanos, como as cenas *punk* e *dark* de São Paulo na década de 1980. A autora prefere o uso do termo “cena” à subculturas, inclusive para os *punks*, mesmo se tratando de “espetáculos” performados por grupos juvenis em que a origem social era importante, pois a teoria das subculturas foi construída de forma que dificulta a sua aplicação em outras localidades, como o Brasil, onde as performances do *punk* aparecem tardiamente e de forma diferente:

[...] no Brasil, os *punks* constituem uma “subcultura” derivada da cultura juvenil internacional, que assumiu os contornos da classe proletária, ao contrário de serem uma “subcultura da classe operária” que teria assumido uma conotação juvenil, conforme a definição dos pesquisadores de Birmingham para os grupos juvenis ingleses. (ABRAMO, 1994, p. 84-85).

No período que pesquiso, a década de 1990, a cultura de classe operária já era uma experiência distante da maioria dos entrevistados, embora todos tenham reforçado a importância do trabalho para vivenciar a cultura juvenil presente na cena *guitar*, os pertencimentos e a “moral” operária já não eram experiências tão marcantes.

Freire e Fernandes (2006, p.25) apontam que, devido a um comprometimento com a teoria neomarxista da produção e reprodução social, estes pesquisadores do CCCS das décadas de 1960 e 1970, centralizaram seus estudos no que acreditavam ser formas de expressões culturais das classes “subordinadas” com potencial questionamento às opressões, o *status quo*, e as ideologias e estruturas de poder conservadoras. Além disso, esses pesquisadores buscavam desconstruir a ideia que relacionava a cultura juvenil apenas a uma manifestação de consumo por parte de uma faixa etária específica, dando novos significados aos usos e funções dos estilos de vida subculturais para além da cultura de consumo (FREIRE E FERNANDES, 2006, p.26).

Assim, novos conceitos como o de cenas musicais, pós-subculturas e tribos urbanas (Maffesoli, 1998) foram ganhando espaço nos estudos culturais diante das limitações presentes nos estudos subculturais. Muggleton e Weinzierl (2004) demonstram que os estudos pós-subculturais trazem uma perspectiva que abrange as novas relações entre as produções do *mainstream* e subculturas locais, as quais têm uma estrutura mais híbrida do que se enxergava nos estudos subculturais clássicos. Os estudos pós-subculturais também abordam as mudanças sociais decorrentes de novas tecnologias da comunicação (como internet e telefonia) e transporte, e uma maior fragmentação das identidades (HALL, 1997). Muggleton e Weinzierl (2004) criticam igualmente o aspecto “heróico” atribuído às subculturas relacionadas às classes trabalhadoras por parte dos pesquisadores do CCCS das décadas de 1960 e 1970, reforçando que, ao buscarem separar essas subculturas de um sistema de produção massivo e comercial, deixaram de notar relações relevantes que as produções culturais das subculturas têm com a indústria cultural, sendo até mesmo incorporadas como parte desse setor em alguns casos.

Bennett e Peterson (2004) atribuem o primeiro uso do termo “cena” aos jornalistas que escreviam sobre os boêmios do *jazz* dos anos 1940. Straw (2006b) defende a ideia de que “cenas” nos meios de comunicação estão vinculadas a algo novo que está efervescendo, exemplificando com a cena de casas noturnas, que em alguns casos abrem espaço para calouros, podem revelar alguns novos talentos para as gravadoras. No entanto, Straw ressalta problemáticas para o uso do termo cena como conceito sociológico, devido a ideia que a mídia transmite ao descrever qualquer agitação com certa frequência em um espaço urbano como cena. Mesmo que a sociologia e as mídias tradicionais, como jornais e revistas de grandes corporações, trabalhem a ideia de cena de forma as vezes diferenciada, é importante considerar o papel relevante desses meios de comunicação na disseminação dos nomes das cenas, trazendo críticas a shows e falando de e bandas promissoras que ainda estão se consolidando. A participação da revista *Bizz* e dos cadernos de cultura dos jornais *Folha de S. Paulo* e *Estado de São Paulo* nas cenas independentes da metrópole na década de 1990 foi relevante para a disseminação desses grupos, além das mídias alternativas, como as *fanzines*.

Segundo Straw (2006b, p.6), nas pesquisas acadêmicas, o conceito “‘cena’ é usado para circunscrever grupos de atividade altamente locais e para dar unidade a práticas dispersas por todo o mundo. Funciona para designar a sociabilidade face a face e como sinônimo preguiçoso de comunidades virtuais globalizadas de gosto.” As cenas retratam uma “articulação de múltiplas práticas”, como a produção, criação, divulgação, fãs (compreendendo ser fã como uma atividade prática e participativa, e não apenas de contemplador), entre outras, que “[...] perpetuam-se os gostos e hábitos menores, sustentados por redes de instituições de pequeno

porte, como lojas de discos ou bares especializados”, visto que as cenas são reguladoras de práticas de gosto (STRAW, 1991, 2006b). Uma ideia central para Straw (2006b) é a de que as cenas constituem práticas vinculadas ao espaço urbano com características locais. Freire Filho e Fernandes (2006, p.31) complementam que o caráter cosmopolita das cenas pode criar “pontos de referência relativamente estáveis, de uma comunidade para outra, possibilitando a reprodução do localismo do *rock* alternativo em níveis internacionais e até mesmo globais”.

Para Stahl (2004, p. 52 e 53), as cenas trazem uma configuração mais flexível em comparação com as subculturas, sendo as cenas estruturadas por diferentes camadas de circuitos culturais, afiliações sociais (sejam próximas ou distanciadas), redes de contatos e outros contextos que podem definir a experiência sócio-musical: como a situação da indústria/mercado, questões sociais, históricas, políticas e econômicas, bem como os contextos ideológicos e estéticos. O termo circuito pode ser definido como o conjunto que “descreve o exercício de uma prática ou a oferta de determinado serviço por meio de estabelecimentos, equipamentos e espaços que não mantêm entre si uma relação de contiguidade espacial, sendo reconhecido em seu conjunto pelos usuários habituais” (MAGNANI, 2002, p. 23). Em outras palavras, o circuito se dá por aqueles que usam seus equipamentos e serviços, como as bandas utilizam as casas de shows e os estúdios, não necessariamente mantendo uma proximidade territorial. Herschmann (2010, p. 23 e 34) acrescenta que os circuitos culturais possuem um nível de institucionalidade, sendo menos fluidos do que as cenas musicais.

Em relação ao aspecto visual do estilo, característica essencial para as subculturas, as cenas também podem incluí-lo, mas com a ressalva de que, na cena, o estilo estaria inserido num “complexo conjunto inconstante e maleável de práticas que podem ser consideradas em relação a sensibilidades urbanas específicas, como os estilos de vida” (STAHL, 2004, p.54). Outra característica ressaltada por Stahl (2004, p.54) é que as cenas incorporam de forma mais eficiente os modos de produção cultural, estratégias estéticas, têm maior mobilidade social, afetiva e ideológica.

Bennett e Petterson (2004) apontam que as pesquisas que utilizam a perspectiva das cenas musicais, na maioria das vezes, tratam de casos em que os participantes dessas cenas se unem coletivamente para criar música para seu próprio entretenimento, sejam eles os *performers* ou o seu grupo de suporte, como produtores e fãs. Isso implica no contraste entre a organização das cenas musicais e da indústria musical comandada pelas multinacionais, que têm poucas pessoas criando música para um mercado de massa. Os autores complementam que a indústria da música e as cenas musicais têm uma interdependência, pois as cenas apresentam novas formas de expressão musical, criando parâmetros de autenticidade para os produtos

vendidos na indústria, enquanto são beneficiadas pelas tecnologias criadas pela indústria fonográfica.

Bennett e Petterson (2004) apontam três perspectivas para as cenas: local, translocal e virtual. Cenas locais são aquelas que, mesmo que se encaixem dentro de demais cenas globais, como a do *rock*, buscam características e vínculos estritamente locais, se diferenciando das demais, criando uma identidade própria, mantendo-se restritas a um território geográfico limitado.

As cenas translocais possuem uma comunicação regular com outras semelhantes, e embora estabeleçam relações específicas com o seu local, são translocais por se comunicarem, ao invés de serem “isoladas”. Esta comunicação pode se dar por intercâmbios de gravações, bandas, fãs e *fanzines*, expressando uma forma distinta de música e estilo de vida. Os festivais de música são um exemplo de cena translocal, pois reúnem periodicamente por vários dias grupos de semelhantes cenas translocais e locais em um mesmo espaço e tempo. Por fim, as cenas virtuais acontecem na internet, reunindo fãs de diversas localidades. A diferença entre as cenas virtuais e translocais se dá pelo fato de que a primeira está reunida em torno de um espaço virtual, como um *blog* ou página sobre um artista específico em que os fãs podem trocar informações.

Freire Filho e Fernandes (2006) apontam algumas lacunas na teoria de Straw sobre as cenas: “Straw falha, por exemplo, ao teorizar a cena independentemente das práticas que nela ocorrem, contribuindo para sedimentar a imagem de um recipiente vazio<sup>1</sup>” (OLSON 1998, p. 270-272, *apud* FREIRE FILHO, FERNANDES, 2006, p.31). Outra problemática no conceito de cena de Straw seria a falta da análise sobre o que chamam de “alianças” e processos que favorecem que os indivíduos da cena estabeleçam essas relações. De acordo com os autores, conceitos como *neotribos* e “comunidades afetivas” de Maffesoli (1998) poderiam contribuir nesta compensação.

A questão do gosto é bastante discutida nas teorias das cenas musicais, e o conceito de adotado por cada autor varia, ainda que seja notável o uso de Bourdieu para a definição de gosto por diversos pesquisadores, como Bennett, Straw, Hibbett, entre outros. A fim de enriquecer o conceito de gosto para as pesquisas sobre cenas musicais, apresentarei duas perspectivas antagonistas sobre o gosto, a de Pierre Bourdieu e de Antoine Hennion. Ao analisar ambas as

---

<sup>1</sup> O que seria o caso se apenas “cenas” que se enquadram na teoria das subculturas fossem consideradas relevantes.

teorias, percebe-se que as condições de classe, cor/etnia e gênero são importantes para a análise das cenas musicais, mas que nestas teorias, a questão sensível do gosto deixa uma lacuna.

Para Bourdieu (1993, p.83), o gosto é a “propensão e aptidão à apropriação (material e/ou simbólica) de uma determinada categoria de objetos ou práticas classificadas e classificadoras, é a fórmula generativa que está no princípio do estilo de vida”, e o desenvolvimento do gosto é o produto de um aprendizado internalizado através do *habitus*. Os gostos estariam diretamente atrelados aos estilos de vida, que compreendem as práticas e as propriedades que “constituem uma expressão sistemática das condições de existência” (BOURDIEU, 2013, p.73), ou seja, as posições sociais dos indivíduos no mundo, que são resultado do que o sociólogo chama de *habitus*.

O *habitus* é o “princípio unificador e gerador de todas as práticas” (BOURDIEU, 1993, p. 83) e cerca os mais diversos grupos e indivíduos, tanto em seus objetos e em sua cultura material, quanto em suas práticas de distinção, como esportes, entretenimentos culturais, jogos etc. Este *habitus* — internalizado e naturalizado, sendo difícil de ser rastreado por um olhar acostumado, o qual provavelmente veria como “natural” daquela pessoa ou grupo, que “sempre gostou disso ou daquilo” — é expresso pelas preferências distintivas de gosto, que geram os estilos de vida.

O *habitus* tem uma autonomia sobre os estilos de vida (BOURDIEU, 2013, p.73) pois o capital financeiro não é o suficiente para trazer distinção social, tendo em vista que o estilo de vida de um indivíduo pode mudar ao longo de sua vida (com melhor salário ou com o empobrecimento, mais suscetível para a classe trabalhadora). Ainda que o dinheiro seja muito relevante para a manutenção de diversas práticas relacionadas ao capital cultural, e possa comprar o acesso a várias delas (consumo de bens culturais, como quadros, livros, teatro, cinema, jantares sociais, leitura de jornais, revistas etc.), a forma que se aprende a classificar o que é considerado de “bom gosto” é internalizada e reproduzidas pelo *habitus* das classes burguesas, que detém o monopólio do poder de classificar o que é bom. Esse “bom gosto” exige um conhecimento específico, o qual não se encontra em manuais de etiqueta, mas se “nasce com”, se internaliza através das vivências e do estilo de vida de determinado grupo social.

Ao realizar uma reflexão sobre até que ponto as teorias de Bourdieu são compatíveis com a análise das cenas musicais, Marcelo Garson (2018, p. 249) considera que a perspectiva de gosto e das disputas simbólicas podem ser aplicadas sem maiores problemas na análise destas, pois percebe-se “como os atores se esforçam em tecer hierarquias de valor para o que escutam. Essas simples expressões de pontos de vista encerram atos de violência simbólica, meio de se distinguir e fazer que seu paradigma de gosto se imponha socialmente.”

Outra teoria sobre o gosto aplicada aos conceitos de cena, principalmente nas análises de culturas de fãs, é a de Antoine Hennion (2011, p.254), que interpreta o gosto como uma “problemática de ligação com o mundo” (p. 255) e, desta forma, uma “atividade reflexiva ‘corporada’” que reproduz as habilidades adquiridas pelos amadores<sup>2</sup> (no seu ato de amar algo, como a música, vinhos, filmes, roupas), ao invés de apenas reproduzir rituais marcadores de diferenças sociais que representam o bom gosto.

Hennion (2001, 2011) manifesta críticas às teorias sobre o gosto de diversos sociólogos<sup>3</sup>, dentre eles Bourdieu, argumentando que existem determinantes ocultos nas práticas culturais não admitidos pelos sociólogos mais tradicionais vinculados à teoria marxista, e que ao desconsiderarem diversas características do gosto, apresentam resultados distantes da realidade. Nas palavras de Hennion (2011, p.254), para tais autores: “os gostos são radicalmente improdutivos: seus objetos não passam de signos arbitrários e os sujeitos apenas reproduzem a hierarquia das posições sociais. O gosto é a máscara colocada pela cultura sobre a dominação.”

Ao argumentar que a performance do gosto não é definida pelo *habitus*, e sim construída coletivamente por pessoas que gostam de alguma coisa (amadores) e incorporam em si essa paixão, o autor defende que é possível perceber outras dinâmicas que as demais teorias são insuficientes. Ao caracterizar a atividade de gostar como uma prática que produz mudanças e criações, Hennion (2011) também demarca quem é o “amador”:

[...] o grande amador que focamos aqui é o modelo de um ator inventivo, reflexivo, estreitamente ligado a um coletivo, obrigado a pôr incessantemente à prova os determinantes dos efeitos que ele procura, seja do lado das obras ou dos produtos, do determinismo social e mimético dos gostos, do condicionamento do corpo e da mente, da dependência de um coletivo, de um vocabulário e das práticas sociais e, enfim, dos dispositivos materiais e práticas inventados para intensificar suas sensações e percepções. (HENNION, 2011, p.261).

Se alguém bebe algo casualmente, enquanto pensa em outra coisa, não é um amador. (HENNION, 2011, p. 263).

---

<sup>2</sup> É preciso deixar claro que a conotação de amador para Hennion não se coloca como aquela que está em oposição à figura de especialista, pois este amador não é passivo, além de que Hennion somente o compara àquele que não é amador, mas que também não seria um *hater*, que é um termo utilizado nos estudos de culturas de fãs. De certo modo, o “amador” de Hennion pode ser entendido como um fã ou um aficionado que também produz, tanto significados quanto novas coisas sobre aquilo que consome.

<sup>3</sup> Os demais autores citados por Hennion (2011) são: Hoggart, 1975; Toffler, 1965; Williams, 1982; Mukerji e Schudson, 1991; Lamont e Fournier, 1992; Crane, 1994.

Quando Bourdieu (2013, p. 83) analisa como o gosto reflete o *habitus* das classes sociais em Paris, em meados do século XX, através de um levantamento quantitativo, nota que “as classes sociais se diferenciam menos pelo grau em que reconhecem a cultura legítima do que pelo grau em que a conhecem”. No conhecimento sobre a música — um dos campos de estudo de Hennion — Bourdieu (2013, p.85) afirma que:

Basta relacionar as opiniões sobre música com o conhecimento das obras para ver que uma boa parte (2/3) daqueles que escolhem a resposta mais ‘nobre’ (‘eu gosto de toda música de qualidade’) tem um conhecimento muito medíocre das obras musicais. Em outro nível, muitos dos que dizem gostar das ‘valsas de Strauss’ estão entre os mais totalmente privados de competência cultural e rendem homenagem à legitimidade cultural da qual, a seus olhos, o entrevistador é depositário, escolhendo em seu repertório o que lhes parece indubitável, não elimina o sentimento da exclusão.

Nesse sentido, Bourdieu diz que as classes populares sabem o que é considerado de “bom gosto”, que é definido pelas classes superiores, mas não necessariamente conhecem a fundo esses artistas, o que é mais perceptível no resultado das entrevistas entre as classes médias e superiores, que conhecem mais artistas, inclusive contemporâneos, vanguardistas e emergentes. No contexto da década de 1990, em que há uma massificação da música dita pop ainda maior, de diversos gêneros, do *rap* ao *rock*, ainda mais se pensarmos um contexto brasileiro, a perspectiva de Bourdieu provavelmente se encontraria falha por diversos motivos. Ainda assim, por fins de compreensão do amador de Hennion, questiono: os entrevistados de Bourdieu poderiam se enquadrar no perfil de “amador” proposto por Hennion?

As respostas para os questionários realizados por Bourdieu dividem os entrevistados entre as classes populares, médias e superiores<sup>4</sup>, mantendo a ideia das relações de dominação, em que mesmo dentro de uma mesma classe, uma fração sempre terá dominância sobre outra. No quadro de gostos e práticas culturais em que são analisadas a frequência que cada entrevistado exerce algumas atividades de lazer (2013, p.93), por exemplo, a frequência da atividade de ouvir discos é significativa para todas as classes, porém as classes populares têm uma frequência menor em relação às demais (sendo 46,1 para as classes populares, 52,4 para as médias e 57,7 para as superiores), e o mesmo nota-se no caso de ouvir música e outros

---

<sup>4</sup> Os entrevistados de cada classe estão divididos também em profissões, sendo os pertencentes às classes populares divididos entre: artesãos, pequenos comerciantes; funcionários; quadros administrativos médicos; técnicos, professores primários; nova pequena burguesia. Classes médias: patrões da indústria e do comércio; quadros administrativos, engenheiros; profissões liberais; professores, produtores artísticos. E por fim, as classes superiores, que não possuem subdivisões.

programas de cultura na rádio (9,6 para as classes populares; 30,7 para as médias e 52,7 para as superiores).

Essas duas práticas de gosto mediadas por dispositivos (disco e rádio) são consideradas válidas por Hennion, a frequência desta pode ser motivada por diversas questões, como o da própria situação de classe (classes populares têm menos acesso aos discos e menos tempo livre para ouvir o rádio), mas as respostas quantitativas não qualificam a forma que estes indivíduos escutam tais músicas, se é uma música de fundo, ou se é algo que lhe é empreendido tempo, o que diferenciaria um amador de uma pessoa que gosta de ouvir música de forma aleatória.

Considero que a posição de classe de cada indivíduo influencia diretamente em suas práticas de gosto, visto que tempo e dinheiro são gastos importantes para exercer o amadorismo, mesmo sobre produtos massivos como o *rock*, e que estas posições revelam disputas e violências simbólicas<sup>5</sup> dentre os coletivos, pois o gosto de uma pessoa sempre será medido pelo de outra, e neste ponto até mesmo Hennion concorda. Da mesma forma, é perceptível em pesquisas sobre cenas musicais a maior propensão de sujeitos de determinada classe a “gostarem” e participarem delas, como no caso da cena *indie rock* no Reino Unido, que tem em sua maioria sujeitos homens, brancos e da classe média (BANNISTER, 2006). Esse perfil carrega um *habitus* anterior à cena, o qual influencia certas tendências de comportamento na própria cena, até mesmo de conexões e disputas entre o coletivo, como aponta Adriana Amaral (2014, p. 3):

[...] em várias pesquisas empíricas sobre subculturas e capital subcultural (Thornton, 1996)<sup>6</sup> em cenas musicais, observei que certos pressupostos de autores pós-subculturalistas que procuravam eliminar – ou ao menos amenizar as disputas simbólicas de classe, gênero, etc. – mostraram que tais questões ainda importam e são categorias que não podem ser descartadas de forma tão fácil das análises, correndo o risco de “jogarem fora o bebê juntamente com a água banho”, para utilizar um bordão comum em língua inglesa.

Mesmo não concordando com Hennion, que pormenoriza as relações de classe na análise dos gostos, o método de investigação do gosto proposto pelo autor é produtivo para os

---

<sup>5</sup> Bourdieu (2020, p. 4) define os sistemas simbólicos como estruturas estruturantes, baseando-se nas tradições neokantianas que tratam “os diferentes universos simbólicos, mito, língua, arte, ciência, como instrumentos de conhecimento e de construção do mundo dos objetos, como ‘formas simbólicas’. reconhecendo, como nota Marx (*Teses sobre Feuerbach*), o ‘aspecto ativo’ do conhecimento.” As produções simbólicas, então, funcionam como instrumentos de dominação, que estão dispostos em lutas simbólicas pelo poder de dominação.

<sup>6</sup> THORNTON, Sarah. **Club cultures**. Music, media and subcultural capital. London: Wesleyan University Press, 1996. *apud* AMARAL, Adriana, 2014.

estudos das cenas musicais, pois tem desdobramentos mais contemporâneos e preenche lacunas de outras teorias, principalmente quando se trata da sensibilidade. A ideia de alta e baixa cultura ainda presente na teoria do *habitus* e dos estilos de vida do Bourdieu também se encontra de certa forma ultrapassada no período estudado, ainda que persistam diversas maneiras de distinção social através do gosto. O método de pesquisa de Hennion apoia-se em quatro pontos: “o objeto degustado, o coletivo de amadores, os dispositivos e condições da degustação, e o corpo que experimenta” (HENNION, 2011, p.264).

O objeto é aquilo que o amador se interessa (a música, a bebida, o estilo literário, as roupas). O coletivo é o caráter social do gosto: “o gosto começa pela confrontação com o gosto dos outros. O coletivo não é a verdade oculta do gosto, ele é seu ponto de partida obrigatório” (HENNION, 2011, p.267). Os dispositivos são os meios pelos quais os produtores dos objetos que os outros gostam atuam e divulgam, assim como os próprios materiais utilizados pelos amadores para acessar seus objetos de interesse (*fanzines*, revistas, discos, casas de shows, gravadoras independentes, festas, bares, copos, guitarras). O corpo é o engajamento do amador com seu objeto, sua expressão corporal, sua emoção diante daquilo que ele gosta (a dança, a lembrança afetiva, o local de destaque que os discos e pôsteres ganham em suas casas, as colagens em cadernos com letras de música e fotografias...).

O amador desenvolve uma sensibilidade própria ao gostar de algo, essa sensibilidade é capaz de transformar seu objeto, pois a relação entre amador e objeto é mútua: “A música se faz, ela faz seu mundo e seus ouvintes, e ela só pode ser medida através daquilo que ela faz, da mesma maneira que ela é uma história escrevendo sua própria história, ela é também uma realidade fazendo sua própria realidade” (HENNION, 2011, p.259).

O conceito de gerações é importante para a análise de cenas juvenis pois “tematiza a possibilidade de problematização da herança cultural e a produção de um estilo peculiar de ‘sentir, pensar e agir’ por parte dos jovens de cada contexto histórico particular” (ABRAMO, 1994, p.46). A partir do conceito de gerações de Karl Mannheim (1952), é possível examinar as conexões das *guitar bands* com outras manifestações juvenis precedentes.

Como conceito de geração, os preceitos teóricos de Karl Mannheim (1952), expostos no clássico “O Problema das Gerações” (1952), dão base para esta pesquisa. Para começar, a citação abaixo resume dois pontos principais: a) a questão da experiência histórico-social e b) a questão de grupos etários para entender o fenômeno das gerações:

[...] o fenômeno social ‘geração’ representa nada mais do que um tipo particular de identidade de posição, abrangendo ‘grupos etários’ relacionados

inseridos em um processo histórico-social. Enquanto a natureza da posição de classe pode ser explicada em termos de condições econômicas e sociais, a posição geracional é determinada pela maneira pela qual certos padrões de experiência e pensamento tendem a ser trazidos à existência pelos dados naturais da transição de uma geração para outra. [...] (MANNHEIM, 1952, p. 292).

Em outras palavras, posição geracional é um conjunto de características determinadas pelas experiências similares, num mesmo tempo histórico, de um mesmo grupo etário. A posição social é definida pela classe em determinada sociedade, e a localização “expõe os indivíduos a uma gama específica potencial de experiências, predispondo-os a certos modos característicos de sentimento, pensamento e comportamento” (ABRAMO, 1994, p.47).

Para Mannheim, ao fazer parte de uma geração criam-se vínculos, mas estes vínculos não são tão próximos como no caso daqueles estabelecidos pelos grupos concretos (como a família, a aldeia, etnia e a religião por exemplo). Ao comparar o fazer parte de uma geração com fazer parte de uma classe social, o autor explica que os membros da mesma classe podem não conhecer uns aos outros, mas por compartilharem vivências semelhantes, tornando-se um grupo que pode ser consciente ou não (no caso de uma consciência de classe), e o mesmo ocorre com as posições geracionais. Os grupos concretos exercem mais vínculos pois são determinantes nas individuais, enquanto a posição geracional não cria laços tão potentes, pois o vínculo pode ser pela similaridade etária. Abramo (1994, p.47) explica que “A participação em uma mesma circunstância social adquire um significado peculiar para um determinado grupo etário, porque a experimentação dos acontecimentos incide sobre uma ‘consciência similarmente estratificada’”.

A questão biológica do nascimento e morte não é o ponto fundamental que separa uma geração da outra, porém esse aspecto biológico tem certa relevância para a dinâmica de gerações que vivemos. Os jovens têm uma sensibilidade diferente quanto aos problemas da atualidade em que vivem, diferente de seus professores (aqueles que acumulam experiências de vida por mais tempo). A “irrupção de novos portadores de cultura” e “a saída dos antigos portadores de cultura” são duas dinâmicas importantes para a vida social (WELLER, 2010, 211-212). A primeira é relevante na medida em que revisa e seleciona os bens acumulados em cada campo, e nos “ensina a esquecer o que não é útil e a desejar o que ainda não foi conquistado” (MANNHEIM, 1993, p.532 *apud* WELLER, 2010, p. 211-212)<sup>7</sup>. A segunda “suscita a memória

---

<sup>7</sup> A versão de *O problema das gerações* utilizado por Weller nas citações diretas de seu artigo é: MANNHEIM, Karl. El problema de las generaciones. Tradução: Ignacio Sánchez de la Yncera. In.: **Revista Española de Investigaciones Sociológicas** (REIS), n. 62, pP. 193-242. 1993. Disponível em: [https://reis.cis.es/REIS/PDF/REIS\\_062\\_12.pdf](https://reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_062_12.pdf) Último acesso: 29/01/2023.

ou a recordação social” da experiência vivida por outras gerações, que ao adquirirem novas experiências, estas são incorporadas em bases pré-formativas de experiências anteriores, ao contrário das novas gerações que teriam o contato fresco com as experiências (WELLER, 2010, p. 212).

Há um terceiro aspecto das características geradoras de posições geracionais que se dão na “limitação temporal da participação de uma conexão geracional no processo histórico” (WELLER, 2010, p. 212), em que as gerações mais velhas têm o desafio educacional de passar seu conhecimento para as gerações mais novas, mesmo que estas tenham visões de mundo diferentes. A superação do tensionamento que ocorre pela divergente visão de mundo possibilita que professores e alunos se influenciam mutuamente, pois as “gerações estão em um estado constante de interação” (MANNHEIM, 1952, p. 301).

O termo “conexão geracional” determina mais provocadores de experiências do que as posições geracionais, e acontecem dentro das mesmas: “para a conexão geracional, não basta participar apenas “potencialmente” de uma comunidade constituída em torno de experiências comuns:<sup>8</sup> é preciso estabelecer um vínculo de participação em uma prática coletiva, seja ela concreta ou virtual” (WELLER, 2010, p. 214). Porém, não existe uma conexão geracional unificada, juventudes de mesma conexão geracional, podem participar de “unidades geracionais” diferentes. Conforme Weller (2010, p. 215):

As unidades de geração desenvolvem perspectivas, reações e posições políticas diferentes em relação a um mesmo problema dado. O nascimento em um contexto social idêntico, mas em um período específico, faz surgirem diversidades nas ações dos sujeitos. Uma outra característica é a adoção ou criação de estilos de vida distintos pelos indivíduos, mesmo vivendo em um mesmo meio social. Em outras palavras: a unidade geracional constitui uma adesão mais concreta em relação àquela estabelecida pela conexão geracional. Mas a forma como grupos de uma mesma conexão geracional lidam com os fatos históricos vividos por sua geração (por exemplo, a ditadura militar no Brasil), fará surgir distintas unidades geracionais no âmbito da mesma conexão geracional.

A autora dá o exemplo dos jovens paulistanos da década de 1970, que se expressaram por duas unidades de geração, a dos *hippies* e a da Jovem Guarda. As unidades geracionais estão mais próximas do que seriam os grupos concretos, mas não o são, pois se caracterizam “pelas intenções primárias documentadas nas ações e expressões desses grupos. Essas intenções

---

<sup>8</sup> O que seriam posições geracionais. Nota minha.

primárias ou tendências formativas só poderão ser analisadas a partir de um grupo concreto porque foram constituídas nesse contexto” (WELLER, 2010, p.216).

## 1.1 METODOLOGIA

Para entender melhor como a cena *guitar* se constituiu, a metodologia desta pesquisa opta por iniciar com um breve levantamento histórico da música independente em São Paulo, do final da década de 1970 ao final da década de 1980, no qual não só a música e a indústria fonográfica brasileiras passam por grandes transformações, como há uma grande mudança nos comportamentos e expressões das culturas juvenis estudadas ao longo deste período. Nesse sentido, as transformações no cenário da cultura juvenil nacional e mundialmente também acompanham as cenas musicais e as subculturas juvenis, sendo um tema importante de ser analisado no contexto cultural brasileiro.

A seguir, com intuito de aprofundar o panorama cultural da década de 1990, foi realizado um levantamento documental no jornal *Folha de S. Paulo* e na revista *Bizz*, buscando palavras chaves como “*indie*”, “*indie rock*”, “*independente*”, “*guitar*”, “*shoegaze*”, “*grunge*” e outras que circundam o universo do *indie rock* e das *guitar bands*, assim como o nome das bandas pesquisadas, Pin Ups e Mickey Junkies, o festival *Juntatribo* e o nome das casas de shows que fizeram parte do circuito *guitar* no período de 1988 a 2000. Em meio a extensa pesquisa sobre arquivos, os documentários *Time Will Burn: o Rock Underground Brasileiro do Começo dos Anos 90* de Marko Panayotis e Otavio Sousa (2016) e *Guitar Days: An Unlikely Story of Brazilian Music* (2018), dirigido por Caio Augusto Braga, também trouxeram pistas sobre lugares, pensamentos, discursos, estilos e diversos materiais de arquivo dos quais eu teria maior dificuldade em encontrar, reunidos em um só lugar.

Websites, arquivos publicados em redes sociais das bandas Pin Ups e Mickey Junkies, e das gravadoras que lançaram seus discos na época (através da ferramenta *waybackmachine*<sup>9</sup>), também serviram de material de análise, assim como os produtos das bandas e demais elementos que faziam parte do grupo, abordando desde cartazes, músicas, discos, camisetas, *fanzines* etc.

---

<sup>9</sup> O *waybackmachine* é um site de buscas vinculado ao Archive.org que armazena versões antigas de diversos sites ao longo dos anos. Desta forma, basta inserir o link no campo de busca do *waybackmachine* e selecionar a data das capturas disponíveis para visualizar a formatação antiga do site. A ferramenta é útil para visitar sites que não existem mais, bem como acessar versões anteriores, ainda que nem todos tenham tido suas telas capturadas pela ferramenta.

Nesta análise documental, traço previamente às entrevistas, uma etnografia de arquivos. Cunha (2004) aponta que os arquivos revelam aquilo que se desejava preservar. Quando são arquivos produzidos por instituições, seja pelo estado, igrejas, jornais ou outros meios de comunicação, é pela visão daqueles que podiam adentrar estes espaços que se definia o que era importante documentar e como aquilo deveria ser descrito, ou seja, por um olhar dominante. Na etnografia de arquivos é importante compreender que o que está sendo descrito nesses documentos não é necessariamente como os participantes da cena se viam ou gostariam de ser vistos. Quando se trata de um jornal ou revista, comentando sobre um evento ou um acontecimento relacionado à cultura juvenil, por exemplo, é a visão do veículo ou do documentarista que se impõe.

Para a análise das imagens destes arquivos, assimilo as teorias da cultura visual de Barthes (1997) e Berger (2008), que podem contribuir com metodologias de análise de capas de discos, imagens em matérias de jornal, cartazes de shows, fotografias de divulgação das bandas, registros de shows ao vivo e festivais.

Ao analisar anúncios publicitários, Barthes (1997) aponta que há três camadas de leitura possíveis. A primeira seria a linguística, o que está escrito normalmente é claro para aqueles que conhecem aquela língua e é o primeiro aspecto absorvido. Ainda que a linguagem possa ter entendimentos diferentes conforme a cultura do leitor, é o que vem primeiro. Em seguida, ao deixar a linguística de lado e olhando apenas para as imagens, temos uma divisão de leituras: uma conotativa e outra denotativa. A imagem sozinha traz diversos signos simultaneamente, sem impor necessariamente uma ordem de importância. A denotativa é a imagem literal, aquilo que se vê, a “imagem pura”; e a imagem lida através de seus simbolismos, ou seja, através do que a imagem diz e o que se interpreta desta imagem, é a imagem conotativa. Logo, para Barthes, deve-se analisar um anúncio, quadro ou imagens na seguinte ordem: linguística, imagem denotativa e imagem conotativa. Para Berger (2008), porém, o texto não está em primeiro plano, é a imagem que chega primeiro aos nossos olhos.

Pondo à prova ambas as teorias, tanto as imagens quanto os textos que podem chamar mais o olhar, no entanto quando textos possuem também um design próprio e estilístico, não estando presentes apenas de forma informativa ele também se torna imagem. A leitura das imagens contribui para a compreensão da estética das *guitar bands* nos seus produtos e como essas eram abordadas nos meios de comunicação.

A partir do segundo capítulo, as entrevistas que realizei com participantes da cena passam a fazer parte da dissertação. Com o intuito de aprofundar as questões que surgiram diante do levantamento de arquivos, as entrevistas, realizadas de forma qualitativa, tanto em

grupo quanto individualmente, foram de extrema importância. Os grupos seriam formados pelo conjunto dos integrantes de cada banda, de início, pretendia-se entrevistar três bandas, Pin Ups, Killing Chainsaw e Mickey Junkies, mas foi possível realizar a entrevista apenas com o Pin Ups e o Mickey Junkies, sendo que a integrante do Pin Ups, Alê Briganti, não pode participar devido a problemas com fuso horário.<sup>10</sup>

Além dessas entrevistas em grupos, foi realizada uma entrevista individual com Rodrigo Carneiro, do Mickey Junkies, para aprofundar algumas questões de caráter social-individual apresentadas abaixo, a intenção inicial era entrevistar individualmente Rodrigo Carneiro, Alê Briganti, mas foi possível apenas entrevistar Rodrigo. Outras entrevistas individuais também foram realizadas com outras “categorias” de participantes que selecionei, alguns não eram especificamente da cena *guitar*, mas frequentaram os mesmos circuitos na época. Também fazia parte do plano de entrevistas individuais integrantes de bandas que não estavam dentro do grupo de bandas do recorte da pesquisa, como Alexandre Cruz do Garage Fuzz e Carlos Dias, do Tube Screemers, Againe e Polara. Destas, apenas foi possível entrevistar Carlos Dias.

As demais entrevistas individuais foram divididas entre as seguintes categorias, mesmo estando ciente que existem interseções entre elas: DJs, editores de *fanzine* e público. Apenas as entrevistas com o propósito de investigar integrantes de bandas tiveram o questionário mais completo, com questões sobre conhecimento musical, escolaridade, sobre ter músicos na família, emprego/trabalho durante a juventude, viagens internacionais e outras questões que não foram levadas às demais categorias, a não ser que esta resposta apareça na própria fala do entrevistado. Ao todo, foram realizadas entrevistas com 13 indivíduos.

A entrevista semiestruturada levou questões com o objetivo de engatilhar a memória do grupo sobre a cena da década de 1990. Por exemplo: “como surgiu a banda?”, “o que é uma cena alternativa para você?”, “como você definiria a sua banda?”, “o que diferenciava vocês dos demais”, “como foi o processo de gravação de tal disco”, “como eram os shows?”, “qual era a relação das bandas com os donos de casas de show” etc.

Após a etapa das entrevistas, foi realizada a análise documental, tendo como principal base teórica o estudo sobre a memória coletiva de Maurice Halbwachs (1990), uma vez que as entrevistas abordam o passado, as questões da memória coletiva foram consideradas de grande importância. As entrevistas em grupo com os integrantes das bandas foram ricas, pois os grupos dispararam memórias coletivas onde a fala de um engatilha a memória de outro, e, por sua

---

<sup>10</sup> As entrevistas foram realizadas de forma remota, pela plataforma Google Meet, oferecida pela universidade, gravadas, e posteriormente transcritas para a análise, devido ao contexto da pandemia. Alexandra Briganti, neste momento, morava em Israel.

natureza, tiveram uma dinâmica diferente das entrevistas individuais, ainda que a lista de perguntas fosse semelhante no caso dos músicos.

O coletivo contribui para ressaltar como os integrantes daquelas bandas valorizavam certas memórias ou respostas dos colegas ao ressaltar em sua fala algo que já foi dito pelo outro (como memórias das lojas de discos, casas de shows, personagens, eventos, fanzines, programas de rádio etc...), ao mesmo tempo, o coletivo é um auxílio para a lembrança de quem viveu no mesmo espaço social e pode ajudar a lembrar de algo. O caráter nostálgico das lembranças da juventude dos entrevistados, no momento de interpretação, foi considerado, percebe-se nas entrevistas o constante uso do presente como ferramenta para explicar o passado, e como o grupo pode trazer novas relações de memória conforme suas relações no passado e no presente (HALBWACHS, 1990).

Nas entrevistas em grupo, cada banda criou uma organização própria de respostas, no caso do Pin Ups, Zé Antônio (57 anos), foi escolhido para ser o primeiro para responder as perguntas em um acordo entre os participantes, o entrevistado em questão dava respostas maiores por ser fundador e líder da banda. Flávio Cavichioli (47 anos) e Eliane Testone (43 anos), falavam a seguir, nesta ordem. Os integrantes se referiam constantemente à falta de Alê Briganti na entrevista, afirmando que a integrante poderia trazer relatos que contribuíram com momentos que eles não lembravam ou não estavam tão envolvidos, como a agenda da banda.

No caso da entrevista com o Mickey Junkies, todos os integrantes estavam presentes, não foi proposta por eles uma ordem para as falas, mas percebe-se que Érico Queiroz (52 anos), o “Birds”, é um dos integrantes que mais respondeu às perguntas. Rodrigo Carneiro (49 anos), no caso da entrevista em grupo, permaneceu mais tempo em silêncio, apesar de ser a liderança da banda. Isso ocorreu por já ter realizado uma entrevista individual para a pesquisa para abordar os aspectos referentes a questões raciais dentro da cena das *guitar bands*, pois Rodrigo é um dos poucos homens negros que protagonizou a cena *guitar*. A entrevista individual com Rodrigo trouxe um aprofundamento às perguntas posteriormente apresentadas à banda, sendo rica em diversos aspectos. Portanto, Rodrigo, que respondeu anteriormente algumas das perguntas, se conteve na entrevista em grupo, falando mais nas questões relacionadas à banda.

As entrevistas individuais também possuem trocas coletivas, em menor intensidade, entre entrevistador e entrevistado. Eu, como entrevistadora, fui constantemente questionada se conhecia algo da cena (banda, casa de show, rua, disco), mesmo que não tenha vivido, sendo influenciada pelos entrevistados a buscar em minha memória a pesquisa de levantamento documental que realizei anteriormente às entrevistas. O recurso do presente para explicar o passado é igualmente comum nestas entrevistas individuais. Em algumas entrevistas, o

interlocutor trazia a figura de mulheres participantes de *guitar bands* a fim de dialogar comigo, que também me identificava, na época, como uma mulher do *rock* independente. Busquei ater-me apenas às perguntas, interferindo o mínimo possível em ambos os casos, apenas conduzindo para a próxima pergunta.

A análise de dados feita na presente dissertação segue a metodologia proposta por Wivian Weller (2005) partindo principalmente da teoria de Mannheim para compreender a visão de mundo de determinado grupo. O primeiro passo para esta compreensão se dá na análise dos grupos estudados, quando surgiram, qual era a situação do país naquele período, e qual posição social estes indivíduos ocupavam, dados que são possíveis de serem compreendidos através das questões sócio individuais nas entrevistas e pelos levantamentos documentais.

Em um segundo momento, realizo a análise interpretativa sobre a produção musical e de outros materiais criados, como posters, capas de discos e *fanzines*, e por fim, apresento como as relações sociais reveladas pelas entrevistas são fundamentais para a compreensão da cena musical em questão. De maneira geral, as entrevistas são fontes históricas orais e preenchem as lacunas deixadas pela documentação analisada, fornecendo detalhes do vivido, contribuindo para ressaltar aspectos tanto cotidianos quanto macrosociais dessa história.

Utilizando esses conceitos para investigar a cena das *guitar bands*, a dissertação foi dividida em quatro capítulos:

O capítulo 2, visa a compreensão da relação entre a juventude e as cenas musicais no âmbito nacional e internacional, aprofundando na primeira seção o conceito de cultura juvenil sob o olhar das cenas musicais. Em sua seguida, o capítulo busca compreender quais as cenas da música independente que existiam em São Paulo anteriores às *guitar bands*, tendo como ponto de partida o ano de 1978, visto o protagonismo do selo independente *Lira Paulistana* para esta cena. Outras cenas independentes vinculadas ao *rock* nos anos 1980 também são analisadas, como o *punk* e o *dark*, uma vez que deixaram frutos, como circuitos mais consolidados, público, espaços conquistados na imprensa e pontes com a indústria fonográfica que foram importantes para os artistas independentes da década de 1990. Finalizando o capítulo 2, analiso o mercado fonográfico brasileiro nas décadas de 1980 e 1990, considerando os diferentes níveis de articulação com os produtores independentes das respectivas décadas. O capítulo é construído com o apoio das pesquisas de Antônio Groppo (2016), Maíra Zimmermann Andrade (2016), Márcia Dias (2015), Daniela Ghezzi (2003), Eduardo Vicente (2002), Laerte Oliveira (2002), Helena Abramo (1994), Márcia Regina da Costa (1993), Eric Hobsbawm (1994) e Stuart Hall e Tony Jefferson (1978).

O capítulo 3 é dividido em duas partes. A primeira investiga o *indie rock* como gênero musical e suas características internacionalmente<sup>11</sup>, partindo do pressuposto de que as *guitar bands* compartilham diversos aspectos com o *indie rock*, sendo a primeira geração da cena *indie* no Brasil. No terceiro capítulo também abordo os conceitos de indústria cultural, relevantes nas perspectivas das cenas independentes. A segunda parte apresenta uma conceitualização do que é gênero musical e busca compreender como o termo *guitar band* e *indie rock* era apresentado nos meios de comunicação, focando nos jornais *Folha de S. Paulo* e *O Estado de São Paulo* e na revista *Bizz*.

O quarto capítulo, se aprofunda nas *guitar bands* e suas especificidades, e é dividido em cinco subtópicos. O tópico 4.1 analisa as características sócio individuais dos integrantes das bandas que foram entrevistados, para entender o momento histórico, político e social que vivenciaram suas juventudes, sua visão de mundo e posição social, compreendendo o perfil dos entrevistados como um todo. O 4.2 investiga a identidade *guitar* por meio da trajetória dos músicos, revelando sua estética, gosto, formas de valorização da música independente através de seus discursos e motivações. Em seguida, no tópico 4.3, mais características dessa identidade através da própria música são observadas, ressaltando ideias compartilhadas com o *indie rock*, como um questionamento ao virtuosismo no *rock* e a ideia de uma liberdade criativa como principal característica do que seria uma música *indie* ou alternativa. O quarto capítulo encerra com a história e análise dos discos lançados pelas duas *guitar bands* Pin Ups e Mickey Junkies, examinando capas, sonoridades e a sua relação com as gravadoras e a imprensa musical na época.

O quinto e último capítulo investiga os circuitos frequentados pelas *guitar bands* na cidade de São Paulo, a construção coletiva do gosto interpretando a cena *guitar* como uma comunidade de fãs, analisando seus meios de divulgação alternativa e o festival *Juntatribo*. Os circuitos são parte relevante para as cenas pois apresentam sua relação com os espaços urbanos (STRAW, 2006b), e trazem protagonismo aos seus participantes (HERSCHMANN, 2010, p.40), sendo mais estáveis do que as cenas musicais, podem servir como ferramentas para diversas cenas.

O tópico 5.2 busca compreender a comunidade em torno das *guitar bands* e a construção do gosto realizadas em grupo. O gosto tem influências da posição social dos indivíduos e é construído de forma coletiva pelas relações sociais que a própria cena proporciona. O gosto como uma prática está inserido na forma da cena se organizar, como nas preferências de

---

<sup>11</sup> Principalmente no Reino Unido e nos Estados Unidos, países que deram origem ao gênero musical.

distribuição independente e divulgação alternativas e na forma de produzir eventos, através das *fanzines*, shows e cartazes.

Dentro da perspectiva de circuitos, os festivais são os pontos de encontro que conectam cenas semelhantes de locais dispersos (BENNETT; PETERSON, 2004, p.9). Se tratando de festivais independentes, estes podem ter certa periodicidade ou serem tão efêmeros quanto as cenas que estão vinculados. Para Herschmann (2010) os festivais são espaços de consagração para os artistas, e são como vitrines para novos talentos, e funcionam como uma “mostra” de artistas, ao invés de serem festivais competitivos como alguns promovidos por canais de TV e grandes gravadoras.

Mesmo os festivais conectando cenas de locais distantes, normalmente suas atrações contam com uma maioria de artistas das proximidades e são organizados por um grupo de artistas locais. Os festivais independentes nesse formato começaram a aparecer na década de 1990, como o caso do *Abril Pro Rock*, de Recife, e do *Bananada* de Goiânia, o *BHRIF*, de Belo Horizonte, *Expo Alternative* do Rio de Janeiro e o *Juntatribo*, que ocorreu em Campinas. O *Juntatribo* foi um dos festivais dos anos 1990, se não o festival, que mais reuniu e promoveu as *guitar bands*, tendo duas edições, uma em 1993 e outra em 1994. Organizado pelos participantes da cena, protagonizado pelos editores da *fanzine Broken Strings* e por integrantes do DCE da UNICAMP, o *Juntatribo* tem pioneirismo nesse modelo de festival juntamente com o *Abril Pro Rock*, sendo ambos de 1993.

Na investigação da cena *guitar* paulistana, diversos aspectos estéticos evidenciam que esta colaborou significativamente com a fundação do *indie rock* como gênero no Brasil, e com outras perspectivas das cenas independentes nacionais. As *guitar bands* abriram espaço para novas ondas no *rock* alternativo, como o maior uso de distorção em guitarras aliado ao minimalismo, a experimentação de instrumentos não convencionais, adentra no *rock* brasileiro, ainda que tivessem um grande preciosismo quanto o cantar em inglês, talvez pela necessidade de criar uma identificação com referências vindas do exterior.

O faça-você-mesmo continua central mesmo para cenas que não evitaram necessariamente acordos com grandes gravadoras, por outro lado, colocam esta ideia como parte de sua estética. Colocar as mãos-à-obra, compor as músicas, sugerir capas, são práticas valorizadas pelos *guitars* que permanecem nas diversas linguagens do meio independente, cultivadas não só pelos *indies*.

Essa dissertação não foi capaz de esgotar tudo o que poderia ser pesquisado sobre as *guitar bands* em São Paulo, e está longe de encerrar o tema para uma pesquisa que poderia se

estender ao território nacional, mas buscou colaborar com as pesquisas da música independente no Brasil e sua história, e da mesma forma, para as pesquisas da juventude e suas expressões.

## **2 CULTURA JUVENIL E A CENA DA MÚSICA INDEPENDENTE PAULISTANA (1978-1988)**

O presente capítulo, se atenta à três perguntas que compreendemos como relevantes para entender a cena das *guitar bands* nos anos 1990: qual a relação entre a juventude e as cenas musicais? Existiram cenas da música independente em São Paulo antes das *guitar bands*? O que estas cenas deixaram de herança? Como era o mercado fonográfico brasileiro nas décadas de 1980 e 1990, e como ele se articulava com as cenas independentes?

Muitas cenas musicais da segunda metade do século XX estiveram contidas em expressões da cultura juvenil, assim como as subculturas também foram pontos de intercessão entre juventudes, música e política. Portanto, em um estudo sobre as cenas musicais desse período se faz relevante a compreensão da cultura juvenil, como ela foi entendida e teorizada.

Um levantamento sobre a cena musical independente em São Paulo de 1978 a 1988, nos ajuda a compreender em que ponto da história alguns autores consideram ser o início da cena independente paulistana e sua relação com a juventude. Como essas cenas se promoviam nos espaços urbanos que estavam inseridas, fomentando circuitos e relações que perduraram pelos anos 1990.

A indústria fonográfica nacional nas décadas de 1980 e 1990 é analisada na terceira parte deste capítulo, a fim de compreender as relações entre a cena independente e o grande mercado da música, assim como entender como as condições econômicas do Brasil nestes períodos influenciaram as atitudes do mercado do disco.

### **2.1 CULTURA JUVENIL NO BRASIL E SUAS RELAÇÕES COM A MÚSICA**

A cultura juvenil passa a ter grande influência cultural em diversos aspectos da vida a partir da segunda metade do século XX, como no comportamento, nos modos de se vestir, no trabalho, na vida sexual e nos debates sobre identidade de gênero, por exemplo. Os jovens compõem de maneira expressiva os movimentos subculturais e cenas musicais desde o pós-guerra, portanto, compreender os conceitos sobre cultura juvenil se torna necessário para a análise das *guitar bands* e outras cenas musicais brasileiras precursoras, devido a dominante (se não restrita, em alguns casos) participação de jovens nesses grupos.

Talcott Parsons (1942) foi um dos primeiros pesquisadores que encarou a cultura juvenil como algo separado da cultura em geral, percebendo entre os jovens formas próprias de se relacionar e se expressar. As principais diferenças entre a cultura juvenil e a “cultura dos

adultos”, como chamou o autor, podem ser observadas principalmente no universo masculino, onde o homem jovem, urbano e de classe média, sem as responsabilidades do trabalho, poderia construir a sua identidade através de atividades vinculadas ao lazer, como nos esportes ou nos bailes da escola, enquanto o homem adulto, nos mesmos contextos sociais, estaria preso ao trabalho. No caso das mulheres, a proximidade com as tarefas domésticas, introduzidas pela figura da mãe desde a infância, não criaria nelas uma distância radical entre a vida juvenil e a adulta. Parsons percebe a importância singular do lazer na construção das identidades juvenis, algo também evidenciado por Helena Abramo (1994).

Gropo (2016, p. 42) observa uma relação dialética entre a juventude e o lazer contemporâneo: por um lado, os agentes juvenis foram elementares para a criação de espaços e momentos de sociabilidade passíveis de proporcionar novas vivências e colaborar com a construção de identidades juvenis e, por outro, o lazer, através de bens produzidos pela indústria cultural, domesticaria a juventude em prol do consumo, se aproveitando de suas formas de uso do lúdico.

Hall e Jefferson (1975) consideram o fenômeno da cultura juvenil como uma mudança social visível do pós-guerra, e buscam compreendê-la como uma expressão para além de um simples consumo, como espaço para formas de resistência e contravenção das normas estabelecidas, com a possibilidade de novas formas de sociabilidade e expressão cultural. A juventude, como categoria social fruto da modernidade, é interpretada como uma situação social, com uma condição juvenil específica vivenciada por indivíduos de faixas etárias próximas, assim como acontece com outras faixas etárias modernas, como a infância, a terceira idade e a vida adulta; e é interpretada como uma representação sociocultural, ou seja “uma concepção, representação ou criação simbólica fabricada pelos grupos sociais ou pelos próprios indivíduos tidos como jovens, para significar uma série de comportamentos e atitudes a ela atribuídos” (GROPPO, 2000, p.7-8, *apud* GROPPPO, 2016, p.43).

Dentro da categoria social da juventude, há uma pluralidade de grupos juvenis que podem ser definidos por questões de interseccionalidade, raça, gênero e cor/etnia, assim como pela nacionalidade, condição urbana ou rural etc (GROPPO, 2016, p. 43-44). Esses grupos juvenis foram muitas vezes distinguidos por práticas relacionadas a atividades de lazer. No final do século XIX e na primeira metade do século XX, destacam-se os boêmios parisienses, *flaneurs*<sup>12</sup> e o Movimento Juvenil Alemão (que acabou sendo campo fértil para o nazismo); na

---

<sup>12</sup> O flâneur é aquele que passeia de forma ociosa observando a cidade, sua figura é representada principalmente pelo poeta Charles Baudelaire.

segunda metade do século XX, os jovens da década de 1960 que estavam em diversos movimentos culturais e políticos, como os *hippies*, *beatniks*, jovens do movimento estudantil que lideraram as marchas de 1968 e, de 1970 em diante, nota-se a presença de grupos juvenis menos organizados e mais espetaculares nos meios urbanos, como os *punks*, *góticos*, *rastafaris*, *skinheads* e outros (ABRAMO, 1994; GROPPPO, 2016).

Os “anos dourados”, período delimitado entre o final da Segunda Guerra Mundial (1945) até o início dos anos 1970, permitiram novas formas de vida para uma maior parcela da população mundial antes acessível apenas para a elite. A possibilidade de dedicar mais tempo aos estudos entre os jovens das classes médias e baixas, por exemplo, foi essencial para que houvesse um salto geracional significativo, tornando as experiências de vida dos jovens daquela década profundamente diferenciada das de seus pais e avós (HOBSBAWM, 1994). Nos anos 1950 a cultura juvenil se revela inicialmente como uma nova onda de consumo performada por jovens que crescem sem as preocupações da guerra e da fome.

Quando as transformações nos processos históricos são mais rápidas, as mudanças sentidas pelas gerações mais jovens são cada vez menos significativas, contendo mais nuances intermediárias (MANNHEIM, 1952, p. 302). Acontecimentos históricos significativos e que mudam as condições sociais profundamente incidem muito sobre o caráter das gerações. As mudanças do pós-guerra, como crescimento acelerado da urbanização, aumento do percentual da população jovem e prolongamento do período escolar, possibilitaram esse salto geracional com poucas nuances intermediárias. Índícios de uma cultura juvenil diferente da “cultura dos adultos” já davam sinais de existência em alguns países nos anos 1940 e 1950, e se torna mais evidente nos anos 1960.

Tendo em vista a importância da urbanização para as culturas juvenis, essas transformações atingem o Brasil de forma mais tardia, notadamente, os jovens de classe média e alta das grandes cidades brasileiras. O *Plano de Metas* do governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961) acelerou o processo de urbanização e industrialização no Brasil, mas apenas o senso de 1970 comprova que a população urbana superava a rural (BRITO; PINHO, 2012). Entre 1960 e 1980 o Brasil presencia um numeroso índice de êxodo rural, chegando a 27 milhões de pessoas (CAMARANO; ABRAMOVAY, 1999).

Na década de 1950, começava a se construir uma nova cultura de consumo no Brasil e uma cultura juvenil, que, em um primeiro momento, foi pautada na importação da cultura de lazer norte-americana para as classes médias brasileiras. Neste aspecto, os jovens, influenciados por filmes clássicos da década de 1950 que, a partir de 1956, começaram a pautar as referências culturais dos jovens no país, principalmente nos espaços urbanos, passaram a se vestir como

estes artistas e a criar uma cultura juvenil própria (ANDRADE, 2013). Filmes como *O Selvagem*<sup>13</sup>, *Juventude Transviada*<sup>14</sup> e *Sementes de Violência*<sup>15</sup>, e cantores do *rock'n'roll*, como Elvis Presley, Little Richard e Bill Haley e Seus Cometas eram alguns desses modelos.

Conforme Maíra Andrade (2016), apenas no início da década de 1960 começaram a aparecer materiais especializados em adolescentes e que falam sobre o *rock*, porém, em 1958, as revistas *Canta Moçada*, *Modinha Popular*, *Vamos Cantar*, *Eu Canto* e *Melodias* já traziam, com esse propósito, alguns músicos que eram de interesse da juventude. O segmento de mercado juvenil no meio musical recebeu a atenção especial da jornalista, compositora e versionista Jeanette Adib, que influenciou e participou da criação das revistas citadas, e produziu em 1960 a *Revista do Rock* (ANDRADE, 2016).

Groppo também afirma que o mercado fonográfico brasileiro passou a mirar no público juvenil apenas na década de 1960, tendo duas vertentes: a do *pop-rock*, com a Jovem Guarda, e a da MPB (Música Popular Brasileira). A Jovem Guarda foi um programa de TV transmitido pela TV Record e pela TV Rio de 1965 à 1968, e que passou a denominar os artistas que fizeram parte do show, sendo um enorme sucesso nacional, contando com um grande aparato midiático, como revistas e até marcas de roupas, estando presente em formatos diversos para a juventude.

A MPB também obteve ampla promoção por parte da indústria, estando inserida nos *Festivais da Música Popular Brasileira*<sup>16</sup> que eram televisionados, e construíram um sucesso sólido entre o público juvenil. Dentre os diversos gêneros musicais incorporados à MPB, havia uma maior liberdade para a produção de música por meios alternativos e independentes, ao contrário da Jovem Guarda, que funcionava estritamente dentro dos objetivos da indústria fonográfica. Ainda conforme Groppo (2016, p.61), a MPB contribuiu muito mais para o desenvolvimento da música brasileira e para o surgimento do *pop-rock* brasileiro do que a Jovem Guarda, que colaborou mais com a música sertaneja, sentimental e com o “*rock imitação*”. Entretanto, é inegável que a Jovem Guarda tenha sido essencial para o estabelecimento de uma cultura juvenil de massas no Brasil.

---

<sup>13</sup> THE WILD ONE. Diretor: Laslo Benedek. Roteiro: John Paxton e Ben Maddow. Hollywood: Columbia Pictures, 1953. Longa metragem, 1h19.

<sup>14</sup> REBEL WITHOUT A CAUSE. Diretor: Nicholas Ray. Roteiro: Stewart Stern, Irving Shulman, Nicholas Ray. Califórnia: Warner Bros, 1955. Longa metragem, 1h51.

<sup>15</sup> BLACKBOARD JUNGLE. Diretor: Richard Brooks. Roteiro: Richard Brooks, Evan Hunter. Beverly Hills: Metro-Goldwyn-Mayer, 1955. Longa metragem, 1h41.

<sup>16</sup> Os festivais foram transmitidos inicialmente pela TV Excelsior em 1965 e em 1966, ano em que passou a variar sua transmissão entre a TV Record e TV Globo. A partir de 1970 a TV Globo se tornou a emissora que transmitia o *Festival da Música Popular Brasileira*, menos em 1979, quando foi transmitido pela TV Tupi.

Helena Abramo (1994, p.55) constata que há uma significativa mudança no cenário juvenil nacional ao comparar as décadas de 1950 e 1960 com os anos 1970 e 1980, quando a categoria “juvenil” deixa de ser uma exclusividade das classes médias e passa a englobar as classes populares. Nas décadas de 1960 e 1970 São Paulo se consolidou como metrópole industrial, criando proporcionalmente uma dicotomia entre cidade e periferia, caracterizada por uma grande desigualdade social.

O movimento estudantil perde expressividade como grupo protagonista das manifestações juvenis nas cidades, principalmente diante da repressão ditatorial, seu espaço passa a ser ocupado por outras variedades de figuras juvenis urbanas que são espetaculares e menos organizadas. O “milagre econômico” (1968-73) do regime militar fez com que fosse necessário que mais pessoas nas famílias fossem trabalhar, devido a desvalorização do salário:

A novidade dos anos 70 foi o aceleração das tendências e, a emergência de novas, das quais destacamos: tendência ao rejuvenescimento e feminização da PEA (População Economicamente Ativa) urbana, intensa penetração dos meios de comunicação de massa, difusão de novas pautas de consumo via comunicação de massa, difusão do crédito ao consumidor. A partir dos anos 80, entretanto, o país entra em um período recessivo onde sobressaem as seguintes tendências mais gerais: elevação dos níveis de desemprego nos setores dinâmicos<sup>17</sup>, tendência ao aumento dos níveis de subemprego, tendência a deterioração do padrão de vida da classe trabalhadora. (MADEIRA, 2014, p.16).

As rendas dos jovens e das mulheres, então, passam a ser fundamentais para compor o orçamento familiar “a fim de garantir subsistência ou tentar elevar o padrão de consumo” (ABRAMO, 1994, p.57). Conforme Bousquat e Cohn (2003), nos anos 1970, o maior contingente de jovens em São Paulo estava concentrado nas periferias, e estes também ocupavam principalmente os setores terciários, além do trabalho informal. A combinação entre trabalho e escola é cada vez mais desejada por jovens das classes populares (MADEIRA, 1988, *apud* ABRAMO, 1994, p.58).

Essa combinação, porém, era dificultosa. Se por um lado o trabalho para os jovens da classe trabalhadora era necessário para se manterem nos estudos e bancar seus custos, por outro

---

<sup>17</sup> “Os chamados setores dinâmicos (ou básicos) exportam a sua produção (para outras cidades do país ou para o exterior). Tipicamente, são setores como os serviços de apoio à produção (serviços financeiros e logísticos, serviços de consultoria etc.) ou os bens de consumo duráveis (máquinas e equipamentos, material de transporte etc.). Os chamados setores não dinâmicos (ou não básicos), como os setores de alimentação, bebidas, serviços pessoais, não exportam, mas apenas fornecem ao mercado da própria cidade.” (ROLNIK; KLINK. Crescimento econômico e desenvolvimento urbano: Por que nossas cidades continuam tão precárias? In.: Revista Novos Estudos, n89, março de 2011, p. 94. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002011000100006>)

atrapalhava efetivamente a conclusão dos estudos, levando a evasão escolar. Por outro lado, para os jovens que podiam reter para si todo seu salário, sem precisar contribuir com despesas da casa, o trabalho significava autonomia sobre o seu lazer em relação à família. Com maior poder de consumo, ainda que limitado, desenvolvem-se muitos espaços para a diversão juvenil e lojas especializadas. Os meios de comunicação voltados para os jovens também avançaram, como o caso representativo da revista *Pop*<sup>18</sup>, que diferente das revistas musicais sobre *rock* citadas anteriormente, abordou uma diversidade de temas, como vida sexual, moda, esportes, música, entre outros, com linguagem coloquial e entrevistas com os próprios jovens.

Na década de 1970, então, percebe-se um crescimento no mercado de bens de consumo voltados para a juventude, mas até 1974, a repressão ditatorial ainda era grande, representada pelos “anos de chumbo” (1969-1974), inferindo nas expressões juvenis principalmente periféricas. Nos anos 1980, a juventude aguardava a reabertura democrática do país, ainda assim, esta abertura é marcada por uma “transição incompleta” que não trouxe muita esperança, a alta do desemprego e uma nova lógica econômica assinalada pela crise financeira e política traz uma visão pessimista para a maioria dos jovens (ABRAMO, 1994). A crença de que a juventude tinha um papel crucial de transformações sociais se torna cada vez mais distante, ideia que é reforçada pela mídia que cada vez mais catalogava a geração dos anos 1980 como fútil, preocupada apenas com o lazer e o corpo (MÖLLER; SILVA, 2018). As manifestações espetaculares dos jovens deixam de ser consideradas potencialmente revolucionárias, ainda que propuseram mudanças dentro das micropolíticas que criaram (ABRAMO, 1994).

## 2.2 CENA DA MÚSICA INDEPENDENTE EM SÃO PAULO 1978-1988

No Brasil, o termo “independente” foi atribuído a diversos tipos de produções fonográficas que se diferenciavam das estruturas tradicionais de operação das grandes gravadoras. É reconhecido que o LP *Feito em Casa*, de Antônio Adolfo, lançado em 1977, tenha sido um dos primeiros divulgadores dessa ideia no país (GALLETA, 2014, p. 56).

Ghezzi (2003), ao analisar a pesquisa *Disco em São Paulo*<sup>19</sup>, delimita grande gravadora a “uma empresa de grande porte que se definia pelo número de etapas produtivas que conseguia realizar contando com a sua própria estrutura,” organizando-se basicamente em três grandes blocos: gerência, produção física e comercialização, mesmo assim, a autora afirma que já nos

---

<sup>18</sup> Revista publicada pela editora *Abril Cultural*, que circulou entre 1972-1979.

<sup>19</sup> *Disco em São Paulo* n.º 6. Coordenação Damiano Cozzella, São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura: IDART, 1980.

anos 1970, nota-se a fragmentação e terceirização de diversas etapas pelas gravadoras *major*. Exemplos de *majors* ainda na atualidade são: Sony, Universal e Warner. Essa “dominação” da cadeia de produção fonográfica sofreu modificações de formato ao longo dos anos 1980 e 1990, mas as *majors* ainda possuem maior capital financeiro e controle dos meios de divulgação e produção musical.

Gravadoras independentes podem no mesmo sentido realizar diversas etapas da produção musical (VICENTE, 2002), que foram facilitadas pelo maior acesso às tecnologias de gravação e produção a partir dos anos 1970, mas não possuem o mesmo domínio mercadológico e/ou os recursos financeiros que as *majors*. Em alguns casos, as gravadoras independentes são berços para artistas emergentes que futuramente migram para grandes gravadoras, em outros, são divulgadoras de estilos musicais considerados marginais pelo mercado fonográfico, como o *jazz* em seu início. O termo “selo” é constantemente utilizado para descrever gravadoras independentes e vice-versa, mas poderíamos dizer que “selo” também carrega a ideia de uma marca que contribui com o direcionamento daquele disco a um público específico e/ou a um gênero musical, (GHEZZI, 147), como um “selo de qualidade” para aquele público de nicho. A partir dos anos 1980 é cada vez mais comum a parceria entre gravadoras *major* e gravadoras/selos *indies*.

O termo independente possui contextos muito específicos em alguns países, como os Estados Unidos, que tem uma longa tradição de gravadoras independentes, e no Reino Unido que funciona de uma maneira totalmente diferente e que no contexto dos anos 1980 não estava em um espaço necessariamente “renegado” pelas grandes corporações. Herschmann (2010, p.23) argumenta que no Brasil os modelos de mercado independente desses países anglo-saxões foram seguidos como referência, inclusive sendo citados por artistas e gravadoras. Entretanto, ainda é muito nebuloso definir o que seriam gravadoras e artistas independentes, no contexto nacional ou do exterior, através de uma régua que poderia ser, por exemplo, que dividiria como independentes aqueles que não tem nenhum vínculo com uma grande gravadora daqueles que tem, ou por princípios ideológicos, que para o autor, também são muito mais “movediço e nebuloso do que tendemos a acreditar à primeira vista”. Para o autor, esse tipo de distinção não contribui para a compreensão verdadeira do universo *indie* e, por isso, ele prefere seguir o seguinte princípio que também foi adotado nesta pesquisa:

Ao adotar aqui uma proposta de conceituação mais difusa, viso evitar justamente o risco de “engessar” uma realidade e a dinâmica bastante complexa e fluida do mercado fonográfico brasileiro e mundial. Diferentemente de se apostar na redefinição de fronteiras e/ou na criação de

uma tipologia, optei aqui por considerar *independentes* todas as produções das pequenas empresas fonográficas e dos circuitos culturais que não são promovidos exclusivamente pelas *majors*.

Ao final da década de 1970, em São Paulo, notabilizou-se um divisor de águas na produção musical independente brasileira com o início da *vanguarda paulistana* ou da *nova música*. A *vanguarda paulistana* foi um grupo de músicos da MPB que se distinguiu dos anteriores pela sua produção musical e artística com ideais anticomerciais, que compuseram um circuito alternativo caracterizado por apresentações nos meios universitários, com forte relação com a USP (Universidade de São Paulo) e com o bairro Vila Madalena. Eles criaram um mercado de venda de discos independentes fora das grandes lojas e das rádios, através de vendas de porta em porta e lojas de discos mais alternativas (como a Baratos Afins e o teatro Lira Paulistana). Alguns dos principais nomes da nova música são Arrigo Barnabé, Eliete Negreiros, Ná Ozzetti e Itamar Assumpção.

Um dos espaços que catalisou essas produções independentes na cidade foi o teatro Lira Paulistana, fundado no porão de uma loja na Praça Benedito Calixto em 1979, no bairro Pinheiros, zona oeste de São Paulo. O pequeno teatro logo tornou-se um selo cultural que publicava jornais, revendia discos dos artistas que se apresentavam lá, promovia shows e outros eventos voltados à arte. O Lira foi uma das primeiras casas desses músicos independentes da cena *vanguarda paulistana*, o que ressalta a sua importância. Conforme Laerte de Oliveira (2002, p.50), a escolha da localização não foi ao acaso:

Desde o início da década de 70 a Benedito Calixto era frequentada por jovens que iam se encontrar nos bares e nos shows de *rock*, em eventos conhecidos como *Tenda do Calvário*, que aconteciam no porão do prédio onde se localiza a Igreja do Calvário, em frente à praça, do lado oposto àquele onde se instalaria futuramente o teatro Lira Paulistana.

Dentro do tamanho e potencialidade da metrópole que é São Paulo, o teatro fez bastante sucesso, tendo uma estrutura semiprofissional. A praça Benedito Calixto, mesmo caracteriza um espaço de intensa sociabilidade, como beber, beber, dançar, falar, e onde diversos níveis de intimidade tornam o ambiente propício para cenas, (STRAW, 2006b). A praça também simboliza, uma articulação entre cenas musicais que passam heranças vinculadas a um mesmo local (STRAW, 2006a), o que também acontece na praça Roosevelt. O *Lira Paulistana*<sup>20</sup>, inserido nas agitações da cidade e da praça, ajudou diversos artistas a lançarem discos de forma

---

<sup>20</sup> A fim de evitar confusões, utilizo itálico ao me referir aos selos musicais, mas para os locais de mesmo nome, teatro ou loja, é dispensável seu uso.

independente, em um primeiro momento como selo musical e cultural, sem estar atrelado a uma gravadora *major*, o que foi o caso dos primeiros discos dos artistas Itamar Assumpção e Tiago Araripe. Além da distribuição independente de discos, o selo publicava revistas, jornais e livretos.

Sendo parte do grande conjunto que se entende por “MPB”, a *vanguarda paulistana* não foge às suas contradições, bem descritas por Groppo (2016, p.65): “Semelhante ao *rock*, a MPB originou-se e desenvolveu-se a partir da relação (algumas vezes ambígua e até conflituosa) entre criação ‘popular’ e produção ‘comercial’.” Logo, ainda que a *nova música* tenha surgido com intuitos de uma cena independente e anticomercial, realizou acordos com a indústria fonográfica, bem como despertou interesses da mesma, sem perder necessariamente seu caráter contestatório e autêntico, sendo este, inclusive, uma exigência do *Lira Paulistana* no contrato com a *major*.

Em 1982, o selo fechou acordo com a *Continental*, uma grande gravadora brasileira que tinha como principal produção a música sertaneja e outros gêneros de música regional no Brasil. Neste acordo, em que a *major* passou a subsidiar o *Lira*, os artistas ganhavam uma alta porcentagem das vendas. Em comparação a outras concessões da gravadora *Continental*, foi algo pouco usual para o mercado. A *Continental* ficou responsável por bancar a gravação, prensagem e distribuição dos discos desses artistas selecionados pelo *Lira*. Tal contrato prometia ser um trampolim para os grupos que fizeram parte da chamada “última linha evolutiva da MPB”, e em contrapartida geraria capital simbólico para a gravadora *Continental* (GHEZZI, 2003), porém não trouxe sucesso aos artistas. O sistema de distribuição da *Continental* era voltado para o mercado da música sertaneja e da música regional popular, como dito anteriormente, logo, os discos do *Lira* não eram atrativos para esse público e ficaram encalhados nas estantes das grandes lojas. Ao não permanecer com o sistema de distribuição alternativo, os discos deixaram de alcançar seu público cativo.

Situações contratuais de *majors* com artistas independentes, ou contratos com subsidiárias passam a ser mais comuns no Brasil a partir desta época, e apresentam um crescimento na década de 1990 como prática consolidada. Dentro da relação *Lira/Continental*, um dos fundadores do teatro, Waldir Galeano (conhecido como Gordo), se afastou do selo independente e entrou para a *major* como funcionário em 1983 (GHEZZI, 2003). O afastamento de Gordo levou a uma desestruturação das atividades do teatro e, além disso, por volta de 1982, o *Lira Paulistana* perdeu sua expressividade como espaço que simbolizava a música independente da época, diante da abertura de outros centros culturais parecidos, como o

Madame Satã, Carbono 14, Paulicéia Desvairada, entre outros. O período de afastamento de Gordo do teatro coincide com a popularização do *rock*:

[...] a *nova música*, ao contrário da MPB dos anos 1960 e 70, não se tornou música da indústria cultural nos anos 1980. Desta vez, irá preferir-se o *rock*, o que demonstra a transformação do público consumidor, os valores e a posição política e cultural dos jovens e adolescentes das classes médias e os novos interesses da indústria cultural. (GROPPO, 2016, p. 93).

Outro selo paulistano que abraça o público independente, principalmente do *rock*, desde o final dos anos 1970, é o *Baratos Afins*<sup>21</sup>, iniciativa que partiu da loja de discos inaugurada em 1978 no edifício Grandes Galerias, por Luiz Calanca, no centro de São Paulo. Conforme Fernandes e Souza (2009) a galeria só se consagrou como a “Galeria do Rock” depois de 15 anos, ou seja, só após a chegada da loja de Calanca, novas lojas com esse mesmo perfil começaram a abrir, como a Music House e a Punk Rock Discos. O movimento dos jovens roqueiros na galeria levou à mudança de público, transformando-a no “pedaço dos roqueiros”; as antigas butiques, restaurantes e escritórios saíram e deram espaço gradativamente para as lojas voltadas para o público do *rock*, com grande volume de lojas de discos.

Pedaço, conforme Magnani (2002), se refere a um território onde alguns membros reconhecem uns aos outros através de gestos e comportamentos específicos, onde facilmente se reconhece quem é e quem não é do pedaço, sendo possível que indivíduos que frequentam o mesmo espaço com regularidade não sejam do pedaço, pois para tal, é necessária uma rede de relações que o situe pertencimento, como a amizade e identificações estabelecidas por um grupo. Aqueles que são do pedaço funcionam como pontes, trazendo indivíduos que acompanhados por alguém do pedaço passam a ter acesso a espaços restritos. De fato, os roqueiros em si se dividiam entre muitos grupos juvenis, *punks*, *headbangers* e carecas, mas dificilmente um fã de *rock* entraria na galeria sem passar pela análise desses grupos que disputavam o pedaço, dependendo da forma que aparecesse vestido. Mesmo com a diversidade de grupo, dinâmicas de pertencimento eram necessárias para passar a tarde na galeria sem ter problemas.

Como apresenta Dias (2015), desde o início, lojas como a *Baratos Afins* trabalhavam com discos que não eram mais lançados pelas grandes gravadoras, funcionando até como uma espécie de loja com “artigos de colecionador”, sendo um ponto de encontro para músicos e fãs.

---

<sup>21</sup> O nome correto da loja e da gravadora é “*Baratos Afins*”, entretanto, algumas pessoas também conhecem a loja como “*Baratos & Afins*”.

As lojas de disco faziam parte do circuito musical para além do âmbito comercial, eram lugares para encontrar seus iguais, principalmente antes da chegada das redes sociais, como *Myspace*, *Orkut* e *Facebook* e, mais recentemente, das plataformas de *streaming* que mudaram radicalmente as formas de sociabilidade que envolviam a prática de escutar música.

Diante de uma intensa atividade em torno do *rock* no início da década de 1980, com um aumento no número de bandas, concertos, casas de *shows*, lojas de discos e de revistas especializadas, Luiz Calanca começa a se organizar para a possibilidade de fazer da *Baratos Afins* um selo musical. O primeiro álbum que a loja colaborou como selo foi o *Patrulha*, da banda Patrulha do Espaço, de 1982, confeccionando a capa e embalando o disco que havia sido fabricado de forma independente pelo grupo, mas o primeiro lançamento oficial da *Baratos* foi o LP *Singin' alone*, de Arnaldo Baptista (ex-Mutantes), também em 1982 (DIAS, 2015). A maioria dos lançamentos dos primeiros anos da *Baratos Afins* como selo musical foram de artistas próximos a Arnaldo Baptista, e com o aumento da procura desses discos, Calanca também passou a receber diversas fitas *demo*<sup>22</sup> de outras bandas, especialmente por volta de 1985, ano considerado o auge do *rock* brasileiro. Com o acúmulo de fitas *demo*, Calanca publiciza nesta época, ao ser entrevistado por jornalistas, que “grava o que gosta”. Márcia Dias (2015, p.50) apresenta uma análise interessante sobre o caráter dito “personalista” atribuído às escolhas das pequenas gravadoras:

[...] seria praticamente redundante caracterizar tal postura como “personalista”, como apontam alguns críticos em entrevistas, como sendo esse um traço especial da *Baratos Afins*. No caso das grandes companhias, o personalismo é face do jogo político; é aparência socialmente necessária daquele que conduz como sendo pessoal uma ação que é, na realidade, corporativa, como forma de imprimir-lhe distinção. Em se tratando de pequena empresa que tem apenas um agente que acumula todas as funções, como aliás parecia acontecer em muitas independentes do período, o exercício de uma atitude personalista parece não explicar muita coisa. No entanto, essa é uma questão primordial de todo *business* cultural: a da tomada de decisão, compartilhada ou não, sobre os produtos que farão parte do repertório de bens culturais de determinada sociedade. O que importa, portanto, é o conjunto de variáveis que incidem sobre o “gosto” do empresário.

Poderia dizer que a escolha de Calanca sobre determinados artistas que iria lançar pela *Baratos Afins* estava diretamente ligada ao coletivo de amadores que compartilhavam gostos

<sup>22</sup> A expressão “demo” no meio musical se refere a uma “demonstração” da música tocada pela banda, normalmente com gravações menos elaboradas do que aquelas gravadas em estúdio e prontas para serem lançadas e reproduzidas. Por outro lado, muitas bandas, principalmente do universo *punk*, encaram as *demos* como versões finais de sua gravação, afinal, provavelmente não terão condições de gravar versões melhores, em questão de equipamento de gravação, produção etc.

semelhantes que ele estava inserido (HENNION, 2011). Lançando em média 9,8 discos por ano entre 1984-1989<sup>23</sup>, a gravadora independente tinha um grande limitador de produção, o que consequentemente leva a coincidir com os valores de gosto do dono. Na mesma medida, é por que Arnaldo Baptista teria optado por lançar seu disco por uma gravadora independente, visto que o mesmo artista já havia lançado discos por *majors*, seja pela banda Mutantes ou por seu primeiro disco solo, o *Loki?* de 1974?<sup>24</sup> É fato que Calanca e Arnaldo já tinham uma relação próxima na época, pois em 1981 Calanca participou da gravação ao vivo de *Shining Alone*, lançado apenas em 2013 digitalmente. O período de 1981 também foi caracterizado por um momento difícil na vida do artista, a opção pelo refúgio acolhedor da gravadora independente e de um amigo, revela os afetos presentes nos meios alternativos, ao mesmo tempo que revela as violências de um mercado fonográfico sobre um artista em momento de declínio.

O *Lira Paulistana* tinha uma média de lançamento de 2 a 1 disco por ano antes do contrato com a *Continental*, em 1993, lançou 21 discos em um mesmo ano, número que tem uma queda significativa para 3 e 1 disco em 1984 e 1985 respectivamente, todos de artistas da *vanguarda paulistana*. A *Continental* sozinha, entre 1980 e 1985, lançou em média 56,2 discos por ano. Como pondera Dias (2015), comparar as escolhas de lançamento de gravadoras independentes e *majors* por parte da grande mídia é incoerente. As grandes gravadoras são direcionadas por decisões lucrativas e mercadológicas, por outro lado, o interessante é a legitimação que o gosto dos empresários recebe em comparação aos pequenos “empresários” donos de gravadoras independentes, que recebem críticas como “personalistas”.

A busca por referenciais que fossem valorizados pelos artistas independentes levou a um reconhecimento destes selos musicais por um campo formado por fãs, músicos e críticos, construindo o início de uma história para a música que circulava por vias alternativas no Brasil. Tanto os artistas do *Lira* quanto da *Baratos Afins* tinham ligações com a cena universitária da USP, espaço de grande disseminação da *vanguarda paulistana* e dos artistas *pós-punk*. A *Baratos Afins*, porém, ao abraçar o universo do *rock* de forma mais efetiva, foi um espaço importante para artistas das cenas *punk*, *pós-punk*, *new wave* e do *rock paulista*. O hábito de frequentar estes espaços de trocas e experiências culturais, assim como conhecer a discografia disponível nessas lojas, é parte de um conhecimento específico daqueles que integram a cena independente e da construção de seu gosto, deixando de fora desta cena aqueles que não têm este conhecimento. Este mesmo costume também pode caracterizar um ato formador, em que

<sup>23</sup> Dado levantado pela pesquisa.

<sup>24</sup> Os discos do Mutantes da fase clássica (1978-1974) saíram pelas gravadoras *majors* Polydor, Philips, Som Livre, Universal e Sony, e o *Loki?* foi lançado pela Philips.

o conhecimento e o gosto desenvolvem-se com a prática, ainda que muitas destas lojas possam ser hostis para os que não dispõem desse conhecimento quando chega à loja, como os nomes de discos e artistas que estariam disponíveis lá.

O *punk* é outra vertente musical importante para pensar a composição da cena musical independente em São Paulo. Florescendo nos anos 1970 de formas diferentes na Inglaterra e nos Estados Unidos, o *punk* tinha como formato principal uma música *rock* bastante simples com letras que denunciavam as precariedades de suas vidas como jovens da classe operária. Em 1977, a imprensa brasileira trazia algumas notícias sobre o *punk*, sendo a primeira matéria publicada na revista *Pop*, da editora Abril — a primeira revista voltada especialmente para o público jovem no Brasil (COSTA, 1993). A imprensa, neste primeiro momento, encarava o movimento mais como uma moda do que algo potencialmente subversivo, apostando que o *punk* não iria adquirir contornos violentos no Brasil. Mesmo com essa postura que ignorava o movimento subcultural relacionado ao gênero, a coletânea *A Revista Pop Apresenta o Punk Rock* (gravadora *Phillips*, 1977) com artistas como Ramones (EUA), Sex Pistols e The Jam (Reino Unido), foi uma das primeiras referências *punks* que chegavam ao Brasil em forma de disco. No relato abaixo, Zé Antônio (57 anos), participante relevante da cena *guitar*, integrante da banda Pin Ups, fala sobre a importância da coletânea apresentada pela revista *Pop*:

[...] Naquela época tinha uma revista que... É até curioso, que era uma revista meio de comportamento, aquela revista *Pop* né? Que existia, e que vai falar muito de moda, essas coisas, mas falava de música também, né? E tinha uns colunistas bons assim né? O Nelson Motta, por exemplo, era de lá, tal, e ele sempre falava de algumas coisas novas assim, eu lembro até que foi uma coisa que mudou a minha vida, que eles falavam muito de *punk rock*, né, e naquela época, nos anos setenta... A verdade é que assim, tirando alguns clássicos, tipo Beatles, alguma coisa dos Stones, e algumas bandas chatas, quanto saía alguma coisa mais interessante, na maioria das vezes, nem era lançado no Brasil, e quando chegava aqui era com muito atraso e muito atraso mesmo. E eu lembro que na época foi quando o *punk rock*, eles colocaram várias fotos e matérias sobre *punk*, eu tinha muita curiosidade pra saber qual som aquelas pessoas faziam. E a revista *Pop* lançou uma coletânea chamada *Revista Pop Apresenta Punk Rock*, que foi a primeira vez, ali, acho, que pra minha geração, sei lá, você fala com João Gordo<sup>25</sup>, comigo, pessoas assim, todo mundo tem a mesma sensação, foi o primeiro disco que a gente pegou que era contemporâneo, que era exatamente o que estava acontecendo naquela época.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Faz 59 anos em 2023, é vocalista da banda *punk* paulista formada em 1981, Ratos de Porão.

<sup>26</sup> Trechos da fala de Zé Antônio concedida na entrevista por mim realizada, em grupo, com integrantes da banda Pin Ups, no dia 30/07/2021. Estavam presentes na entrevista Zé Antônio (57 anos), Eliane Testone (43 anos) e Flávio Cavichioli (47 anos).

O relato é importante pois expõe nuances intermediárias da geração que fez parte da cena *guitar*, em que uma pequena parcela esteve próxima a outras cenas desde o final dos anos 1970, sendo estes os que nasceram por volta de 1964/1967. Estes participantes articularam para a cena *guitar* uma experiência vivenciada em outras cenas independentes, como do *punk*, *dark* e do *hardcore* dos anos 1980. Desta forma, criam sistemas de articulação importantes para as cenas, conforme Straw (2006a, p. 373):

O sentido de propósito articulado no seio de uma comunidade musical depende normalmente de uma ligação afetiva entre dois termos: as práticas musicais contemporâneas, por um lado, e o patrimônio musical que se entende por tornar esta atividade contemporânea adequada a um determinado contexto, por outro.

Mesmo não fazendo parte desses grupos especificamente, os entrevistados Zé Antônio (57 anos) e Sérgio Barbo (54 anos) frequentaram shows, casas noturnas e lojas de discos já reconhecidas pelo nicho alternativo daquela época, acumulando uma biblioteca de referências do *rock* e da produção independente, ou um “patrimônio musical”, assim como desenvolveram uma habilidade de procura por essas músicas que gostavam, que eram de difícil acesso.

Por mais que a revista *Pop* tenha sido fundamental para a divulgação do *punk* no Brasil, principalmente pela coletânea citada que efetivamente apresentou e despertou interesse pelo gênero aos ouvidos interessados, a matéria abaixo é uma amostra da maneira que os textos da revista se endereçaram ao *punk*: como uma moda espetacular e juvenil, protagonizada pelo estilo. Por volta de 1978/1979, a banda brasileira Made in Brazil era chamada de *punk* pela mídia puramente pelo visual, sendo que sonoramente o grupo é de *hard rock*, mas até mesmo a banda parecia se aproveitar do *boom* da *moda punk* que era anunciada nos jornais.

Botinha de couro ou tênis surrados. Jaqueta de jeans, de preferência, com alguns bordados estranhos ou pinturas de tinta óleo nas costas. Óculos escuros, a qualquer hora do dia ou da noite. Com essa vestimenta característica, eles circulam solitários ou em pequenos grupos — nunca mais de cinco carinhas, com uma infalível expressão de mau humor estampada no rosto. São os seguidores brasileiros da confraria do *punk-rock*. E poderiam ser encontrados sempre na plateia e nos bastidores dos shows do Made in Brazil e Bicho da Seda — “os únicos conjuntos realmente *punk* do Brasil”, como dizem os próprios *punk-boys*. Sua filosofia é a mais simples possível: “curtir ao máximo o som mais pesado possível — para descarregar a agressividade numa boa”. (Revista POP, p.22, agosto de 1977).

Figura 1 — matéria da revista *POP* sobre o *punk* em 1977.



FOTOS RICARDO ALVES



## GENTE PUNK É ISSO AÍ!

Botinhas de couro ou tênis surrados. Jaquetas de jeans, de preferência, com alguns bordados estranhos ou pinturas de tinta óleo nas costas. Óculos escuros, a qualquer hora do dia ou da noite. Com essa vestimenta característica, eles circulam solitários ou em pequenos grupos — nunca mais de cinco carlinhas, com uma infalível expressão de mau humor estampada no rosto. São os seguidores brasileiros da confraria do punk-rock. E podem ser encontrados sempre na platéia e nos bastidores dos shows do Made In Brazil e Bicho da Seda — “os únicos conjuntos realmente punk do Brasil”, como dizem os próprios punk-boys. Sua filosofia é a mais simples possível: “curtir ao máximo o som mais pesado possível — pra descarregar a agressividade numa boa”.

22 POP



FOTO KAM CHUNG TAI

## A BOTA DAS SETE LÉGUAS

No inverno ou no verão, com chuva ou com sol — sempre é tempo de estar na moda. E para deixar os seus pezinhos sempre numa boa, aquecidos e livres da umidade, pintou essa botinha da passada — a Sete Léguas, lançada pela Alpargatas. Em plástico, do tipo galocha, a botinha Sete Léguas pode ser encontrada nas cores amarela, vermelha, marinho e preta. E não custa muito, não: só Cr\$ 70,00. A dica é usar com o cano da calça por dentro da bota. E completar o conjunto com meias de lã, muito coloridas.

---

## RECEITAS DA MÃE NATUREZA

Iona Teeguarden é uma famosa professora de culinária naturalista nos Estados Unidos. E foi ela quem escreveu o livro *Liberdade Através da Alimentação - Introdução à Cozinha Natural*, que está sendo lançado no Brasil pela Editora Ground Informação. Trata-se de um livro de receitas naturalistas, adaptadas à realidade brasileira. Além das receitas, o livro contém ainda um completo guia para compras, um capítulo dedicado aos medicamentos naturais, uma relação de alimentos que amenizam os efeitos da poluição ambiental, e também sugestões para menus. A transa da editora Ground é divulgar as práticas e alternativas de sobrevivência no mundo moderno. Ou seja: como encarar numa boa os perigos do progresso incontrolado.



FOTO KAM CHUNG TAI

*Olha aí, gente boa: este livro dá todas as dicas de como transar um rango natural. Desde as receitas mais incrementadas até um guia de compras, com todos os produtos que ajudam a amenizar os efeitos da poluição.*

Fonte: **Revista POP**, p.22, agosto de 1977.

“Descarregar a agressividade numa boa”, trecho da matéria que coloca em total contradição as ideologias propostas pelo *punk* como movimento, que teria como ideal o visual e comportamento agressivo como forma de denunciar as violências vivenciadas por aqueles jovens. A revista foca na questão visual e comportamental sem colocar as questões levantadas pelos dos grupos de jovens *punks* organizados em gangues e as práticas subculturais. O importante para a matéria é representar os novos itens que podem ser desejo de consumo para os jovens, e também como estes poderiam customizar seu guarda-roupa. O *punk* também parece estar em voga quando uma matéria de Helô Machado<sup>27</sup> para a seção *Mulher* do caderno

<sup>27</sup> Helô Machado, nascida em São Paulo, na data de 11 de setembro de 1946, começou a trabalhar para a Folha em 1962, se tornando editora do Caderno Ilustrada em 1976. Contribuiu com a equipe de produção da TV Mulher (TV Globo, 1980-1986), onde apresentava dois quadros, um de entrevistas

Ilustrada, do jornal *Folha de S. Paulo*, comenta sobre uma festa a fantasia com temática *punk*<sup>28</sup>, a chamada diz: “Bons momentos de *punk*: o movimento está na moda. Por que não aproveitar a onda, chamar os amigos e fazer a festa?”. Helô inicia o texto falando sobre o *punk* com uma crítica de Chico Buarque de Hollanda:

O que é *punk*? Lixo, desleixo, velharia, coisas superadas, agressão, agressividade, mau gosto, bruxaria, fantasia, horror, terror, fatalidade, ausência de ideias, desprezo, amargura, chateação? Uma vez, não faz muito, Chico Buarque de Hollanda ao se referir ao movimento que reúne jovens ingleses das classes mais pobres e que virou uma manifestação da moda, chegando não só à música, mas ao vestuário e ao comportamento, assim, se expressou: ‘... se o *punk* é o lixo, a miséria, e a violência, então não precisamos importá-lo da Europa, já somos a vanguarda do *punk* em todo o mundo.’ (MACHADO, p. 57, 18 de junho de 1978).

A jornalista não perdoa a crítica e reafirma que o tema está em alta, principalmente depois da festa a fantasia oferecida por Sabina Saul de Libman, colecionadora, curadora e galerista de arte, que anterior a esta festa havia organizado outra curiosa festa a fantasia com o tema *kirsch*. Colocando o *punk* como uma mera fantasia, e o próprio *kirsch*, que descreveria uma estética vinculada às classes mais pobres, percebe-se a zombaria do jornal e de Sabina quanto aos dois temas. Com tais notícias, não é de se impressionar que tenha demorado alguns anos para que os jovens das periferias brasileiras estabelecessem diálogos entre sua situação nacional com a estética *punk* que vinha de fora.

No caso de São Paulo, os grupos *punks* começaram a se formar em 1978, centrados principalmente na Zona Leste/ABC<sup>29</sup> e na Zona Norte, e passam a apresentar conotações de gangues devido a grandes brigas entre os punks do ABC e Zona Norte, com os chamados *punks da city*, que viviam mais próximos à região central de São Paulo. A rivalidade entre dos *punks* do ABC com os *punks da city* espelha, de certa forma, o modelo de ocupação urbana polarizado e desigual da cidade no período de 1960 e 1970, descrito por Bousquat e Cohn (2003, p.83), em que o inchaço das cidades somado à busca de empregos nas fábricas pelas famílias de classes

---

e outro de moda. Também trabalhou como figurinista para a minissérie Avenida Paulista (TV Globo, 1982).

<sup>28</sup> MACHADO, Helô. Bons momentos de *punk*: o movimento está na moda. Por que não aproveitar a onda, chamar os amigos e fazer a festa? Ano 58, nº 66.15. *Folha de S. Paulo*, Caderno Ilustrada, Seção *Mulher*. P. 57. Domingo, 18 de junho de 1978.

<sup>29</sup> O ABC é vizinho da zona leste, e nesse momento (anos 1970/1980) eram basicamente cidades operárias, pois lá se encontravam as grandes montadoras da indústria automobilística. É nesse período que a Grande São Paulo se consolida como metrópole industrial.

populares, e grande especulação imobiliária, submeteu estes grupos à periferização e à exclusão ao direito à cidade.<sup>30</sup>

Helena Abramo (1994, p. 95) ressalta a importância de se observar como esses jovens, inspirados em fenômenos de outros países, divulgados pela indústria cultural, não performam essas culturas ou cenas juvenis apenas em caráter imitativo, como cópia ou modismo. Em suas entrevistas, os relatos ressaltam igualmente o questionamento dos participantes do movimento *punk* de São Paulo sobre a forma como as notícias sobre o *punk* inicialmente chegaram ao país. Nos relatos, os entrevistados afirmaram que se interessaram pelo movimento quando receberam notícias que não tinham relação com o “modismo” divulgado pela mídia, algo que inicialmente viram como uma característica negativa. Tais jovens alegaram interesse no movimento e na música *punk* quando o percebem como um movimento estruturado, com ideais e debates aprofundados, e assim, buscaram constituir essa prática em seu território com suas vivências.

Márcia Regina da Costa (1993) aponta que, até 1982, o movimento *punk* em São Paulo era bastante dividido, mas o que contribuiu com uma certa unificação entre os participantes foram as suas produções culturais independentes, como *fanzines*<sup>31</sup>, discos e circuitos de shows, principalmente por uma motivação ideológica. Essa unificação através da produção cultural trouxe outra dinâmica para o universo *punk*, e algumas bandas passaram a atingir um público maior. O festival *O Começo do Fim do Mundo*, realizado em 1982 no Sesc Pompéia, foi um dos grandes esforços realizados para essa unificação. Conforme Aldemir Teixeira (2007), porém, o festival gerou uma grande frustração, pois a crença depositada no festival de que alguns *punks* conseguiriam uma melhora de vida através de suas bandas não se concretizou na realidade, e a maioria dos *punks* seguiam na miséria, principalmente diante de uma grande crise econômica em 1983.

Na mídia, os *punks* viram o festival ser exibido de forma “distorcida”, ressaltando estereótipos de violência e não de confraternização e resistência. Para Teixeira (2007), as bandas de *new wave* nacionais (Blitz, RPM, Capital Inicial, Legião Urbana, Titãs e outras), também chamadas de “*punks* chiques”, teriam pego carona da “onda *punk*”, mas ao contrário dos *punks*, os integrantes dessas bandas, em sua maioria, vinham de classes abastadas, sendo filhos de políticos, diplomatas, embaixadores e militares.

De certo modo, o *rock* sempre foi comercializado como sinônimo de rebeldia, desde seu início, com as danças ousadas performadas por jovens nos salões. O faça-você-mesmo, marca

---

<sup>30</sup> Termo cunhado por Henri Lefebvre (1968) e posteriormente aprofundado por David Harvey.

<sup>31</sup> *Fanzines* são publicações independentes, normalmente feitas e vendidas por fãs de algum tema, participantes de uma subcultura ou cena (seja musical, ou de filmes, quadrinhos etc.).

registrada do *punk*, que passa a produzir para o seu próprio grupo, visto que apenas desta forma teria um espaço de expressão e de reconhecimento, acaba se tornando uma prática comum para o meio musical independente não necessariamente estando vinculado à ideias anarquistas ou anticapitalistas, e não necessariamente sendo produzida por indivíduos da classe trabalhadora. Diante disso, é colocado um questionamento sobre aqueles indivíduos que provinham de classes mais abastadas, produziam pelos mesmos meios independentes e utilizam o mesmo discurso dos *punks*, como se não tivessem tido vantagens, sem reconhecer seus privilégios. Na mesma medida, os *punks* também são mais rígidos do que outros grupos quanto a bandas que eram do meio independente e passam a assinar com gravadoras independentes, considerando-os traidores.

O campo do independente em si é muito amplo, como aponta Herschmann (2010), e relacioná-lo estritamente a ideologias muitas vezes acaba restringindo-o, por outro lado, é necessário compreender os diversos grupos que utilizam destas práticas e suas razões, visto que alguns, como os *punks*, tinham a produção independente como sua única opção, enquanto outros podiam optar por ser independentes ou não.

O fato de o *rock* ter se popularizado no Brasil na década de 1980 também contribuiu para que bandas que tenham começado nas ruas, e não tenham sido apenas fabricadas por gravadoras, tenham conseguido alçar ricos contratos e grande público mais do que em outras épocas (como nos anos 1960, 1970, e dos 1990 em diante, ainda que nos anos 1990 ainda tenha um número considerável de bandas independentes que conseguem crescer no grande mercado).

A popularização do *rock* no Brasil na década de 1980 coincidiu com uma estabelecida indústria cultural e um comportamento juvenil mais desenraizado (ORTIZ, 1994 *apud* GROPPPO, 2016, p. 92), e que já tinha passado a se ver distante da Música Popular Brasileira, MPB, principal gênero consumido pelos jovens no Brasil. Entre 1983 e 1987 é quando se percebe o auge do *rock* brasileiro, nomeado por Arthur Dapieve de *BRock* nos anos 1990.

São Paulo, como grande metrópole urbana e cosmopolita, foi palco para diversas fases do *rock*, após a última fase evolutiva da MPB tem-se o *rock paulista*, o *punk*, o *new wave* e a cena de *rock* brasiliense, que também atingia São Paulo, com uma ampla e diversa produção independente na capital na década de 1980. Ainda que muitas bandas dessas cenas tenham obtido contratos com grandes gravadoras, o início da sua atuação ocorreu por meios independentes ou, de certa forma, “alternativos”, em pequenas casas de shows, com gravações em fitas *demo* e divulgação de shows e discos em *fanzines*.

A data de 1983 reforça a importância do *Lira Paulista*, pois simboliza uma nova configuração da indústria fonográfica que passa a olhar com mais atenção a produção

independente, e que como teatro conectou essas diversas cenas. Assim como a importância de selos como o *Baratos Afins*, que lançou várias bandas no mercado independente, como Voluntários da Pátria, Fellini, a coletânea *Não São Paulo* de 1985, Ratos de Porão, entre outros, proporcionando a elas uma produção de discos, ainda que reduzida, bastante reconhecida neste campo.

Para entender melhor o contexto do *rock* independente no Sudeste nos anos 1980, é interessante retomar a situação do *rock* no início dessa década. No *rock mainstream*, a década de 1980 apresenta dois eixos principais: o Rio de Janeiro com grandes bandas de *new wave* nacionais, como a Blitz, Gang 90 e Absurdetes, que no início da década eram concentradas na cena do Circo Voador e, a partir de 1985, o eixo São Paulo/Brasília, que surgiram dentro dos movimentos *punk*, *dark* e do *rock* brasiliense, com bandas como Fellini, Mercenárias, Voluntários da Pátria, Plebe Rude, e outros, como aponta Groppo (2013).

Groppo (2013, p.187) compara os dois movimentos *new wave*, de São Paulo e do Rio de Janeiro, da seguinte forma: “Enquanto o primeiro era denso, sério, melancólico, urbano, o segundo evocava a ingenuidade, a limitação musical, as risos tardes dos adolescentes na praia ou as noites na danceteria.” Os integrantes do *rock* paulista, ainda segundo o autor, diferentemente das bandas de *new wave* fluminenses, tinham uma noção mais completa do que seria a música *new wave* internacionalmente, modernizando o *rock* nacional (GROPPO, 2013, p. 187). Esta consonância com o *new wave* internacional do *rock* paulista está mais pela forma em que a cena se constrói, através das pequenas casas de shows, sem ter o objetivo de atingir uma grande massa, que a cena carioca tinha desde seu início. Por outro lado, essa visão do *new wave* é um pouco equivocada, a meu ver, pois diversos artistas do *new wave* internacional produziram músicas voltadas para o grande público, com letras fáceis de acompanhar e refrões marcantes, como Nick Lowe, porém, muitas vezes é reconhecido como *new wave* sonoridades próximas ao *pós-punk*, e mais dançantes como as bandas Depeche Mode, XTC e Gary Numan, que são diferentes sonoramente e esteticamente das bandas cariocas.

Os primeiros discos das bandas são simbólicos para conhecê-las, o primeiro da banda Blitz, lançado em 1982 pela gravadora *major EMI*, tem vários jovens com roupas coloridas se movimentando na capa, todos integrantes da banda, a capa do primeiro álbum da Plebe Rude, por outro lado, de 1985, lançado pela *Baratos Afins*, é em preto e branco, com os integrantes da banda posados em frente a uma casa destruída.

Da mesma forma, a primeira música dos primeiros discos são o convite para os ouvintes. A primeira música do disco da Blitz, *Blitz Cabeluda*, já parte de um baixo e bateria super dançantes, guitarras *funkeadas* e gritos para aumentar o som, um aceno para a festa, sendo quase

uma música-anúncio da própria banda, bastante divertida: “Agora sim, aí está!/ Inteiro no seu vídeo/ a cores para todo o Brasil/ BLITZ!”. Enquanto a primeira música do disco do Plebe, *Até Quando Esperar*, começa com um violino obscuro e seguido por guitarras e baterias, a letra fala sobre uma “má distribuição”: “Com tanta riqueza por aí/ Onde é que está? Cadê sua fração [...]”.

Para ser mais justa, e apresentar a diversidade do *new wave* brasileiro, o primeiro disco do Legião Urbana de 1985, também lançado pela EMI, homônimo com a banda, inicia com a faixa *Será*, que tem guitarras bastante agitadas, mais *rock* do que Blitz e muito mais *pop* do que Plebe Rude. A letra pode ser interpretada como uma letra sobre amor, mas é aberta a diversas interpretações que podem ser relacionadas ao momento de reabertura democrática: “Será só imaginação? / Será que nada vai acontecer? / Será que é tudo isso em vão? / Será que vamos conseguir vencer?”. Outro disco *new wave* de 1987, lançado pela *Baratos Afins* é o primeiro lançamento do Akira S & As Garotas Que Erraram, de mesmo nome, a capa traz a fotografia de um mictório, sobreposta de uma ilustração de um homem meio invisível urinando nele. O álbum vem com um adesivo com o nome da banda e a imagem da obra *A Fonte* de Duchamp, de 1917, símbolo dadaísta. A primeira faixa é cheia de batidas eletrônicas e um baixo *funkeado*, mas bem diferente do que é apresentado pela *Blitz*, ainda que podem ser notadas semelhanças nas formas de cantar algumas músicas, sendo o Akira S mais falado.

Essas análises sobre as produções *new wave* no sudeste nos anos 1980 precisariam ser mais aprofundadas para uma compreensão completa de sua diversidade, mas de certa forma, esta se dividia entre bandas de *new wave pop*, como Blitz, bandas de *new wave pop* com intenções mais intelectualizadas, como Legião Urbana, o *new wave pós-punk* que poderia ser considerado *pós-punk* apenas pela data, como o Plebe Rude, e o *new wave* eletrônico e desconstruído do Akira S.

O eixo fluminense teve peso no início da década de 1980 para o *rock* nacional, mas acaba perdendo a força quando o mercado fonográfico passa a gerar um excesso de bandas de *new wave*, sem se preocupar tanto com a qualidade dos grupos (GROPPO, 2013). Em 1982, a cena de São Paulo começa a apresentar mudanças concretas, ampliando as possibilidades, surgem casas de shows emblemáticas na cena do *rock* nacional: Madame Satã, Napalm, Carbono 14 entre outras. Junto à multiplicação de casas de shows, a crescente onda do *rock* invadiu o próprio teatro Lira Paulistana em seus últimos anos, que passou a receber diversos grupos *punks* e *pós-punk* para se apresentarem no espaço, como o IRA!. Ao contrário dos antigos frequentadores que assistiam aos concertos sentados nas arquibancadas, o público do *punk* tinha uma performance mais agressiva, o que também influenciou no afastamento do

antigo público. A expressividade e violência do grupo era tão grande que o teatro chegou a cancelar um show da banda *new wave* Verminose em 1983, pois eram odiados pelos *punks*.<sup>32</sup> O Lira Paulistana fechou suas portas em 1986.

Em seu livro sobre o Madame Satã, Marcelo Moraes (2006) comenta que com o auge do *rock* nos anos 1980, no Brasil, novos espaços passaram a ser necessários. Ele argumenta que as danceterias trouxeram o redimensionamento necessário. Ao invés de serem grandes espaços bem equipados para tocar as músicas da moda como as discotecas, as danceterias eram espaços interdisciplinares: tinham mostras de vídeo, pistas menores, um pequeno palco, espaço para poesia, teatro, música e discotecagem (de músicas também fora de moda). Essas casas de shows eram frequentadas pelos chamados *darks*, pesquisados pela socióloga Helena W. Abramo (1994), que, assim como os *punks*, também apresentavam em seu espetáculo o “fim do mundo” e o “apocalipse.”

Os dois grupos se diferenciam em seus comportamentos, os *darks* vestiam exclusivamente a cor preta, com roupas inspiradas nas décadas de 1940 e 1950, e carregavam um certo ar de distanciamento em suas expressões e movimentos: “mãos nos bolsos, braços cruzados, copos nas mãos” (ABRAMO, 1994, 116). Abramo aponta que eles nunca aceitaram a denominação de *darks*, mas também não se viam e nem eram vistos como *punks*, por não partirem de uma mesma vivência social de classe. Com o tempo, os primeiros *darks* se identificaram com a cena do *rock paulista*, e o título de *dark* foi incorporado por outros jovens tardiamente.

Gostaria de destacar duas bandas do final da década de 1980, Violeta de Outono e Maria Angélica Não Mora Mais Aqui (por vezes apresentada como Maria Angélica Doesn't Live Here Anymore), que tinham uma sonoridade mais próxima ao *indie pop* britânico. O Violeta de Outono trazia uma sonoridade mais psicodélica, misturando um pouco de *rockabilly*, mas ainda tinha suas letras em português. Maria Angélica também cantava em português em algumas apresentações, singles<sup>33</sup> e Eps<sup>34</sup>, mas seus discos cheios são com canções em inglês. O grupo dizia fazer “*rock regressivo*”, como afirmou Fernando Naporano em uma apresentação na TV Cultura, em 1987.<sup>35</sup>

<sup>32</sup> Os *punks* invadem São Paulo. O GLOBO, janeiro de 1983. *apud* COSTA, 1993, p.62.

<sup>33</sup> Compacto com normalmente apenas uma única música ou duas, de curta duração, com foco em grandes *hits*.

<sup>34</sup> Compacto de até 8 músicas, de curta duração, como uma amostra de um disco cheio.

<sup>35</sup> O vídeo com a apresentação do grupo está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yF5PrUxZwH0> Último acesso em 12/07/2021.

O fator principal que diferenciava as bandas Violeta de Outono e Maria Angélica das outras bandas que compunham o *BRock*, das cenas *new wave* ou o *rock* paulistano, era o uso de guitarras mais altas e distorcidas, algo incomum pois eram mais evidentes os sons da bateria e do baixo nas gravações, e os vocais preferencialmente em português. É importante dizer que referências como Smiths são perceptíveis em outras bandas de *BRock*, mas que nestas duas, particularmente, a mixagem e masterização deram um maior pioneirismo à guitarra. Por outro lado, a guitarra mais alta não era tocada como nas bandas de *heavy metal* ou *hardcore*, se assemelhavam mais às sonoridades sessentistas, por vezes chamadas de “*jangly guitars*”, que seriam “guitarras estridentes” em português, semelhante às das bandas The Byrds, R.E.M, Smiths, entre outras.

O termo *guitar* que nomeia uma cena no Brasil nos anos 1990, não é um novo. Bandas como Beatles eram consideradas *guitar groups* nos anos 1960, inclusive, a famosa frase do executivo que rejeitou uma fita *demo* dos Beatles, Dick Rowe, da britânica *Decca Records*, que disse “*guitar groups are on the way out*”, “bandas de guitarra estão saindo de moda”, marca esta característica.<sup>36</sup> Jimmy Hendrix, na mesma época, teria ampliado a linguagem da guitarra, abrindo as portas para uma infinidade de gêneros dentro do *rock*. Os anos 1970 soterra o gênero com o *rock* progressivo, de grande complexidade, contrastando com as bandas *punk*, que nos anos 1980, com o que se convencionou a chamar de *pós-punk* (representando uma grande gama de sonoridades) inspira novas bandas a recuperarem o *rock* com guitarras mais simplificadas, mais uma vez. Neste meio, dividindo espaço com o *metal*, o *hardcore* e um *pós-punk* de batidas eletrônicas e com poucas guitarras, as *indie guitar bands* recuperam o protagonismo do instrumento.

A primeira aparição do termo no caderno de cultura da *Folha de S. Paulo* data de 1986, em uma resenha assinada por Fernando Naporano sobre lançamentos de discos norte-americanos, a *guitar band* citada é The Wire Train.<sup>37</sup> Na Revista *Bizz*, é em outra resenha provavelmente de Naporano, de setembro de 1987, sobre a Georgia Satellites.<sup>38</sup> Em 1990, na revista *Bizz*, a jornalista Marisa Adán Gil também utiliza o termo em sua resenha sobre o disco *Doolittle* da banda Pixies: “*Surfer Rosa*, o álbum de estreia dos Pixies em 88, era uma revelação:

<sup>36</sup> KEMP, Sam. Hear the 1962 Beatles demo that Decca rejected. In.: Farout Magazine. Segunda-feira, 26 de setembro de 2022. Disponível em: <https://faroutmagazine.co.uk/how-slash-ended-up-with-joe-perry-guitar/> Último acesso: 06/02/2023.

<sup>37</sup> NAPORANO, Fernando. Novos instantâneos do pop americano. Ano 66, nº 94.17. Folha de S. Paulo, Caderno Ilustrada, Seção Discos. P. 37. 18 de fevereiro de 1986.

<sup>38</sup> F.N. Georgia Satellites (WEA). Seção discos. Revista Bizz, edição 26, p. 16/17. Setembro de 1987.

em plena efervescência da *dance music*, ainda era possível extrair energia (e como!) do velho formato *guitar band*, *Doolittle* (lançado lá fora no ano passado) é ainda melhor.”<sup>39</sup>

Na década de 1990, a expressão *guitar bands*, rótulo antes utilizado pela imprensa especializada, passou a fazer referência a um grupo de bandas com dois diferenciais importantes em relação a outros nomes da cena independente: o uso de uma nova linguagem para a guitarra e as letras em inglês.

### 2.3 INDÚSTRIA DO DISCO NO BRASIL, ANOS 1980 E 1990

Como vimos ao longo do tópico 2.2, o mercado fonográfico no Brasil já estava habituado a incorporar bandas menores através de selos subsidiários de *majors* desde o início dos anos 1980, com o intuito de angariar capital cultural e demarcar territórios potencialmente lucrativos (GHEZZI, 2003), como foi o caso do selo *Lira Paulistana*. Com o sucesso de bandas nacionais como Sepultura nos anos 1980 e do *grunge* internacionalmente, alavancado pelo êxito mercadológico repentino da banda Nirvana, marcado pelo lançamento do álbum *Nevermind* em 1991 (*DGC; Sub Pop*), algumas bandas de *rock* independentes e *guitar bands* acabavam sendo incorporadas ao mercado nos anos 1990, sem deixar de depender do circuito e da cena independente como principal rede de apoio.

Do balanço realizado pela pesquisa de Eduardo Vicente (2002, p.136) sobre a indústria fonográfica no Brasil nas décadas de 1980 e 1990, resalto “a autonomização e sobrevivência simultânea de cenas distintas – infantil, *rock*, *disco*, MPB, romântica, sertaneja, etc., além do surgimento e diversificação da cena independente — que passam a contar com circuitos próprios de divulgação e exibição”. Assim como a redução de 23 empresas nacionais e 24 estrangeiras entre 1965 e 1979, para 8 empresas nacionais e 8 estrangeiras no total de gravadoras que aparecem na listagem dos discos mais vendidos em 1980, o que pode indicar um aumento no número de grandes conglomerados e a redução de empresas menores na competição do mercado por artistas, além da compra de pequenas empresas por grupos maiores (VICENTE, 2002, p. 138). Por último resalto o aumento do consumo de música internacional no Brasil, principalmente entre 1983 e 1987:

Esses números, por um lado, parecem atestar o sucesso das estratégias de internacionalização do consumo [...] e que envolveram nomes como Madonna, Lionel Richie, Rick James, Elton John, Michael Jackson, Dionne Warwick, e Scorpions, entre outros. Por outro, mostram o grande nível de estruturação alcançado pela indústria fonográfica no país, com os

<sup>39</sup> GIL, Marisa Adán. *Doolittle - Pixies*. Seção *discos*. **Revista Bizz**, edição nº 62, p. 88. 1990.

lançamentos internacionais passando a ser realizados aqui simultaneamente aos de Estados Unidos e Europa reduzindo, dessa forma, a “defasagem de tempo entre a execução da música e do vídeo e a presença do disco na loja.” (VICENTE, 2002, p. 139).

Renato Ortiz (1999) relata um crescimento significativo do mercado fonográfico e de outras indústrias de bens culturais, como da televisão, gráfica, e outros, mas no caso que mais nos interessa, a indústria do disco, o autor aponta um aumento de 813% na venda de toca-discos entre 1967 e 1980, e um crescimento do faturamento das empresas fonográficas de 1375% entre 1970 e 1976 (ORTIZ, 1999, p. 127). Além destes números, percebe-se um aprimoramento no funcionamento deste mercado, os álbuns de compilação dos *hits* mais tocados se tornam uma prática comum, sendo produtos mais interessantes e acessíveis para classes mais baixas que, ao invés de adquirir vários discos dos artistas do momento, poderiam ter um compilado das faixas mais populares. A década de 1980 apresenta uma consolidação da indústria cultural brasileira, em termos técnicos e de geração e importação de produtos culturais.

Até o início da década de 1980, consolidar um ideal de cultura brasileira era uma pauta tanto para a esquerda quanto para a direita no país, segundo Ortiz (1999), mesmo que a ditadura militar tenha sido a responsável pela maior propagação do estilo de vida norte-americano, o “*american way of life*”, no Brasil. A questão do nacional-popular fazia parte do projeto de modernização, e por isso pautava ambas as discussões, sendo necessário criar uma identidade brasileira, movimento visado na década de 1960. As produções culturais serviram para este propósito, já que o Brasil não dispunha em sua história de uma guerra de unificação ou de um mito fundador<sup>40</sup> que contribuísse com a criação de uma identidade nacional.

O samba foi um dos grandes produtos culturais brasileiros a ser explorado como parte da identidade nacional e a ser exportado como produto brasileiro, (de forma embranquecida, sem tambor e com intérpretes preferencialmente brancos, o que ficou ainda mais evidente com a bossa-nova). O carnaval, o hábito de ir às praias se bronzear e tomar banho de mar, também são coisas que se tornaram parte de uma identidade nacional construída.

Durante a ditadura militar, o futebol igualmente passou a incorporar a identidade nacional, pois exemplificava melhor a falsa ideia de “democracia racial” que unia, de forma vitoriosa, as três raças na conquista do tricampeonato de futebol em 1970. Os *Festivais da Canção* são outro exemplo, que mesmo sendo televisionado por grandes emissoras apoiadoras do golpe, como a Globo, os artistas que se apresentavam nos *Festivais da Canção* buscavam

---

<sup>40</sup> Mito fundador, nas palavras de Stuart Hall (1997, p. 33), é “uma história que se localiza a origem da nação, do povo e seu caráter nacional num passado tão distante que eles se perdem nas brumas do tempo, não do tempo ‘real,’ mas de um tempo ‘mítico.’” Exemplos apresentados pelo autor são a unificação de países, ou nações africanas que passaram a existir após a descolonização.

defender a cultura nacional e se posicionar contra a entrada da cultura norte-americana. Nas décadas de 1960 e 1970 houve resistências quanto a incorporação de instrumentos como a guitarra elétrica e da música norte-americana, como, por exemplo, através da *Marcha Contra a Guitarra Elétrica*,<sup>41</sup> em 1967, por parte de defensores da MPB que enxergavam o *rock* e a guitarra como símbolos do imperialismo.

O Tropicalismo, em 1968, representado por artistas como Caetano Veloso, Mutantes, Gilberto Gil e Gal Costa, entre outros, incorporaram a guitarra e a *pop art* à sua música, foi uma das primeiras aberturas à mundialização na música brasileira, conforme Daniela Vieira dos Santos (2014). Essa ideia do que é música brasileira ou não é importante quando analisamos as *guitar bands* e o período histórico em que surgem, pois constantemente a questão de essas bandas estarem fazendo música brasileira, ou do Brasil, é colocada por diferentes atores do meio musical (críticos, ouvintes, jornalistas e outros músicos), tanto pelo fato de majoritariamente fazerem música em inglês, quanto pelos gêneros musicais explorados. Na década de 1990, aparentemente, há uma superação sobre o questionamento da incorporação de gêneros musicais estrangeiros no Brasil, mas o uso da língua inglesa e outras ainda era passível de indagações.

A década de 1990 repetiu alguns ciclos semelhantes na indústria fonográfica dos anos 1980, em relação ao desempenho financeiro. O Plano Collor, que consistiu em um conjunto de medidas econômicas adotadas pelo governo de Fernando Collor de Mello (1990-1992) para conter a inflação, caracterizado principalmente pelo confisco por 18 meses de poupanças, em março de 1990, resultou em uma grande insegurança política e instabilidade financeira. Em comparação com as altas de vendas do mercado fonográfico em 1989, que permitiu a aposta em novos nomes, após a implementação do Plano Collor, o mercado de discos passou a ter uma postura mais conservadora, adiando ou suspendendo diversos lançamentos.

Nos segmentos voltados a públicos de menor poder aquisitivo, como o Sertanejo, porém, manteve-se o gradativo investimento, pois os empresários acreditaram, em um primeiro momento, que esse público não sofreria tanto os impactos do novo plano econômico, algo que não se comprovou realidade (VICENTE, 2002). A queda na venda de discos no início dos anos 1990 levou gravadoras a assumirem uma postura conservadora em sua gestão, como aponta Vicente (2002, p.144), aprimorando medidas tomadas diante da crise do mercado na década anterior:

Além do apelo ao catálogo internacional, as empresas lançam mão do mesmo

---

<sup>41</sup> A *Marcha da Guitarra Elétrica* ou *Passeata da MPB* foi um movimento ocorrido em 1967, liderada por vários artistas como Elis Regina, Jair Rodrigues e Edu Lobo, para defender a música nacional e contra a americanização da música brasileiro.

conjunto de medidas já adotado na crise anterior: enxugamento do quadro de funcionários, redução de *casts* e mordomias, suspensão do lançamento de novos artistas e concentração dos esforços de *marketing* em torno dos nomes de maior projeção, horizontalização da atuação, etc.<sup>42</sup> Em termos da racionalização das atividades, a terceirização se acelera com a maior parte da prensagem de discos sendo “entregue a apenas três grandes fábricas e distribuidoras, surgidas de *joint ventures*<sup>43</sup> entre as poderosas multinacionais”<sup>44</sup>. Ao mesmo tempo, as gravadoras começam também a se retirar das atividades de produção musical, com uma empresa como *EMI* vendendo seus estúdios do Rio de Janeiro e declarando que essa área havia deixado de ser “o business da companhia”<sup>45</sup>.

O autor relata ainda que algumas empresas, como a *BMG*, chegaram a cogitar limitar seus lançamentos apenas a artistas internacionais (VICENTE, 2002, p.144). Há uma crise maior quanto a pirataria na década de 1990, em comparação aos anos 1980, e as gravadoras também passam a fazer campanhas contra a pirataria e a abandonar gradativamente as fitas K7 de seus catálogos pois eram muito fáceis de serem copiadas. Em contrapartida, os anos 1990 são marcados pela substituição tecnológica do LP para o CD, o que leva à venda tanto de novos equipamentos de reprodução sonora quanto ao relançamento de discos que não eram mais lançados como LP, recuperando um mercado de discos lançados em décadas anteriores.

Com a terceirização da produção, e as gravadoras *majors* não possuindo mais fábricas de prensagens e nem estúdios, apenas escritórios e sistemas de distribuição, na década de 1990, fica mais perceptível o acordo entre gravadoras independentes e *majors* quanto à distribuição, e à utilização de estúdios e fábricas terceirizadas por ambas (VICENTE, 2002).

A estabilização econômica de 1993 possibilitaria um retorno do crescimento na indústria de discos. O valor dos produtos como LPs e CDs diminuía e o poder aquisitivo subia, trazendo um grande otimismo para o mercado, conforme Vicente (2002, p. 147), esse foi o primeiro ano em que a venda de CDs ultrapassou a de LPs. Em 1995, a gravadora britânica *Virgin* — provavelmente uma das maiores gravadoras independentes do mundo, antes de ser adquirida pela *EMI* — abre portas no Brasil. Em 1996, a gravadora britânica *HMV* e as norte-americanas *Tower Records*, *Sam Goods* e *MCA* anunciam que irão abrir uma representante no país (VICENTE, 2002, 149). Outra gravadora relevante na década de 1990 no Brasil é a *Trama*, que passa a distribuir os discos da gravadora *indie* estadunidense *Matador Records*, mas também distribui discos de outros gêneros, como da música eletrônica, *rap*, e artistas

<sup>42</sup> Crise na ponta da agulha, *O Globo*, 17/03/1991; Gravadoras demitem para enfrentar a crise. *Folha de S. Paulo*, 22/03/1982; Indústria fonográfica vende menos, *Jornal do Brasil*, 16/09/1992. *apud* Vicente, 2002, p. 144.

<sup>43</sup> *Joint ventures* é o nome dado a modelos de parceria entre empresas, com colaborações com fins comerciais.

<sup>44</sup> Tempos difíceis para o mercado de discos, *Jornal da Tarde*, 12/04/1991. *apud* Vicente, 2002, p. 144.

<sup>45</sup> Mercado fora de rotação, *Jornal do Brasil*, 06/06/1992 *apud* Vicente, 2002, p. 144.

brasileiros.

Seguindo a tendência internacional de valorização da cena alternativa, principalmente evidenciada pelo sucesso do *grunge*, selos independentes se multiplicam no Brasil, sendo subsidiários de gravadoras *majors* ou não. Exemplos são o selo *Banguela Records*<sup>46</sup> (subsidiário da *Warner*), *Zimbabwe Records*<sup>47</sup> e *Cogumelo Records*<sup>48</sup> (independentes).

## 2.4 CONCLUSÃO

As teorias e pesquisas apresentadas neste capítulo contribuem para a compreensão de como a modernização do Brasil a partir dos anos 1950, que impacta em uma maior industrialização e em um crescimento urbano massivo na década de 1970, traz novas dinâmicas para as cidades e para os jovens. É na década de 1970 que os jovens de classes populares podem aproveitar de mais tempo livre e nos estudos, algo já vivenciado por jovens das classes médias e altas que vinham construindo desde os anos 1960 a juventude brasileira.

A ampliação do perfil de jovens abre espaço para outras culturas juvenis que vem de espaços periféricos, como o *punk*, que se torna uma das grandes cenas juvenis espetaculares de São Paulo. A dicotomia entre cidade e periferia, porém, se acirra com as dificuldades sociais vivenciadas pelas classes populares nos anos 1980 e intensificada pela diferença de qualidade de vida dos polos industriais e dos centros urbanos.

Os anos 1970 em São Paulo, ainda com poucos *punks* na cidade, vê seu cenário independente se desenvolver com os jovens da *vanguarda paulistana*, considerados a última linha evolutiva da MPB. O selo independente vinculado ao teatro Lira Paulistana é um dos grandes divulgadores dessa cena, criando um sistema de distribuição e divulgação independente em 1979, com jornais e venda de discos de porta em porta.

O selo firma um contrato de parceria com a grande gravadora *Continental* em 1982, impulsionando a prensagem de discos de diversos artistas vinculados ao *Lira*, porém o sucesso não vem como retorno nessa grande parceria. O *rock* que já vinha dando sinais de ser a nova preferência juvenil com as novas bandas de *new wave* cariocas rouba a cena na década de 1980. O mesmo acordo realizado entre a *Continental* e o *Lira* se torna comum entre artistas que tocavam em pequenas casas de shows e grandes gravadoras, ao mesmo tempo que cresce o

<sup>46</sup> Lançou artistas como Raimundos (BSB), Mundo Livre S/A (PE), Little Quail (SP), entre outros.

<sup>47</sup> Reconhecida por ter lançado o famoso grupo de *rap* paulistano Racionais MCs, também foi a gravadora do grupo de *rap* Sistema Negro, e de pagode Grupo Pixote e Negritude Jr, entre outros, todos do estado de São Paulo.

<sup>48</sup> Especializada nos gêneros *heavy metal*, *thrash metal*, *hardcore* e *punk*, lançou bandas como Sepultura (BH), Sacórfago (BH), Lobotomia (SP) e DeFalla (RS).

número de gravadoras independentes a partir de meados de 1980, sendo a primeira voltada ao *rock* a *Baratos Afins*, que lança o primeiro disco em 1982.

Muitas lojas da Galeria do Rock, que dividiram o espaço com a Baratos, também se tornaram selos independentes nos anos seguintes, assim como outras lojas de discos de galerias próximas, como as lojas Devil Discos (lança seu primeiro disco como selo em 1986, localizada na Galeria do Rock) e a Zoyd Discos (que lança discos em 1992, como *Zoyd Music*, localizada na Galeria Presidente). Tanto a *Devil Discos* quanto a *Zoyd Music* lançaram discos das *guitar bands* nos anos 1990, o que aponta para uma articulação entre décadas com estilos de *rock* diferentes, mas sem ter uma quebra necessariamente nas estruturas das cenas, sendo as gravadoras independentes pequenas “instituições” que duram por mais tempo.

O *rock* então vivencia a sua principal ambiguidade, que é a expressão de sua autenticidade, liberdade e rebeldia nas ruas, ao mesmo tempo que era sucesso comercial nas rádios. Por um lado, o sucesso comercial do *rock* no Brasil na década de 1980 acaba impulsionando cenas menores, mas também as apaga rapidamente quando este mercado esfria ou entra em crise, pois as pequenas casas de shows e artistas independentes se encontram em situações fragilizadas.

O terceiro tópico do capítulo buscou demonstrar as relações entre a indústria fonográfica, as condições financeiras do país e as bandas e cenas independentes, que ainda que busquem frestas deixadas pelo grande mercado, funcionam dentro da mesma engrenagem e acabam sendo atingidos por suas posturas de investimento que são maiores ou menores dependendo da expectativa econômica. Nos momentos de crise, as grandes gravadoras buscam posturas mais conservadoras, com um número menor de artistas e de lançamentos com vendas mais garantidas, em momentos de alta na economia, as gravadoras tentam expandir seus catálogos investindo em empreendimentos mais arriscados, com menor possibilidade de retorno financeiro.

As tendências internacionais da música também influenciam o mercado nacional, por outro lado, não chegam a moldá-lo. Percebe-se que o Brasil, mesmo influenciado pelo mercado exterior, ainda tem entre seus maiores sucessos a música regional, sendo o sertanejo o principal gênero que cresce ao final dos anos 1980 e nos anos 1990, e que acaba se desenvolvendo em diversas modalidades, universitário, raiz, e atualmente até com miscelâneas com a música eletrônica.

É no caminho do sucesso do *grunge* e da chegada de diversas gravadoras estrangeiras no Brasil, como a *Stiletto*, e com a disseminação de selos subsidiários de *majors*, como a *Paradoxx Music*, subsidiária da *Universal Music* lançado em 1993, que a cena *guitar* consegue ter uma razoável visibilidade nos anos 1990 — sendo uma cena pequena em relação ao *hardcore*

e o *metal*, assimilando estilos próximos ao *indie guitar rock* dos Estados Unidos e Reino Unido. No próximo capítulo será aprofundado o que é o *indie rock* e suas características, traçando um paralelo com as *guitar bands*, que também serão apresentadas a seguir.

### 3 *INDIE* ou *GUIITAR*, O QUE ME SERVE MELHOR?

“Somos uma *guitar band*”, declara Zé Antônio, guitarrista dos Pin Ups, procurando não classificar categoricamente o barulho do grupo. E contra-ataca com uma outra pergunta: “Como você definiria o som do Sonic Youth?”. (MASSON, p. 50, janeiro de 1990).

Por que os integrantes da cena das *guitar bands* escolheram para si este nome e não *indie rock*? E por que hoje eles são reconhecidos como a gênese do *indie rock* no Brasil? Estas são algumas questões alavancadoras desta pesquisa, atualmente, pouco se vê o uso do termo *guitar band* para descrever uma banda. O *indie rock*, sendo um “gênero” amplo e conflituoso, é um rótulo preferido para atrair consumidores de muitas bandas que usam guitarras ou não. Desta forma, a contextualização do que seria *indie rock* no geral e do que era entendido como *guitar band* no Brasil na época da cena *guitar* que pesquisei, 1989-2000, foi essencial para a pesquisa.

Neste capítulo apresentarei uma definição do que é *indie rock*, historicamente e através de pesquisas realizadas em torno do gênero, que apresentaram diversas discussões sobre os meios de produção independente e alternativa. Neste mesmo tópico, também apresento uma conceitualização de indústria cultural relacionada ao que foi discutido no âmbito do *indie rock* e da produção independente.

Em um segundo momento, apresento-lhes um levantamento nos jornais *Folha de S. Paulo*, *Estado de São Paulo* e na revista *Bizz* sobre como os termos *indie rock* e *guitar bands* apareciam no Brasil desde 1970 à 1990, para compreender melhor qual era o entendimento sobre esses “gêneros”, se é que podemos dizer assim, e de que maneiras isso pode ter influenciado a cena das *guitar bands*, que será apresentada nos capítulos 4 e 5.

#### 3.1 DEFININDO *INDIE ROCK*

O *indie rock* despontou na primeira metade da década de 1980 como uma linha “alternativa” da cena *pós-punk* dos Estados Unidos, Reino Unido e da Nova Zelândia. Mais especificamente, foi no Reino Unido que se atribuiu pela primeira vez a palavra *indie* a um gênero musical (HESMONDHALGH, 1999, p.35). Isso enfatiza alguns aspectos que tornaram o *indie rock* este gênero tão peculiar, que se autoproclama aquele que leva os valores ligados à música independente em seu próprio nome.

A maior circulação entre gravadoras *majors* e *indies* e o fato de as cenas independentes não serem tão isoladas do mercado *mainstream* no Reino Unido, fazia com que o número de vendas de discos andassem próximos e que a transação de artistas de uma gravadora para outra fosse uma prática comum, diferenciando-se da formação *indie rock* dos Estados Unidos e Nova Zelândia (BANNISTER, 2006). Outra diferença é que o *indie rock* estadunidense e neozelandês se desenvolveu pelo *hardcore*, enquanto os *indies* britânicos tinham o objetivo de retomar o mais puro *pop rock* dos anos 1950 e a sua simplicidade:

Os EUA optaram pela divisão tradicional entre o *pop mainstream* e o autêntico *indie rock*, mas, para comentaristas do Reino Unido como Reynolds, o *rock* era o *mainstream*, e o *indie rock* foi dividido entre *pure pop* regressivo (que era realmente *rock*) e a autêntica neo-psicodelia que prometia a ‘gloriosa incoerência’ do *pop*. (REYNOLDS, 1990, p. 11 *apud* BANNISTER, 2006, p.63).<sup>49</sup>

As *college radios*<sup>50</sup> nos Estados Unidos é que foram responsáveis pela divulgação de uma cena musical semelhante em termos estéticos ao *indie* britânico, o que atribuiu o nome de *college rock* para essas bandas. Ao final dos anos 1980, a palavra “*indie rock*” começou a ser adotada por um grupo maior de pessoas em todo o mundo. Superando a simples abreviação da palavra “independent”, em inglês, o *indie rock* ganhou corpo de uma cena musical e tornou possível a diferenciação entre aqueles que se veem como “*indies*” ou “independentes”.

As referências musicais do *indie rock* são um bom exemplo para entender o funcionamento dessa cena musical e como os indivíduos reconhecem seus iguais. Destoando da sonoridade eletrônica em evidência na década de 1980, as primeiras bandas de *indie rock* tinham a guitarra como principal instrumento e, principalmente entre artistas britânicos, compuseram canções cujos arranjos e melodias revisitaram diferentes vertentes do *rock* dos

---

<sup>49</sup> Tradução livre do original: “The USA went for the traditional split of mainstream pop and authentic indie rock but, for UK commentators like Reynolds, rock was the mainstream, and indie rock was split between regressive pure pop (which was really rock) and the authentic neo-psychodelia which promised the ‘glorious incoherence’ of pop” (REYNOLDS, 1990, p. 11 *apud* BANNISTER, 2006, p.63).

<sup>50</sup> *College radios* são rádios universitárias comandadas por alunos, existentes desde 1910 nos Estados Unidos, que tiveram grande importância na disseminação de novos artistas na cena musical independente norte-americana, sendo um dos principais meios de difusão do que seria considerado “música alternativa”, alcançando um grande reconhecimento a partir da década de 1970, com auge nos anos 1980 e 1990. Ver: SCHNITKER, Laura. Archives, Advocacy and Crowd-Sourcing: Towards a More Complete Historiography of College Radio. In.: Journal of Radio & Audio Media, Universidade da Flórida, 23:2, p. 341-348, 2016, DOI: 10.1080/19376529.2016.1224427

anos 1960, passando pelo *art rock*<sup>51</sup> do Velvet Underground e por gêneros mais populares, como *surf music* e *psicodelia* (sem tender para o *rock progressivo*), bem como assimilaram outros revivais sessentistas anteriores, como o *power pop*<sup>52</sup> e o *punk*, ambos da década de 1970.

O *indie* também foi influenciado por gêneros mais experimentais que representavam uma oposição à linguagem dos anos 1960, como o *pós-punk*, que conferia maior destaque ao contrabaixo, e o *krautrock*<sup>53</sup>, que, para se esquivar da tradição anglo-saxônica, tentou criar uma estética desterritorializada; tribal ou andrógina, dependendo do ponto de vista, minimalista e repetitiva.

Nos Estados Unidos, o *indie* teve um leque ainda maior de influências, nem sempre conectado aos anos 1960, assimilou elementos da cena *no wave*<sup>54</sup>, movimento nova iorquino que misturava *free jazz*, *pós-punk* e música de vanguarda, e de gêneros oitentistas como o *hardcore*, uma variação mais rápida e agressiva do *punk*, e o *sludge*, que pode ser traduzido como “*metal lento*”, sendo uma versão arrastada do *rock* setentista.

Nadja Gumes (2011, p. 191) fala de uma “determinada biblioteca do *rock*” que os participantes da cena *indie rock* precisam conhecer para fazer parte deste grupo, seria um conhecimento especializado que contribui para um discurso específico sobre o que é *rock* independente. Essa “biblioteca” pode ser tomada de bandas consideradas obscuras, ou mesmo grupos musicais que ficaram esquecidos no passado, faixas “lado B”<sup>55</sup> etc. Ela determina o um saber naturalizado pelo grupo, permitindo um certo tipo de filtro de gosto que visualiza a música *rock* de uma maneira especializada, impondo o gosto *indie* como um gosto “elevado”.

---

<sup>51</sup> O *art rock* é considerado um subgênero do *rock* com influências na música experimental e na arte de vanguarda. As principais bandas surgiram da cena musical nova-iorquina da década de 1960, relacionadas aos artistas da *pop art* como Andy Warhol.

<sup>52</sup> O *power pop* é um subgênero do *rock* do início da década de 1970 que se encontra entre a sonoridade mais pesada e agitada do The Who e melodias *pop* dos Beatles e Beach Boys.

<sup>53</sup> *Krautrock* é um termo criado pela imprensa inglesa, de forma pejorativa, e que depois se conformou em um gênero musical desenvolvido na Alemanha nos anos 1970 de *rock* experimental que buscou evitar as origens do *blues* norte-americano, desta forma, estabeleceu suas raízes na música psicodélica e foi um dos gêneros precursores da música eletrônica. Entre os grupos que representam este gênero estão Can, Neu! e Kraftwerk.

<sup>54</sup> O *no wave* foi um estilo vanguardista dentro do *punk*, entre 1978-82, com forte atuação na cena musical do Lower East Side, bairro Nova Yorkino. O *no wave* se contrastava com o conhecido *new wave* britânico pela fascinação pelos simples barulhos e ruídos que poderiam ser produzidos por guitarras, ao invés de ter atenção a melodia, o *no wave* tinha maior apreço pela dissonância e não fazia questão de muita habilidade musical, pois fazer barulho era o suficiente. Era uma música também mais performática e teatral, alguns artistas que são exemplos da cena *no wave* são Brian Eno, Lizzy Mercier Descloux, Glenn Blanca, Lydia Lunch e Sonic Youth.

<sup>55</sup> A expressão “lado B” é atrelada à antigas mídias físicas, como discos de vinil, e posteriormente fitas K7, que possuíam dois lados com faixas para um mesmo álbum, onde o lado A normalmente trazia as músicas mais comerciais e o lado B, as que eram mais experimentais e alternativas.

Existem alguns fatores que podem agregar valor a um grupo dentro do filtro *indie rock*. A forma de tocar um instrumento, por exemplo, como Bob Bert, do Pussy Galore, que usava garrafas de vidro em sua bateria. Ou a forma de divulgação de um disco (ou uma divulgação às avessas), como os mistérios que envolviam o músico Jandek, que não tinha endereço físico, demorou anos para dar entrevista, as capas de seus discos tinham fotos borradas de lugares vazios e tipografias de máquina de escrever; ninguém sabia quem ele era, mas era possível comprar seus discos através de uma caixa postal publicada nos jornais, despertando uma imensa curiosidade sobre o artista e a apreciação dos *indies* por sua forma de produção e crueza. As relações sociais entre artistas e cenas levam igualmente à valorização de um artista. Saber que o artista tocou em determinado festival ou participou de uma cena menor que, quem o conhece depois do sucesso não conseguiria reconhecer, é um valor. O caso do compositor Beck, por exemplo, que participou da cena da gravadora *K Records*, em Olympia, e depois passou a lançar discos por gravadoras *majors* como a *Geffen Records* e *DCG*, ainda carrega em sua estética a trajetória das cenas independentes e do *underground* que vivenciou, mesmo após estar em terreno *mainstream*.

Outros conhecimentos específicos dessa biblioteca estariam, de mesmo modo, inseridos na forma de identificação de algumas escolhas e preferências ao ouvir ou compor uma canção, como os casos explorados por Hibbett (2005) de dois extremos do *indie rock*. O primeiro é o caso do artista Lou Barlow, ex-integrante da banda norte-americana Dinosaur Jr, que ao lançar e produzir o disco *Losing Losers*, uma versão solo da sua banda Sebadoh, com gravações caseiras de 1985 a 1991, definiu uma estética de baixa fidelidade, evidenciando uma gravação sem filtros e sem tratamentos, o que seria considerado por alguns o verdadeiro *indie rock*.

Conforme Hibbett (2005), a forma que Lou Barlow se apresentava para o público, seja pelas músicas, indo contra a ideia da superprodução, com gravações caseiras que expõem uma música intencionalmente sem maquiagem, realizada em um espaço sem tratamento acústico, com possíveis ruídos presentes em seu entorno, e gravada com um equipamento acessível. Essa característica crua poderia trazer a impressão de uma experiência do “ao vivo”, da verdade, de algo que foi gravado ali, na hora, e com sentimentos reais, conforme Hibbett (2005, p.61 e 62), o artista estaria, assim, “exposto a nós, ele é pego nu no ato de sua criação”.<sup>56</sup> Ou pela sua persona em si, contrário à figura de “estrela do *rock*”, Barlow constantemente falava de si em tons autodepreciativos e irônicos. Não é mera coincidência que a palavra “loser” viesse estampada na frente das camisetas da *SUB POP* naquela época, — gravadora independente de

---

<sup>56</sup> Tradução livre do original: “The artist is exposed for us, caught naked in the act of his creation.”

Seattle que popularizou o gênero *grunge* — remetendo diretamente a cena musical que cercava a gravadora. Esse tipo de ironia autodepreciativa é parte do “senso de humor” da cena, e quem não compreende fica de fora. Conhecer essas relações também é parte de um conhecimento específico do universo *indie rock*, e Lou Barlow criticava diversos músicos que se diziam *indie*, apontando-os como falsos *indies*, estando sempre em uma linha tênue entre a crítica e a ironia.

Hibbett (2005) também apresenta uma visão das bandas de *post-rock*, que trazem uma altíssima qualidade em gravação e tem preferência por instrumentos considerados mais elaborados, como os violinos e harpas, em composição com a guitarra, buscando uma erudição do estilo de vida presente no *indie rock*. Os artistas do *post-rock*, conforme o autor, buscam ser mais fiéis a gravadoras independentes, tendo uma postura rigidamente antimercado. Essa contraposição indica que não é necessariamente o *lo-fi*<sup>57</sup> que define uma gravação *indie*, e sim um discurso que passa pelo “alternativo” e de uma segunda via que não segue as regras impostas pelo mercado, ao menos, no campo discursivo.

Outra característica do referencial musical do *indie rock* está na ideia de “white noise”, ou seja, “barulho branco” ou “barulho de branco”. Construído sobre referências musicais que fugiam de vertentes da *black music*, o *indie rock* criou um cânone do *rock underground* baseado na branquitude (HESMONDHALGH, 1999). Ainda que o *rock* seja um gênero musical que se alicerce sonoramente nas bases do *blues* e do *jazz*, gêneros musicais da cultura negra diaspórica, juntamente com a música *folk*, principalmente dos Estados Unidos, foi sobre as referências de artistas brancos que o *indie rock* das décadas de 1980 e 1990 se constituíram.

Hesmondhalgh (1999) apresenta que por um lado, havia um entendimento que colocava a *black music* como a principal base para a música *pop* da década de 1980, inspirada no *soul*, *R&B* e no *funk*, ainda que os artistas que dominassem esse mercado fossem brancos, como Elvis Presley, Beatles, Madonna, Elton John, George Michael e outros, em detrimento de um apagamento de artistas negros por parte da indústria fonográfica. A busca por referências que se distanciavam da música negra reflete em batidas de baixa complexidade, na desvalorização do baixo e da bateria em detrimento da valorização de guitarras estridentes.

Conforme o autor, o *indie rock* não é visto como uma cena musical racista, característica vista em alguns grupos como os *skinheads* “Oi!” da Inglaterra. Por outro lado, o referencial musical pautado na branquitude acaba criando um espaço pouco acolhedor para músicos não brancos dentro do *indie rock*, com alta propensão para perpetuação de práticas racistas veladas

---

<sup>57</sup> *Lo-fi* refere-se, em inglês, a *low fidelity*, baixa fidelidade, e pode ser lido de diversas maneiras, desde gravações que captam um número reduzido de tons sonoros ou visuais, à uma baixa edição, baixo volume etc.

(ou não), sendo que artistas não brancos são minoria na cena, independente de década e país, ainda na contemporaneidade. As mulheres também são minoria, já que as referências são hegemonicamente pautadas na masculinidade branca<sup>58</sup>. Ainda que não se contextualize uma cena que persiga pessoas não brancas, há casos conhecidos de músicos do *indie rock* abertamente racistas e com afinidades com partidos de direita e da extrema direita, como o músico inglês Morrissey e o norte americano Ariel Pink.

Essa contraposição à *black music* se dá dentro dos mesmos ideais anticomerciais e antiamericanos que pautam as referências do *indie*. De forma geral, percebe-se no *indie*, seja *indie rock* ou *indie pop* (termo mais comum no Reino Unido nos anos 1980), uma resistência ao *pop mainstream* dos anos 1980, representado por corpos altamente sexualizados como o de Madonna, ou corpos masculinos fortes e considerados saudáveis, como o de George Michael, e vozes virtuosas e instrumentais grandiosos. Esse é um dos apontamentos apresentado pelo jornalista Simon Reynolds (1989), em uma versão ampliada de um ensaio originalmente publicado na revista britânica *Melody Maker*, que aparece em um dos livros da coleção *Youth Questions* organizado por Angela McRobbie. Nesse ensaio, Reynolds coloca questões relevantes quanto ao *indie rock* britânico, principalmente.

Os *indies*, ao fazerem uso de roupas de tamanhos errados (muito grandes ou pequenas), e que remetem ao vestuário infantil dos anos 1960, e por terem preferência por seus corpos andróginos e infantilizados, sem curvas, sem músculos, e que sejam preferencialmente pequenos e pálidos, trazem uma resistência ao crescimento, à vida sexual adulta, e isto, conforme Reynolds (1989), poderia ser relacionado à uma resistência à modernização, *anti-yuppie*, aos princípios da alta-tecnologia, à americanização, uma crítica a uma sociedade que tem muito dinheiro, mas não tem um senso de comunidade. Essa resistência também está de acordo com os ideais da baixa qualidade das gravações (ou o *lo-fi*, com o uso de equipamentos caseiros, instrumentos infantis, como chocalhos, gravações em ambientes com interferência do espaço em que é gravado, com ruídos etc.), apreciação por formas de encarar o amor e o romance nas letras de música que prezam pela pureza do primeiro amor, pela sensação de ver a pessoa que você gosta no pátio da escola. É uma oposição aos ideais do *pop mainstream* disseminados pela MTV, pelas casas noturnas, Hollywood, e grandes estádios superlotados. Retorna-se aos 1960, valorizando os tempos dos Beatles e da “invasão britânica” (o que aponta para o desejo de revalorização da música feita no Reino Unido), junto de referências norte-

---

<sup>58</sup> Ver: MCROBBIE, Angela. *Feminism and Youth Culture*. Londres: Macmillan Education, 1991. 255 p. Coleção Youth Questions.

americanas que eram em alguns sentidos “antiamericanas”, como Lou Reed e o Velvet Underground, que envolvidos com a *pop art* foram uma das primeiras bandas a buscar gravações de baixa qualidade, se colocando contra os avanços prometidos pelo “sonho americano”, da mesma forma que o artista Andy Warhol, muito próximo ao grupo, ironizava concidadãos estadunidenses.

Matthew Bannister (2006), em seu livro *White Boys, White Noise*, apresenta uma análise sobre o olhar das bandas de *indie rock* da década de 1980 influenciadas pela década de 1960. O autor explica que muitas bandas de *indie rock* de 1980 surgiram em momentos de crise e racionamento, como o Thatcherismo no Reino Unido, Reaganismo nos Estados Unidos e a economia de Roger, ou “Rogernomics”, na Nova Zelândia. As pressões econômicas, provocadas pelas reformas das políticas neoliberais de tais governos movimentaram e afetaram as estruturas não apenas da classe trabalhadora, mas também da classe média, que perdeu espaço em setores de serviço público e tiveram que buscar outras formas de renda. Assim, houve uma tendência de se idealizar o passado imediato das décadas de 1960 e 1970, como um momento mágico que contrastava favoravelmente com os problemas tributários presentes na década de 1980, ao mesmo tempo que muitos viam aquele tempo passado como negativo e motivador dos problemas presentes.

Conforme Bannister (2006), os *punks* foram os primeiros a denunciar os *hippies*, algo que se tornou característico para o que ele chama de “geração X”<sup>59</sup>. Até mesmo os *indies* viram aqueles sonhos dos anos 1960 como uma traição dos *baby boomers*, que aproveitaram o tempo de “liberdades” e deixaram a depressão para as gerações futuras. A direita conservadora também culpava os excessos da década de 1960, e usou este discurso para aplicar suas práticas neoliberais de reforma econômica. Assim, a música e a ideologia da década de 1960 funcionou como uma referência chave para a música “alternativa” de 1980, seja pela negação, com um *rock* pesado, ou pela inspiração, utilizando do psicodelismo como ferramenta escapista.

Uma das características da geração da década de 1980, assim, é o extremo individualismo. Mesmo que alguns grupos juvenis apresentassem algum inconformismo em relação à sociedade que viviam, através de letras de música, danças, poesias, contos e outras expressões culturais, não tinham uma organização de grupo tão visíveis como as gerações de jovens das décadas 1960 e 1970.

---

<sup>59</sup> No Brasil considera-se parte da “geração X” pessoas que nasceram entre 1962 e 1977. O termo, em si, foi muito utilizado pela mídia também para descrever as chamadas “geração Coca-Cola” ou “geração MTV” e que viveram em sua juventude a redemocratização do país e a abertura comercial, assim como vivenciaram uma grande crise econômica na década de 1980 e início dos anos 1990. No Reino Unido e Nova Zelândia, a geração X representa quem nasceu entre 1965 e 1980.

Helena Abramo (1994), em sua pesquisa sobre a cena *dark* paulistana, da primeira metade da década de 1980, brevemente apresentada no capítulo anterior, traz uma perspectiva sobre os jovens daquele período, no Brasil, que não buscam mais o “sonho dourado” dos anos 1960, idealizando a paz e o amor. Distanciam-se, de certa forma, dos movimentos estudantis mais politizados. Essa tendência aparece dentro do movimento *punk*, composto por jovens da classe trabalhadora e das periferias e por jovens da classe média e universitários, que representavam, em sua maioria, os *darks*. Abramo aponta que há uma constante acusação de que estes novos grupos juvenis são despolidizados e não cumprem o papel clássico atribuído à juventude, de ser o sujeito da renovação social. Por outro lado, a autora apresenta que há expressão política dentro desses grupos juvenis que estuda, através de letras musicais que denunciam sua realidade e pela forma que produzem suas músicas, mas sem ter perspectivas de uma transformação positiva do futuro. Da mesma forma, os grupos que se identificavam como *indies* no Reino Unido não produziam música pensando no futuro.

O desejo *indie* por um retorno à infância e ao *pure-pop* da década de 1950 reflete sua estética que encontra na baixa produção, no imaginário infantil, os símbolos de uma música não cooptada e que não tem intenção de se vender, mesmo fazendo parte de uma grande gravadora, pois a estética define o gênero mais do que as suas relações comerciais (HESMONDHALGH, 1999). Isso leva a práticas sociais de estilo de vida com códigos de gosto totalmente especializados, que é o argumento explorado por Ryan Hibbett (2005), que considera que o *indie rock* poderia ser comparado com as ideias e práticas do que seria considerado “alta-cultura”, por trabalhar com a necessidade de um conhecimento especializado e uma dinâmica constante de diferenciação social.

Hibbett (2005) traça, através da teoria do gosto de Bourdieu, um paralelo entre o *indie rock* e a ideia de alta cultura. De acordo com o autor, o *indie rock* apresenta em sua essência uma dinâmica de autenticidade, que é transmitida através de uma constante diferenciação ou o que o autor chama de “otherness”, de se fazer o “Outro”, de não se encaixar, reproduzindo a dialética de poder e conhecimento, essencial para a diferenciação das classes mais altas e dos intelectuais dos demais grupos sociais, conforme a teoria de Bourdieu (1993). O “Outro” que o *indie rock* é, não é aquele que é excluído, mas é aquele que não se vê como igual aos demais.

Dentro do universo estético do *indie rock*, a negação não é apenas diante das raízes do *rock*, o “não ser” é parte do “ser” *indie rock*. Não é música *mainstream*, pois tem guitarras barulhentas que sobressaem à voz, porque tem ruídos e não é uma sonoridade limpa, não é independente, não é *punk*, não é *post-punk*, não é *dance music*, ainda que tenha sempre a oportunidade de se apropriar de qualquer coisa que o *indie rock* não é. Se colocando como

diferente de tudo, o *indie rock* cria uma mística sobre si mesmo, e gera tendências de exclusividade (HIBBETT, 2005).

Essa nebulosidade leva a um grande leque de possibilidades, onde existem artistas do *indie rock* estourando sucessos dançantes, como Björk (ex-integrante da banda *indie* Sugarcubes), a bandas de *rock* com anos de sucesso, como o Pixies, e artistas mais obscuros que se tornaram fenômenos “cult”, como Jandek. Ser independente na prática e estar vinculado necessariamente a uma gravadora pequena não é uma regra para o *indie rock*, a regra está na estética. Conforme Hibbett (2005, p.58):

[...] O *indie rock* está longe de ser uma entidade estática; ao contrário, ele é um espaço flexível preenchido por discursos e poder, no qual o significado está sempre sob construção por diversos agentes (bandas, ouvintes, gravadoras e selos, críticos etc.) com objetivos diversos.<sup>60</sup>

Dessa forma, o *indie rock* abre espaço para grandes contradições. Por exemplo, os grupos de *post-rock* ressaltados por Hibbett (2005), que costumam se posicionar politicamente, geralmente para a esquerda, apresentam suas relações com a música de forma mais consciente e crítica, sendo menos flexíveis ao se relacionar com grandes conglomerados e *majors*. Porém, isso não quer dizer que as bandas de *indie rock* fora do campo específico do *post-rock* não tenham uma posição crítica às *majors*, apenas que isso não é uma característica. Há bandas de *indie rock* famosas, desta forma, assinando com gravadoras como a Sony, ou que fazem parte de sub selos de grandes gravadoras, ou que permanecem sempre vinculados a pequenas gravadoras.

Quando se trata das gravadoras, há duas questões que são colocadas: o que é ser independente no *indie rock*? O que é cooptação? O motivo dessas perguntas se deve ao fato de que, ainda que o público valorize o artista que não se vincula a *majors* no *indie rock*, aqueles que lançam músicas por grandes gravadoras nem sempre são vistos como “vendidos” pela maioria do público. Ao menos, o julgamento de que esses artistas teriam “traído” a sua cena musical é aparentemente menos rígido do que em cenas como o *punk* e o *hardcore*, há uma ideia de que ele está dando continuidade ao seu trabalho como músico.

Primeiramente, há a questão do *indie rock* se apresentar mais como música “alternativa” do que como música “independente”, no entanto, alternativo a quê? A pesquisa de Holly Kruse

---

<sup>60</sup> Tradução da autora. Texto original: “[...] *Indie rock* is far from a static entity; rather, it is a malleable space filled by discourse and power, whose meaning is always under construction by various agents (bands, listeners, labels, critics, etc.) with diverse objectives.” (Hibbett, 2005, p.58).

(1993), nesse sentido, traz uma perspectiva interessante. Ao entrevistar artistas e integrantes da cena “alternativa” das *college radios* da cidade de Champaign sobre o que é alternativo para eles, nota-se a fragilidade do termo. Os próprios entrevistados entendem que a palavra muitas vezes é empregada de forma genérica para grupos e bandas que eles não consideram mais ser “alternativos”. Reuni abaixo um resumo das principais respostas (KRUSE, 1993):

1	se fez muito sucesso não é mais alternativo
2	ser alternativo é não aparecer na MTV, não tocar depois do Extreme <sup>61</sup> , não ter sua música na rádio toda hora, mesmo se forem nas rádios universitárias
3	ser alternativo é ser o único que toca certo tipo de música (na cidade)
4	ser alternativo é não fazer o que faz por dinheiro
5	ser alternativo é vender produtos que ninguém mais vende
6	ser alternativo é não se preocupar com competições comerciais, pois sabe-se que tem um público de nicho. As <i>college radios</i> , por exemplo, não competem com a mesma audiência das rádios comuns
7	ser alternativo é escutar músicas que ninguém mais conhece, “a música que a gente gostava era algo que quase ninguém conhecia: Alex Chilton, The Velvet Underground, Mitch Easter”

Percebe-se que, dentro da noção do que é ser alternativo está o senso de distinção ostentando por meio do gosto. Fazer muito sucesso, para a cena “alternativa” pode não ser muito interessante, quando se deseja um público que tem um conhecimento específico e, logo, não seria “massivo”, ou fácil de encontrar. No caso das bandas que conseguiram fazer muito sucesso, como Pixies, os fãs que conhecem os projetos paralelos destes artistas e valorizaram as gravações *demo* ou menos conhecidas são os que mantêm a cultura alternativa vinculada ao grupo. A trajetória dos artistas e das bandas é considerada como ponto relevante para os fãs que os atribuem valores.

Essa relação com grandes gravadoras também pode ser mais ou menos aceita e até mesmo mais ou menos fácil de acontecer dependendo do país e região que a cena *indie rock* se

<sup>61</sup> Acredita-se que no contexto do depoimento, *Extreme* refira-se ou a banda norte-americana de *heavy metal* de Boston, *Extreme*, ou a um programa de TV sobre esportes radicais, mas com as poucas informações adquiridas, não foi possível constatar ao que se referia. De toda forma, certamente foi algo com relativo sucesso. A frase original do entrevistado, um músico que diz que sua banda é alternativa, na página 35 (Kruse, 1993), apresenta a questão sobre o que é alternativo da seguinte forma: “the only way people know of them is through 'alternative' markets. They're not being played on MTV — they're not being played after Extreme, they're not being played every hour like "No More Words" or "More Than Words" or whatever that is.”

localiza. As próprias *majors* também passam a ver nas gravadoras independentes, formas mais baratas de se investir em novos artistas e, algumas gravadoras independentes e *indies*, enxergam na vinculação à *majors* uma forma de evitar a falência e a possibilidade de crescimento com o acesso à um maior capital, como a *Creation Records* que foi comprada pela *Sony* em 1992 e a *Virgin Records*, comprada pela EMI em 1992, ambas do Reino Unido.

Outro exemplo da exploração do mercado independente por parte de grandes gravadoras no Brasil, além do *Lira Paulistana* apresentado anteriormente (que foi um caso de incorporação de um selo independente já existente a uma gravadora *major*), é o caso da gravadora *Banguela Records*. O selo *Banguela* foi subsidiário da *Warner Music Brasil* desde seu início, criado em 1995 e dirigido por Carlos Eduardo Miranda e integrantes da banda Titãs. O *Banguela* tinha uma forma de produção mais próxima do sistema independente, com menor direcionamento dos artistas, maior liberdade criativa, mas com apoio financeiro de uma *major* para adquirir equipamentos de estúdio, prensagem de discos e distribuição. Assim, os artistas vinculados ao *Banguela Records* não seguiam exatamente o formato mais aceito nas rádios<sup>62</sup>, mas teriam maior divulgação nos meios da indústria fonográfica por fazerem parte de uma gravadora subsidiária, por outro lado, também conseguiam circular pelas casas de shows e festivais independentes.

De toda forma, ter feito parte de um selo independente é um quesito importante para o *indie rock* e para os participantes dessa cena, havendo uma diferença entre um artista de um selo independente e de uma subsidiária. É considerado relevante que, ao menos no início da carreira, aqueles artistas tenham tido vínculos com uma cena menor, estritamente *underground*, para que depois a questão de eles terem se vinculado a uma gravadora *major* possa ou não ser avaliada como uma “traição”.

Assim, as gravadoras *indies* desempenham um papel central nessa cena musical, pois são elas que definem o estilo de se fazer a música *indie* e distribuí-la, podendo ser o meio que mantém o elo entre o artista de uma gravadora independente e a base de fãs da cena independente, mesmo depois de o artista ir para uma *major* (o que pode acontecer por diversos motivos).

Hesmondhalgh (1999) propõe uma visão divergente sobre os que designam como “vendidos” aquelas gravadoras ou artistas independentes que se juntaram a uma grande *major*.

---

<sup>62</sup> Neste caso, o formato que seria mais aceito pelas rádios seria resistente às guitarras extremamente barulhentas, letras com palavrões, berros em canções e exigiria músicas mais limpas, reconhecíveis, fáceis de cantar junto, que não desagradassem. Isso não quer dizer que os grupos que fizeram parte do *Banguela* não atendessem a certas formatações presentes na música popular massiva, como o refrão e a repetição, que explicarei a seguir.

Conforme o autor, as gravadoras *post-punk* abriram um caminho que desmistificou o caráter “romântico” da produção musical independente, através de maior profissionalização, conciliando a natureza comercial do *pop* com a autonomia artística dos músicos. Essa forma de produção da cena *pós-punk* levou estes nichos, que produziam *fanzines*, eventos e festivais, para grandes revistas como a *Melody Maker (IPC Media)*, canais de TVs, rádios e lojas de discos. Ao mesmo tempo, em 1986, esses grupos estavam ameaçados no mercado, e apresentaram uma queda, muito atingidos pela crise financeira, mesmo no nicho independente. O termo “*indie*” então passou a ser mais adotado do que “*pós-punk*”, que seria muito amplo, um termo guarda-chuva. O *indie* descrevia uma estética mais específica, tanto na imagem quanto no som (HESMONDHALGH, 1999 p.38). Evidentemente, o que ocorre é que, mesmo que as gravadoras independentes tenham certo espaço em um mercado fonográfico em economias capitalistas, sem lucrarem, acabam sendo engolidas por grandes empresas.

Os selos *indies* britânicos costumavam seguir uma linha concisa em seu início, evitando o uso de fotografias dos artistas nas capas de discos, sendo resistentes a produzir vídeos promocionais para um disco, preferindo se vestir com estilos fora de moda, usando roupas velhas e desajustadas nos shows e no dia-dia. Apresentavam performances reclusas e pouco carismáticas, os corpos, principalmente masculinos, evitam características comumente associadas à virilidade, como músculo e força física, explorando um lado mais “sensível” dentro do universo masculino. No documentário lançado pela rede de televisão *BBC*, em 1985 sobre o grupo gráfico *23 Envelope*<sup>63</sup>, do designer Vaughan Oliver e do fotógrafo Nigel Grierson, que trabalharam em diversas capas da gravadora independente *4AD*, por exemplo, é interessante notar como os designers observam que as capas de discos devem transmitir o sentimento dos discos e não necessariamente ser algo fácil de decifrar. Defende-se uma qualidade de imagem mais abstrata, ligada mais aos sentimentos que a música ressalta do que ao artista e à venda, algo que apenas quem conhece a banda reconheceria. Essa estética mais consistente do *indie* contribuiu para que alguns artistas pudessem manter a mesma estética quando iam para gravadoras maiores, assim como ocorreu com aqueles pertencentes a *Creation Records* depois de ser vendida para a *Sony* em 1992, por outro lado, dentro das *majors* tal estética é adaptada ao mercado, sendo mantida pelo seu valor simbólico ou descaracterizada pelo seu esvaziamento.

---

<sup>63</sup>23 ENVELOPE. Diretor desconhecido. London: BBC, 1985. 75min. Disponível em: <https://archive.org/details/23envelopedocumentary4ad1985> Último acesso em: 06/06/2021.

Poucas gravadoras independentes conseguiram sobreviver às crises econômicas da década de 1980, e como aponta Hesmondhalgh (1999), aquelas que conseguiram muitas vezes recorreram a acordos com *majors*, seja por intercâmbio de artistas ou a venda da própria gravadora. Conforme o autor, “Tanto em *majors* quanto em gravadoras independentes há um estresse contínuo entre o lazer e o trabalho” (HESMONDHALGH, 1999, p.42). Assim, a pressão sobre as empresas/gravadoras independentes é grande quando estão sobrevivendo em um mercado muito agressivo, como o da música, e quando essas empresas começam a crescer elas tendem a falir ou a desistirem de continuar, outras se profissionalizam e adentram a indústria, na maioria das vezes, porém, essa profissionalização vem casada com um contrato com uma *major* que tem capital de giro para uma melhor distribuição e produção. O mercado das gravadoras independentes, de certa forma, precisa de uma grande estrutura de apoio dos participantes da cena para funcionar, porém essa estrutura se encontra constantemente fragilizada.

A forma de se gravar e distribuir música no *indie rock* se enquadra no que Jeder Janotti Jr (2006) chama de “Música Popular Massiva,” pois a formatação das bandas de *indie rock* segue, em sua maioria, o formato clássico de bandas de *rock*, com baixo, guitarras, vocalista e bateria, tendo a guitarra como um instrumento onipresente, sendo raramente grupos instrumentais. Utilizam-se das estruturas de verso e refrão, com repetições, e duração de 3 minutos em média por faixa.

Conforme Janotti Jr (2006), a teoria em torno da música popular massiva está ligada aos aparatos midiáticos de reprodução musical, como discos, aparelhos de som (vitrola, toca-fitas etc) e os aparelhos de gravação que surgiram no século XX, e que mudaram as formas de se ouvir e fazer música. Esta nova forma de reprodução da música, onde não é mais necessário ir à um concerto ao vivo, gerou alguns formatos que permanecem até hoje, como o tempo de gravação que caberia dentro de um disco de vinil de 45 rotações (por volta de três minutos) e a criação do formato álbum como um produto colecionável, contendo um conjunto composto por um disco com faixas, fixa técnica, arte gráfica, letras, canções etc. No início, o tempo limitado de músicas que cabia nesses dispositivos levou ao formato canção, que continha em sua estrutura alguns versos em um refrão que se repetia, sendo esta a parte mais cantável da música, facilitando a memorização da canção.

Adorno (1973), quando discorre sobre a sociologia da música, aponta críticas quanto a essa massificação que passa a obedecer a uma padronização de caráter mercadológico. Neste formato, que obedece às disposições descritas acima, o compositor é obrigado a criar músicas que contenham uma sonoridade familiar, de fácil assimilação, mas que sejam diferentes do que

existia antes, para serem novidades. Ainda que existam críticas aos apontamentos de Adorno quanto à música popular, de fato percebe-se um achatamento nas produções musicais no século XX, por ficarem dependentes dos formatos disponíveis nos dispositivos de reprodução em massa, como os discos de vinil. O impacto desse formato é tão grande que, até mesmo na atualidade, nos tempos de *streaming* que não delimitam fisicamente o tempo de duração de um disco, com uma maior possibilidade de gravar uma música em casa, num processo mais barato, a música *pop* permanece seguindo estas mesmas delimitações de tempo, de repetições de versos e familiaridades sonoras. O *rock*, que está inserido no universo da cultura *pop*, também se guia nessas configurações, ainda que haja exceções. Conforme Adorno (1973), essa limitação imposta pela indústria cultural restringe liberdades artísticas e faz parte do controle ideológico da sociedade capitalista.

As bandas de *indie rock* também se utilizam destes mesmos formatos da música popular massiva para a sua reprodução musical. Embora existam vertentes mais experimentais, mesmo entre os artistas *pop*, a maioria das músicas têm a duração média de três minutos, sendo composta por verso e refrão, muitas vezes com preocupação quanto ao senso melódico e com refrões de fácil memorização. Os novos formatos de distribuição de disco permitiram maior liberdade às bandas, como foi o caso do CD, que possibilitou músicas com mais de 40 minutos, faixas secretas e álbuns com mais de vinte músicas, o que caberia em um disco de vinil duplo, com o valor de custo mais alto, agora caberiam em um único CD.

Maria da Graça Setton (2001), em seu artigo sobre a indústria cultural, que aborda as teorias de Bourdieu, Morin e da Escola de Frankfurt (Adorno e Horkheimer), aponta alguns elementos essenciais dessas pesquisas. A teoria clássica sobre a indústria cultural, como apresentado acima, sobre a música popular massiva e a crítica de Adorno (1973), assume que a indústria cultural, ao seguir a lógica da produção industrial competitiva, acaba limitando as possibilidades dos criadores e coloca os consumidores sob uma ordem totalitária uniforme de mercadorias (SETTON, 2001, p. 27 e 28). Morin, por outro lado, consideraria a cultura de massa uma manifestação da sociedade moderna, e esta sociedade seria essencialmente policultural. Em sua teoria, essa cultura de massa se alimenta dos sistemas simbólicos já existentes e acredita que, esses referenciais simbólicos são propostos e não impostos, além disso, Morin destacava que o consumo, mesmo que massificado, era sempre diferenciado através da fruição de cada sujeito. Setton (2001) aponta que, ainda que Morin e os pesquisadores da Escola de Frankfurt aparentem ter visões contraditórias, elas têm uma ligação dialética que é necessário ser analisada, e essa dialética aponta para as complexidades presentes na própria indústria cultural.

Conforme Setton (2001), é Bourdieu que faz as relações dialéticas entre essas abordagens. Os escritos de Bourdieu que melhor trabalham com essas ideias, conforme a autora, seriam os compilados no livro *Sobre a televisão*, de 1997, em sua discussão sobre o jornalismo, conforme a autora, Bourdieu não vê problemáticas na racionalidade técnica, como a visão frankfurtiana, mas vê problemas na “manipulação ideológica a que todos estão sujeitos, [...], diante do império da concorrência” (SETTON, 2001, p. 29). Como na visão de Bourdieu o campo do jornalismo está inserido no campo da produção cultural, seria possível estabelecer um paralelo deste pensamento com os outros autores. Outra questão relevante na teoria de Bourdieu ressaltada por Setton, é que no jornalismo e na indústria cultural não há sujeito, as informações veiculadas nos jornais tem um formato destinado a agradar a todos. Nesse sentido, tanto Bourdieu quanto os frankfurtianos concordam que a indústria cultural, e no caso exemplificado do jornalismo, as informações passam por um nivelamento onde se tornam mais palatáveis, assim como a música de massa passa por um nivelamento, criticado por Adorno (1973). Esse nivelamento leva a uma despolitização e a um esvaziamento dos conteúdos, e ela é necessária dentro da política de ampla concorrência, pois, para se alcançar um público mais amplo, de certa forma, aquele produto precisa ser mais genérico e raso.

No entanto, Bourdieu concorda com Morin que o consumo de bens culturais não é homogeneizado. Conforme Setton (2001, p.32), “A tendência a uma inexorável uniformização é relativizada por estes autores, que enfatizam a natureza diferenciada e hierarquizada entre os agentes sociais produtores e consumidores de bens culturais.” Isso ocorre na contribuição de Bourdieu, pois para ele há um sistema determinado pelas relações materiais e simbólicas entre os indivíduos que é estruturante, desta maneira, cada grupo vai consumir algo conforme o campo social em que está inserido. Nesse sentido, o conceito de *habitus*, que unificaria as práticas sociais de gosto e estilo de vida de cada indivíduo conforme suas disposições materiais e simbólicas, entra como fator decisivo para a discussão da indústria cultural.

Em *A economia das trocas simbólicas*, Bourdieu (1974) aborda uma estrutura diferenciada para o que ele chama de “campo de produção erudita”, que funcionaria de forma diferente das leis da indústria cultural, que são as leis da concorrência. O campo da produção erudita cria as suas próprias normas de produção e seus próprios critérios avaliativos, conforme o autor, este campo “obedece à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de pares que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes” (BOURDIEU, 1974, p. 105). Isso se relaciona com o meio *punk*, de certa forma, pois praticamente todos os participantes desse campo são produtores (no caso de analisarmos desta perspectiva apenas), regras fora as da concorrência de mercado são

estabelecidas para o reconhecimento das bandas, assim, a ideia de “erudito” pode não estar na música *punk*, mas o tratamento diferenciado dos valores simbólicos está. Matthew Bannister (2006) comenta que a cena *indie rock* da Nova Zelândia era composta praticamente por músicos, logo, quem estava na plateia, também participava de outras bandas, ou, em alguns casos, eram aqueles que escreviam *fanzines*, produziam os shows, mas raramente eram apenas fãs ou ouvintes. Para Bourdieu (1974, p. 106):

Pode-se medir o grau de autonomia de um campo de produção erudita com base no poder que dispõe para definir as normas de sua produção, os critérios de avaliação de seus produtos e, portanto, para retraduzir e reinterpretar todas as determinações externas de acordo com seus princípios próprios de fundamento.

De certa forma, o *indie rock* cria critérios próprios e mais específicos no meio independente para medir o poder simbólico dos artistas. Por exemplo, se o artista veio de um meio independente e cresceu a ponto de se integrar a uma gravadora *major*, mas manteve seu comprometimento estético com a música “alternativa” que fazia antes, este tem possibilidades de manter sua base de fãs original, porque mantém o comprometimento com os critérios culturais estabelecidos pelo *indie*. Além deste critério, outros também serão constantemente avaliados, como o discurso nas entrevistas, videocliques, a forma como este artista continua se relacionando com o seu público e sua cena. Ainda assim, se levarmos em conta os apontamentos de Hesmondhalgh (1999), ainda que o *indie rock* tenha seus critérios próprios de produção, ele está sujeito aos prejuízos da competição presentes na indústria cultural, o que leva à falência de gravadoras em vários sentidos. Se essas buscam se adequar à planificação do mercado para atender a um maior número de pessoas, perde valor entre os ouvintes do *indie* e não têm capital de giro para manter os custos dessa ampliação de mercado e se tornar uma *major*. Se a gravadora pretende seguir de maneira restrita aos preceitos do *indie* e deseja crescer estruturalmente, precisa do apoio de uma *major* para o financiamento diante de um mercado de alta concorrência. Ao recorrer a uma *major*, provavelmente terá que fazer concessões. Em último caso, uma gravadora *indie* pode sobreviver pequena, a “trancos e barrancos”.

Dentro do número ampliado de fãs, aquele grupo restrito que conhece músicas que não alcançaram grande número em vendas e os projetos paralelos são importantes para manter os vínculos com a produção independente especificamente. Eles funcionam como uma espécie de crítica especializada dentro do campo, que poderão validar um novo artista que surge como um falso *indie*, que está se aproveitando da cena, ou como alguém legítimo, que está obedecendo

às normas de produção deste campo. Este núcleo mais especializado é que sempre manterá o vínculo de diversos artistas com uma base mais ligada ao fazer independente.

Hein (2012) traz uma perspectiva do faça-você-mesmo (*do-it-yourself*, em inglês) como uma atividade de uma organização ou grupo, com base em uma divisão do trabalho mais ou menos definida, que criou uma forma de produção racionalizada a partir do *punk*, o qual levava o DIY como seu principal lema, no qual fazer aquela atividade por conta própria, em todas as suas etapas de produção, era algo central para a cena. Esta forma de organização do *punk*, foi incorporada por outras cenas musicais posteriores, do *pós-punk* ao *hardcore*, também fazendo parte do *éthos indie*.

Conforme o autor, o *punk* faz uma espécie de intimação ou convite para não esperar o conhecimento, mas para tomá-lo para si da maneira que for possível, se tornando um sujeito criador daquela música, poética, vestimenta e toda a expressão cultural que o envolve, e não apenas sendo um sujeito consumidor. Desta forma, Hein (2012) concorda com Dachy (2005)<sup>64</sup> que os *punks* seriam herdeiros do dadaísmo, quebrando as barreiras entre “ator e espectador”:

Uma ambição que se encontra também em 1957 no seio da Internacional Situacionista (CHOLLET, 2004)<sup>65</sup> que pretende “reduzir o número de espectadores, reduzi-lo ao mínimo, até à extinção se possível, aumentando ao mesmo tempo o número daquilo a que chamavam os *viveurs*, os praticantes.” (ONFRAY,<sup>66</sup> 1993, p.96 *apud* HEIN, 2012, p. 110).<sup>67</sup>

Por outro lado, Hein (2012) aponta que esta intimação para uma prática autodidata não permite que as coisas sejam feitas de qualquer maneira, assim, a racionalização da prática e as regras estabelecidas pelo grupo para a forma de produção vão ganhando maior importância. Essa racionalização é concebida através de uma percepção sócio-histórica do *punk* em que diferentes lugares do mundo produziram em períodos próximos (1976-1979) “ruídos semelhantes”<sup>68</sup>, que revelam modos específicos de “fazer-você-mesmo”, falar e pensar, criando um elo de união estruturador.

<sup>64</sup> DACHY, M. **Dada**. La révolte de l’art. Paris: Gallimard, 2005. Coleção: Découvertes.

<sup>65</sup> CHOLLET, L. **Les situationnistes**. L’utopie incarnée. Paris: Gallimard, 2004. Coleção Découvertes.

<sup>66</sup> ONFRAY, M. **La sculpture de soi**. La morale esthétique. Paris: Le Livre de Poche, 1993. Coleção. Biblio Essais.

<sup>67</sup> Tradução livre do original: “Une ambition que l’on retrouve également dès 1957 au sein de l’Internationale situationniste (CHOLLET, 2004) qui entend “diminuer le nombre des spectateurs, le réduire à son minimum, jusqu’à extinction si possible, tout en augmentant le nombre de ce qu’ils appelaient les *viveurs*, les pratiquants” (ONFRAY, 1993, p.96).”

<sup>68</sup> SAVAGE, J. **England’s Dreaming**. 25 tracks. Before, during and after punk. Munich: Trikont [CD]. 2004. *apud* HEIN, 2012.

O mercado do DIY é próspero como atividade comercial nas culturas juvenis, por não se contextualizar dentro da competição agressiva do mercado de massa, atuando em um nicho, podendo desenvolver um maior refinamento e aprofundamento nas discussões ideológicas e estéticas “antimercado”. Esta questão confronta-se com o nivelamento do mercado imposto pela indústria cultural, apontado por Adorno (1973), pois, quando essas produções independentes crescem, necessitando de maior profissionalismo e de racionalização técnica, com maior dificuldade de manter as ideologias dessas produções, e, não podendo contar com o simples autodidatismo do DIY, perde-se parte de sua identidade estética inicial, assim como se renuncia a parte da característica juvenil.

É por isso que alguns dos grupos mais rigorosos, conforme Hesmondhalgh (1999), veem a profissionalização como uma entrega ao mercado capitalista. Por outro lado, o *indie* representaria o fim da visão ainda presente no *pós-punk* de transformar as relações sociais através da produção musical de pequenas companhias, produzindo um novo *mainstream*, ainda que levemente alternativo (HESMONDHALGH, 1999, p. 57). Na década de 1990, os acordos entre pequenas e grandes gravadoras se tornaram cada vez mais comuns, e o *indie*, muito mais guiado pela nostalgia e por uma certa conformação política resultante das transformações sociais de seus primórdios, como o avanço do neoliberalismo e fim das utopias juvenis, não vê problemáticas nestes acordos, desde que algum nível da estética seja preservado, levando para dentro da indústria uma forma de fazer DIY no mercado de massa.

### **3.2 INDIE ROCK E GUITAR BANDS NO JORNALISMO MUSICAL BRASILEIRO**

Os gêneros musicais funcionam em lógicas relativamente diferentes, quando são definidos pela indústria fonográfica e por aqueles que vivenciam os gêneros musicais como parte de sua identidade. Ao ler os jornais *Folha de S. Paulo* e *O Estado de São Paulo* dos anos 1980 e 1990, milhares de definições por vezes chamadas de “gêneros” aparecem para definir a sonoridade de novas bandas que vêm se destacando no cenário independente do exterior. Mesmo buscando os termos *indie rock*, *indie pop* e *guitar bands*, outras palavras as vezes eram conjugadas para compor os adjetivos: *cult-indie*, *cult-guitar-band*, *noisy-guitar-band*, *self-destruction-guitar-band* entre outros, sendo que as mesmas bandas que estariam em um “gênero” poderiam estar em outros, inclusive quando o caso é ser *indie*, que é fazer parte de uma cena independente.

Simon Frith (1998) delinea algumas formas de interpretar as nomenclaturas de gêneros, que são formas de organização da cultura popular. Como consumidores estamos bastante

acostumados a nos guiar pelos gêneros que as próprias gravadoras rotulam os discos, mas, conforme ele, há dinâmicas de julgamento diferentes para as gravadoras, lojas de discos, DJs, fãs e jornalistas, que contribuem para um entendimento mais complexo de como funciona esta catalogação.

O viés musicológico, que definiria o gênero pela sonoridade (ritmo, melodia, formas, instrumentos), se torna falho ao definir gêneros musicais de forma muito restrita, pois ao diferenciar o *pop* do *rock*, por exemplo, outras características como um alto número em vendas poderia tornar um artista do *rock* parte do universo *pop*. Para Frith (1998, 84), a imprensa musical cria um apelo para os fãs de música *pop* criarem um novo comprometimento, ideológico, na leitura destas colunas, da mesma forma que os fãs que frequentam casas de shows e clubes criam, sendo estes mais importantes no processo de rotular gêneros e fazer com que estes sejam reconhecidos por uma audiência, do que os fãs que apenas escutam o rádio.

Há um caráter ativo no ouvinte e consumidor de música quanto a questão do gênero em toda a fala de Frith (1998), se por um lado estes poderiam ficar perdidos ao entrarem em uma loja de discos e não encontrarem os álbuns organizados por gêneros, por outro, eles são essenciais para a validação dos mesmos. As gravadoras criam “consumidores fantasia”, ou consumidores ideais para pensar nos gêneros que vão relacionar seus artistas e em como vão vendê-los. Esses consumidores perfeitos são descritos de buscando entender quem são (idade, gênero, etnia, classe social etc), e também o que aquela música significará para ele: “ao decidir rotular uma música ou um artista de uma maneira específica, as gravadoras estão dizendo algo sobre o que as pessoas gostam e o por quê gostam daquilo; o gênero musical funcional como argumentos sociológicos e ideológicos juntos<sup>69</sup>” (FRITH, 1998, p. 85-86).

Não apenas as gravadoras e os jornalistas têm o poder de indicar novas rotulações, DJs e lojas de discos também. Os DJs, para Frith, costumam ser mais efetivos que jornalistas para descobrir novos mercados, pois eles vêem a música em ação, nas pistas de dança, e os lojistas, estando em contato com os consumidores diretamente, através das conversas, desvendam a música que está sendo procurada, criando rótulos que funcionam melhor para as lojas. Ainda assim, para Simon Frith (1998, p. 88), é difícil saber a origem de um gênero musical:

[...] para ser mais sensato, o processo de rotulação de gêneros é mais fácil de entender como algo conclusivo do que uma coisa inventada individualmente, como resultado de um acordo frouxo entre músicos, fãs, escritores e DJs. É nas fanzines, por exemplo, que o som é mais sistematicamente alinhado com

<sup>69</sup> Tradução livre do original: “In deciding to label a music or a musician in a particular way, record companies are saying something about both what people like and why they like it; the musical label acts as a condensed sociological and ideological argument.”

as atitudes (dos músicos e da audiência) e que os gêneros são questionados mais cedo sobre suas ideologias (e relacionados com formas de vida).<sup>70</sup>

O gênero, então, funciona dentro de um sistema articulado entre diversos atores do universo musical. Para aqueles que vivenciam o gênero de maneira mais intensa — fãs participantes de uma determinada cena, músicos e produtores de fora da grande indústria — tendem a fazer questionamentos sociais quanto aos novos lançamentos: “esta música entra na minha playlist, minha lista, minhas páginas de crítica, minha coleção de discos? [...] esta música compreende o gênero, é verdadeira a ele?” (FRITH, 1998, p.89). Frith também ressalta que para editores de *fanzine*, por exemplo, quando o gênero sobre o qual escreviam chega ao *mainstream*, estes já consideram que aquele tipo de música não existe mais, enquanto a indústria fonográfica vende os gêneros como um artefato exclusivo, mas que pode se tornar acessível diante da alta popularidade.

Mesmo diante de todas essas argumentações, Frith conclui que o que há de mais valioso é a relação engajada que dá significado ao gosto e se traduz em gêneros musicais, baseado nos argumentos de Fabbri, em *A Theory of Musical Genres: Two Applications* (1982, *apud* FRITH, 1998).<sup>71</sup> Para Fabbri, a performance dos gêneros é uma das características mais importantes para deduzi-los, sendo a performance capaz de expor um conjunto de informações que apenas o som, o texto ou a capa de um disco não podem transmitir, ainda que relevantes. A performance é a “integração do som e do comportamento” que produz um sentido (FRITH, 1998, p. 94).

Compreendendo então uma teoria sobre gêneros musicais, entender como as palavras *indie* e *guitar*, e seus derivados aparecem nos jornais *Folha de S. Paulo*, *O Estado de São Paulo* e na revista *Bizz* dos anos 1980 ao início dos anos 1990, nos ajuda na compreensão de como essas performances musicais eram traduzidas por jornalistas brasileiros, e sugere uma compreensão também de seu público. Parte deste público formou o que se chamou de cena *guitar* nos anos 1990, e eles eram reconhecidos como tais e se reconheciam por meio deste rótulo.

Na *Folha de S. Paulo* o termo *indie* voltado ao gênero musical proveniente do *pós-punk*, ainda muito caracterizado como britânico, aparece pela primeira vez em uma matéria de 1989,

---

<sup>70</sup> Tradução livre do original: “[...] to put this more sensibly, the genre labeling process is better understood as something conclusive than as something invented individually, as the result of a loose *agreement* among musicians and fans, writers and disc jockeys. It is in fanzines, for example, that sounds are most systematically lined up with attitudes (musicians and audiences) and genres more earnestly argued about ideologically (and related to ways of life).”

<sup>71</sup> FABBRIO, Franco. *A Theory of Musical Genres: Two Applications*. In.: David Horn and Philip Tagg [eds]. **Popular Music Perspectives**. Göteborg and London: IASPM, 1982.

na qual André Forastieri escreveu que o Aeroanta, casa de shows de Pinheiros, em São Paulo, exibiria a coletânea britânica “Indie Top Video”, entre os nomes no vídeo estão Depeche Mode, Erasure, Transvision Vamp, The Shamen, Pop Will Eat Itself e Iggy Pop.<sup>72</sup> Além desses, góticos como Sisters of Mercy, Fields of the Nephilim e Christian Death também contam com espaço no vídeo. Outras bandas que entram com o rótulo de “psicodelia ‘thrash’”, nas palavras de Forastieri, são Birdland e Loop, e do *rock* regressivo, They Might Be Giants e Darling Buds. Outras bandas são Wedding Present, Adult Net, A guy Called Gerald, McCarthy, Cardiacs, Danielle Dax.

A VHS que foi exibida no Aeroanta se baseava nos principais nomes das paradas independentes inglesas. A relação do *indie* na Inglaterra e nos Estados Unidos era bastante diferente entre 1980 e 1990, enquanto na Inglaterra tem as bandas *indie* inglesas e estadunidenses em uma lista das paradas musicais em nível nacional, este mesmo termo nunca é utilizado para se referir ao mercado fonográfico dos Estados Unidos, que parece não possuir tal lista. Nem mesmo a *Billboard* cita as bandas independentes dos EUA, isso até o lançamento do *Nevermind* da banda Nirvana, que superou Michael Jackson nas paradas norte-americanas. O primeiro álbum do Nirvana, *Bleach*, de 1989, chegou a ser lançado no Brasil em CD, LP e K7 pela *Geffen Records* e *Sub Pop*, com distribuição da *BMG*, mas apenas em 1992, mesmo ano do *Nevermind*, ou seja, após o sucesso comercial dos independentes norte-americanos. Naporano sempre citou Nirvana, até mesmo antes de eles lançarem o primeiro disco, em uma matéria de junho de 1989,<sup>73</sup> se mostrando bastante atento ao que estava acontecendo no exterior.

A rádio Brasil 2000 também traz uma seleção de grupos de “*pop ‘indie’* anônimos”, anunciado em matéria de julho de 1991. Entre as bandas citadas estão Basti, Sugarcubes, Mock Turtles, Happy Mondays, Charlatans, Stone Roses, Rain Sanction, Beat Happening, Frigid Stars, Thee Headcoatees e Spacemen 3.<sup>74</sup> Esta matéria de 1991 já apresenta a nova onda de independentes estadunidenses, que acabam por invadir também as paradas britânicas, e indiretamente crescem como sucesso nas colunas sobre música *underground* no Brasil. Entre os jornalistas, que escreveu tanto para a *Folha*, quanto para o *Estadão* e para *Bizz*, Fernando Naporano é certamente um dos que mais se destaca ao minuciar as mínimas diferenças e rotulações entre gêneros, inclusive com textos explicativos.

<sup>72</sup> FORASTIERI, André. Vídeo mostra os melhores grupos ingleses de 89. Ano 69, nº 10.818. **Folha de S. Paulo**. Caderno Ilustrada, Seção Acontece. P. F-6. 20 de dezembro de 1989.

<sup>73</sup> NAPORANO, Fernando. ECOS. O Estado de São Paulo. Caderno 2, Seção Música. P. 63. 06 de junho de 1989.

<sup>74</sup> SSL. Brasil 2000 traz pop ‘indie’ de grupos anônimos. Ano 71, nº22.742. **Folha de S. Paulo**. Caderno Ilustrada, Seção Rádio. P. 5-4. 9 de julho de 1991.

Em seus textos, a palavra *indie* está normalmente relacionada à gravadoras independentes, como a Mother, de Bono Vox, que lançou a banda Hothouse Flowers, que Naporano descreve como um “caleidoscópio de *rock-folk-soul*”, com referências sessentistas.<sup>75</sup> “*God bless the indie-pop!*” é exclamado por Naporano ao se referir à coletânea *Suck on* da banda britânica Pastels lançada pela independente *Creation Records*.<sup>76</sup> Banda com som “regressivo”, gênero que Naporano levantava bandeira como um de seus favoritos, além de ser o gênero que definia sua banda Maria Angélica. O *rock* regressivo seria aquele que volta às origens do *rock*, um *rock* puro. Além disso, o Pastels tem fortemente a característica do retorno à infância atribuído ao *indie rock*, sendo uma das bandas que também era considerada do “gênero” *anorak pop*, exatamente pelo uso destas blusas de frio, meio parka, com capuz, muito usado por crianças, que os membros da banda vestiam, a temática do amor infantil e inocente é frequente nas letras do Pastels, sendo banda super-romântica e influente no *twee pop* dos Estados Unidos.

Na matéria sobre a banda norte-americana Mudhoney, que também é citada como uma *guitar band*, Naporano chama o selo *Sub Pop* de *cult-indie label*, e este distribui a banda Sonic Youth, que recebe nesta e em outras matérias o adjetivo de *cult* junto com “*guitar band*.”<sup>77</sup> O *cult* vem em sentido de cultuada, mas também por ser algo experimental, vanguardista, e na visão de Naporano, algo que ainda não chegou às margens plácidas do Ipiranga. Ao adicionar “*cult*” à característica deste selo e banda, Naporano traz um valor simbólico a eles, apenas pessoas com um conhecimento específico entenderiam o valor deste seletivo grupo de artistas dos quais ele escreve constantemente.

O atraso dos discos para chegarem ao Brasil também são comentados, e com muita crítica, como o LP *Isn't Anything* do My Bloody Valentine, mas, certamente, o disco já tocava aqui nos programas de rádio de Kid Vinil e talvez, em casas de shows ou nas casas dos fãs das *guitar bands*. O atraso, conforme Naporano, novamente, é “ridículo” e “indesculpável” para as gravadoras brasileiras. A banda My Bloody Valentine é chamada de “um dos mais conceituados grupos do circuito alternativo”, estando no terreno do “*noise-psychedelic*”:

Resgatando influências do *wild side* psicodélico dos anos 60 como 13 Floor Elevators, The Red Crayola, Electric Prunes e Velvet Underground, e

<sup>75</sup> NAPORANO, Fernando. Hothouse Flowers, um caleidoscópio pop. O Estado de São Paulo. Caderno 2, Coluna Disco/Crítica. P. 50. 19 de agosto de 1988.

<sup>76</sup> NAPORANO, Fernando. ECOS. O Estado de São Paulo. Caderno 2, Seção Música. P. 55. 23 de agosto de 1988.

<sup>77</sup> NAPORANO, Fernando. Mudhoney distorce a tradição heavy dos anos 60 e 70. O Estado de São Paulo. Caderno 2, Seção Música, coluna Garage. P. 58. 4 de abril de 1989.

somando-as a ásperas atmosferas de *beat music* britânica espelhada em grupos como The Eyes e John's Children acopladas ao senso melódico dos Beatles e do Pink Floyd, sua sonoridade resultou como um sonolento, acre e abissal retrato do psicodelismo. (NAPORANO, p. 63. 28 de novembro de 1989.)

A matéria traz uma entrevista com Kevin Shields, guitarrista e vocalista da banda. As respostas são bastante interessantes para delinear as concepções do *indie rock*, como “evitar o jogo da mídia” britânica, que conforme Shields, criava uma badalação sobre as bandas independentes para depois derrubá-las; não buscar fazer algo igual ou diferente de outro disco, mas “deixar com que as coisas flutuem e se percam dentro de si. Tudo vem muito naturalmente [...]”, sobre a afinação da guitarra, Kevin diz:

Nunca achei que as guitarras, assim como outros instrumentos devem seguir afinação ortodoxa. Cada instrumento é um longo campo que merece ser redescoberto e tateado em mínimos detalhes. Acho interessante partir para formas experimentais. Acho que cada canção pede uma afinação específica. [...] (NAPORANO, p. 63. 28 de novembro de 1989.)

O que é particularmente interessante pensando que o MBV tem uma estética minimalista, apesar de muito barulhenta, e que este minimalismo, essa naturalidade pensada, e a experimentação, exige um conhecimento de consonância de notas, e dissonâncias pensadas, pois não é algo simples conseguir tocar músicas em diferentes afinações, sendo preciso ter um ouvido bem treinado para todos os integrantes da banda. E em relação aos “timbres”, o uso de pedais de distorção caracteriza o My Blood — e muitas bandas que os cultuam na atualidade, que utilizam uma infinidade de pedais, algo pouco acessível no Brasil na época e um pouco mais acessível atualmente —, Kevin Shields diz usar tremolos,<sup>78</sup> vibratos,<sup>79</sup> *overdrives*,<sup>80</sup> *fuzz*,<sup>81</sup> distorção,<sup>82</sup> *reverbs*<sup>83</sup>, tanto no baixo quanto na guitarra.<sup>84</sup> Sobre os vocais soterrados

<sup>78</sup> Alternância rápida entre duas ou mais notas musicais.

<sup>79</sup> Oscilação em intensidade e timbre.

<sup>80</sup> Potencializa o sinal da guitarra em questão de volume.

<sup>81</sup> Um *overdrive* levado ao limite, mais potente.

<sup>82</sup> Causa uma distorção no sinal da guitarra, deixando-a mais agressiva.

<sup>83</sup> Simula a ambiência de alguns lugares. A técnica foi utilizada analogicamente pelos Beatles em suas gravações no estúdio Abbey Road para reproduzir um efeito de ecos, cavernoso.

<sup>84</sup> Uma situação inusitada que presenciei em setembro de 2022, em Juiz de Fora, foi o show da banda Quebra Asa, formada por Jonathan Tadeu, Vitor Brauer e Fernando Motta, expoentes do *rock* triste belo-horizontino. O show ocorreu na casa de shows Canil, que tem estrutura precária, mas aconchegante. O som do Quebra Asa, extremamente barulhento, utiliza em média uns 20 pedais só para a guitarra, que fizeram a luz da casa cair. Quando a luz voltou, os pedais não ligavam mais, o guitarrista Fernando Motta ligou seu instrumento direto no amplificador com apenas a distorção nativa do mesmo, e o som foi exatamente o mesmo barulho massacrante de antes, o que me fez questionar sobre o estilo e performance de algumas bandas se traduzirem mais por um colecionismo

por outros instrumentos, ele responde que estes estão “num plano absolutamente normal. Não vejo necessidade de os vocais estarem em primeiro plano porque na verdade não nos importamos com o peso das palavras. Os sentidos e os sons significam muito mais que as palavras escritas.”<sup>85</sup>

Nos anos 1990, mais jornalistas passaram a pautar os estilos do *rock* independente, como Marcel Plasse, em 1992, com o *grunge* já sendo moda entre os jovens. Em novembro de 1992, o Caderno 2 d’*O Estado de São Paulo* cria a seção chamada “Radical”, com colunas com diversas matérias, escritas por nomes como Cristina Ramalho, Marcel Place, Jeff Giles, Celso Fonseca, entre outros, com foco na música, com bastante espaço para a cena independente do *rock* nacional e internacional, dentre as colunas, destaco as colunas “Fanzine” e a “Faça você mesmo”, que falam desde bandas do *underground* nacional, como Killing Chainsaw, à norte-americana Sonic Youth, criando relações entre essas bandas para o leitor, ao mostrar que fazem parte do mesmo universo. Em meados da década de 1990, Ricardo Alexandre assina a coluna “Indie”, que traz as notícias sobre o gênero.

Enquanto o *indie*, em um primeiro momento, estava mais vinculado a gravadoras independentes que lançavam um conjunto de sonoridades e performances, o *guitar* aparece inserido no *indie* ou apenas para descrever o som, sem a obrigatoriedade de ser independente. A palavra *guitar* aparece pela primeira vez em uma matéria de Fernando Naporano na *Folha de S. Paulo* sobre a banda The Wire Train, banda que especificamente iniciou a carreira assinando com a gravadora independente *415 Records*, da cidade de São Francisco (Califórnia, EUA), mas que logo no primeiro lançamento assinaram com a *CBS* (uma *major*), que consta como gravadora do disco *In a Chamber* de 1984. A definição de *guitar band* por Naporano vem na seguinte frase:

É, essencialmente, uma ‘*guitar-band*’, ou seja, o cáustico domínio da excelente guitarra base de Kevin Hunter e os solos enxutos e ágeis de Kurt Heer. [...] É também interessante notar o musical onomatopaico das guitarras que procuram soar fidedignas às letras, que, por acaso, não são estorinhas banais [...]. Assim, pode-se dizer que o Wire Train é um meio termo entre a visceralidade das cordas do Television e o ‘*thrash-blues-lisérgico*’ do The Dream Syndicate. (NAPORANO, p. 37, 18 de fevereiro de 1986.)

---

de pedais totalmente desnecessários, do que por uma experimentação sonora, que era completa sem tais equipamentos.

<sup>85</sup> NAPORANO, Fernando. Um convite ao delírio em nome da reinvenção. *O Estado de São Paulo*. Caderno 2, seção Música, coluna Neo-Psicodelia/Entrevista. P. 63. 28 de novembro de 1989.

Exatamente o protagonismo de uma guitarra base e poucos solos virtuosos, conforme a descrição de Naporano. O uso de comparação entre bandas também é constantemente utilizado para descrever gêneros por Naporano, ferramenta notada por Frith ao estudar gêneros em geral (1998). Ao escutar o disco, as guitarras tem bem menos protagonismo do que esperei quando li sua resenha, mas de fato, são constantes. Em algumas faixas elas assumem os dedilhados das *guitar bands* oitentistas, como Smiths, R.E.M, e outras, ainda assim, a produção não prioriza as guitarras tanto quanto outras *guitar bands* que aparecem no jornal como Dinosaur Jr.

Em outra matéria, escrita por Jean-Yves Neuville, a rixa entre o *rock* e a música eletrônica na Inglaterra é relatada no Brasil: '*Guitar-bands* superam *'house'* na Inglaterra. Jean-Yves diz: "Depois de um eclipse provocado pela explosão da *'dance music'*, o *rock* direto e básico, com predominância de guitarras e melodias elaboradas, volta à supremacia na Inglaterra",<sup>86</sup> sendo redundante, repito, *guitar bands* são um retorno ao "*rock* direto e básico, com predominância de guitarras e melodias elaboradas". As bandas citadas na matéria são Happy Mondays (com o EP recém-lançado na época *Kinky Groovy Afro*, pela independente *Factory*), Echo and The Bunnymen (que haviam lançado o EP *Enlighten Me*, pelo selo *Korova*, distribuído pelo grupo *Warner Elektra Asylum*) e o Charlatans (que haviam lançado seu primeiro disco, *Some Friendly*, pelas gravadoras *Situation Two* (subsidiária da major *Beggars Banquet*) e pela gravadora criada pela própria banda, *Dead Dead Good*). Outras bandas citadas: Lush, Pale Saints e Pixies, todas do grupo independente *4AD*, que também estavam lançando novas faixas. A banda que ficou conhecida por marcar o *britpop*, Blur, lançada pelas gravadoras *Parlophone* (parte do grupo *EMI*) e pelo selo *Food*, também é considerada uma grande promessa entre as novas *guitar bands*. Entre as bandas citadas, exceto Echo and The Bunnymen e Blur não eram vinculados a uma gravadora independente.

No início dos anos 1990, a música eletrônica dançante estava em crescente sucesso, e teve um momento breve que artistas do *indie rock* tentaram acompanhar essa onda, marcada pelo terceiro disco do *Screamadelica* de 1991, do Primal Scream. "A banda é o Primal Scream: idolatrados pela imprensa, odiados pela garotada *indie*, amados por quem dança"<sup>87</sup>. O *Screamadelica* permitiu eventos "dançantes que se estendiam pela madrugada", e a temática do uso abusivo de drogas é o que mais chamou atenção nas letras citadas na matéria/entrevista:

---

<sup>86</sup> NEUFVILLE, Jean-Yves de. '*Guitar-bands* superam *'house'* na Inglaterra. Ano 70, nº 22.801. **Folha de S. Paulo**, Caderno Ilustrada, Seção Rádio. P. E-4. 4 de novembro de 1990.

<sup>87</sup> LEMOS, Ana Maria G. A Zona deve Continuar. Revista *Bizz*. São Paulo, ed. 080, p. 28-29. Março de 1992.

“I wanna stay high to the day I die” | “Quero ficar chapado até o dia em que eu morrer”], dizia a nova letra da canção. Ela foi rebatizada de “Loaded”, literalmente “carregado”: na gíria “entupido de bebida e/ou drogas”. O compacto chegou ao Top 20, estourou nas pistas e foi adotado como hino pelos *clubbers* da ilha. [...] <sup>88</sup>

A postura de *rockstar blasé* das bandas independentes inglesas também é marcante, um dos integrantes da banda diz: “Ainda somos uma banda de *rock* [...] Fui ver os Guns N’ Roses em Wembley... e juro que somos mais pesados do que eles. Se houve alguma mudança, foi uma evolução natural.” Os integrantes da banda, conforme a matéria, não sabiam cantar e nem tocar bateria, mas eram bons compositores, ainda que o primeiro disco tenha saído despercebido, e o segundo tenha tido baixa atenção, o terceiro disco, *Screamadelica*, foi um sucesso. Para a banda, o motivo foi terem escolhido Andy e The Orb como produtores, mostrando uma profissionalização dos processos de gravação. Ainda assim, o objetivo não era fazer sucesso, mesmo com a postura de *rockstar*, a banda queria tocar as pessoas emocionalmente, “cristalizando rebeldias”.

Em dezembro de 1990, Sérgio de Sá Leitão escreve que diante da crise do governo Collor, as gravadoras apostariam apenas em artistas já consagrados, e que “os fãs das ‘*guitar bands*’ terão outro ano de estiagem.” <sup>89</sup> Entre os lançamentos improváveis estavam *Gold Mother* da banda James, *GOO* do Sonic Youth, *Idem*, do La's e *Bossanova* do Pixies. Entre as bandas que estavam com lançamentos programados estavam aquelas que iriam se apresentar no *Rock in Rio 2*, de 1991, como Prince, Guns ‘n’ Roses e Megadeth, além destes outros nomes conhecidos como U2, Bob Dylan, Neil Young, entre outros. Algumas *guitar bands* também tinham lançamentos marcados, como Happy Mondays e Charlatans. E do *rock* brasileiro, Sepultura.

Por mais que essas bandas não fossem consagradas mercadologicamente, elas tinham considerável espaço, sendo citadas em matérias por jornalistas que apresentavam esse conteúdo mais alternativo, e estavam na cabeça de alguns empresários que tinham interesse em trazê-las para fazer shows no Brasil. Desta forma, pode-se concluir que no final dos anos 1980 e início dos anos 1990, havia uma consolidada mídia para conteúdos alternativos em grandes jornais no Brasil.

Em outra matéria, publicada no mesmo dia daquela que anunciava uma crise para 1991 em termos de *guitar bands*, por exemplo, os donos do Projeto SP anunciam alguns shows que

<sup>88</sup> *Idem*.

<sup>89</sup> LEITÃO, Sérgio Sá. Gravadoras apostam no pop consagrado em 91. Ano 70, nº22.915. Folha de S. Paulo, caderno Ilustrada. P. E-10. 31 de dezembro de 1990.

pretendem realizar neste ano, como de Black Sabbath, Tom Waits, Lou Reed e Jeff Beck, além desses, um conjunto de *guitar bands*: Happy Mondays (que realmente veio em janeiro de 1991 e se apresentou no Maracanã), Stone Roses, Charlatans e Inspiral Carpets, todas de Manchester (UK).<sup>90</sup> O Pixies, que estava na lista de discos “improváveis” de serem lançados, também se apresentou em agosto de 1991 em São Paulo.

Por fim, gostaria de trazer uma última matéria de Naporano, “As tendências do *pop*, versão 89”.<sup>91</sup> Nesta matéria ele elenca diversos gêneros que seriam a nova tendência, entre eles *speed and thrash metal*; *oceanic rock*; *blond fever*; *british hardcore*; *rap*; *country-traditionalists*; *regressive rock*; *neo-psychedelics*, entre outras inúmeras rotulações, todas com um pequeno texto explicativo. Para as *guitar-noise-bands*, que estão na lista, ele define:

*Guitar-noise-bands* — O termo retrata os grupos americanos que fizeram da guitarra a infernal razão de sua música. A tendência existe há alguns anos, mas nunca esteve tão valorizada como agora, quando grupos como Rapeman, Sonic Youth, White Zombie, Harry Crews, Dinosaur Jr. Butthole Surfers, Killdozer, e Happy Flowers passaram a ocupar os primeiros lugares na parada independente da Inglaterra. (NAPORANO, p. 35, 06 de janeiro de 1989).

O termo *indie*, nem sempre vinculado à palavra *rock*, é mais volátil e normalmente se encontra vinculado ou a gravadoras independentes ou a bandas que iniciaram sua carreira vinculado a essas gravadoras ou com uma postura independente, sendo parte deste circuito. Enquanto o termo *guitar* estava vinculado a uma sonoridade que resgatava o protagonismo das guitarras. Como o *indie rock* se mostra amplo e pouco caracterizado nos jornais, se resumindo a uma produção independente, os participantes da cena que pesquiso nesta dissertação se identificaram mais com o que era descrito para as *guitar bands*, assumindo para si, este rótulo:

Identidade cultural, como coloca Hall (2002), é um posicionamento, por isso ela não é fixa e vai depender das posições que assumimos com aquilo que nos identificamos. Cada identidade é um “eu” que se espalha entre tantos outros “eus”. Assim, quando um sujeito se identifica com determinada música, também está respondendo a uma necessidade identitária em relação àquele ritmo, àquelas letras, à performance da banda, àquele discurso. Entretanto, esta identidade é aberta e vai ser apropriada por quem tiver uma identificação maior e um compartilhamento de ideias, valores, afetividades. (GUMES 2013, p.139).

<sup>90</sup> NEUFVILLE, Jean-Yves. Promotores acenam com festival de atrações. Ano 70, nº 22.915. Folha de S. Paulo. Caderno Ilustrada. P. E-1, 31 de dezembro de 1990.

<sup>91</sup> NAPORANO, Fernando. As tendências do pop, versão 89. Estado de São Paulo. Caderno 2. P. 35. 06 de janeiro de 1989.

### 3.3 CONCLUSÃO

O *indie rock* nasceu dentro de um amplo universo da música independente existente no *pós-punk* dos anos 1980, dando continuidade às maneiras alternativas do *punk* de produzir “você-mesmo”. Com maior profissionalismo das gravadoras independentes nos anos 1980, o *indie rock* em um primeiro momento se diferencia por criar no *rock* novas sensibilidades estéticas e principalmente, masculinas, recorrendo à infância, se afastando da violência e de uma masculinidade agressiva presente no *punk* e no *hardcore* através da androginia e do minimalismo.

O *indie rock*, em um primeiro momento, se especializa nas guitarras e se diferencia daquilo que mais marcou as bandas *pós-punk*: o protagonismo do baixo e dos instrumentos rítmicos dentre os demais, com referências em *beats* do continente africano. O jornalista Simon Reynolds (2004) diz que essa linha do *pós-punk* foi uma heresia para os *punks*, que se afastaram de influências do *blues* e qualquer coisa com ritmo, enquanto o *pós-punk* buscava desenvolver novas experimentações no *rock*. O *indie rock* buscava assumir ser uma nova cara do *punk* nos anos 1980, mas era despolitizado tanto quanto o *pós-punk*, e teve grande participação de estudantes de arte na Inglaterra e nos Estados Unidos (principalmente em Nova York, pois a cena de Seattle tem um contexto próximo ao *hardcore*, com pessoas de classes mais populares).

Michael Azerrad, em seu livro *Our Band Could be Your Life: Scenes from the American Indie Underground 1981-1991*<sup>92</sup>, no capítulo sobre a banda norte-americana Beat Happening, diz: “No fim das contas, o Beat Happening e a *K*<sup>93</sup> foram uma força enorme no sentido de ampliar a definição do *punk*, saindo do cara com um moicano vestindo uma jaqueta de couro e levando-a para uma garota *nerd* vestindo um cardigã” (p.599). No entanto, o espaço para mulheres no *indie rock* era raro, sendo a cidade de Olympia (onde nasceu a gravadora *K Records*), talvez, uma das que mais abraçaram a causa nos meios *indies*, visto que proporcionou o movimento *riot grrrl*. Para Bannister (2006, p. 135), a sensibilidade masculina no *indie rock* está mais para um sentimento de culpa, do que em uma promoção do protagonismo feminino:

A influência do feminismo no *indie* é mais perceptível na ideia de arrependimento masculino e culpa: “desculpa”, longe de ser a palavra mais difícil, se tornou uma das mais comuns (como as faixas *Southern Central Rain*

<sup>92</sup> AZERRAD, Michael. **Nossa banda podia ser sua vida:** cenas do *indie underground* americano 1981-1991. São Paulo: Powerline, 2018. 680p.

<sup>93</sup> Gravadora independente *K Records*, fundada em 1982 na cidade de Olympia, capital do estado de Washington, nos Estados Unidos. O nome “K” vem da rádio universitária independente *KAOS*

(*I'm Sorry*) do R.E.M., 1984; *I Apologize* do Hüsker Dü, 1985; *Apology Accepted*, do Go-Betweens de 1986; e *All Apologies*, do Nirvana, 1993).

Fora do *stress* competitivo da indústria cultural, os *indies* buscaram valorizar o sucesso entre um grupo pequeno, mesmo nos formatos mais *pop* possíveis, que reconheçam um jogo de referências e ironias. Sonoramente, a microfonia — quando os alto-falantes das caixas de som captam o barulho que estão ampliando causando picos de frequência escandalosos, o uso de objetos que não eram instrumentos para fazer sons e a banalização da gravação caseira também são características que ampliaram as noções do faça-você-mesmo. Os *indies* buscavam um certo boicote na música *pop*, criando sonoridades muito familiares, mas cheias do que seria considerado um “defeito” nos termos da indústria *mainstream*, ruídos e gravações mal-acabadas.

Quando essas bandas que atualmente são reconhecidas especialmente pelo gênero *indie rock* apareciam em jornais e revistas brasileiras, há uma categorização sobre o tipo de som que elas fazem. Por isso, o gênero *guitar band* era utilizado para uma parte delas, enquanto outras preferia-se usar regressivo ou psicodélico para a sua descrição, dependendo do que sonoramente mais enquadraria a banda. Estes rótulos ajudavam o leitor que ainda não as conhecia a entender melhor o que seria aquele som, e através de várias matérias esses rótulos vão sendo descritos e passam a constituir uma estética, que fica mais complexa quando aquele leitor passa a ouvir os discos, têm a oportunidade de assistir ao show da banda e, principalmente, cria um círculo afetivo de pessoas que gostam do mesmo tipo de música, gerando uma variedade extensa de significados.

Talvez pela falta de definição do *indie rock*, que, diante das matérias de jornais e revistas, me pareceu ser uma necessidade mais atual do que uma coisa almejada nos anos 1990, que a cena *guitar* se encontrou neste nome e não em *indie*, apesar de serem independentes. No próximo capítulo apresentarei um panorama da juventude vivenciada pelos integrantes das bandas entrevistadas, compreendendo de que posição social partiram para construir suas vivências, compondo o início de uma trajetória na música. O capítulo 4 também apresentará uma gênese das *guitar bands*, quando estes começaram a tocar em suas primeiras bandas, e como *guitars*, como se mostravam em shows e no dia-dia.

O capítulo se estende na compreensão da identidade *guitar*, musicalmente, como aprenderam a tocar e como escolheram compor suas músicas, e ainda exploro suas referências culturais, de livros, revistas, programas de rádio etc e como os *guitars*, como uma comunidade que compartilhava gostos em comum, criavam seus sistemas de compartilhamento

(principalmente através das *fanzines*). O capítulo encerra com uma breve história das bandas Pin Ups e Mickey Junkies, e um pouco sobre os discos e das coletâneas que aparecem.

#### 4 A CENA GUITAR

No capítulo 3 apresentei alguns estudos sobre o gênero *indie rock* que contribuem para a compreensão sobre o discurso de autenticidade utilizado pelos participantes da cena para se colocarem como diferentes dos demais no grande guarda-chuva que engloba as cenas *underground* e alternativas do *rock*. Também apresentei um levantamento nos meios de comunicação como os termos *indie rock* e *guitar band* apareciam nas colunas de música, o que sugere proposições sobre o termo *guitar band* ser um rótulo melhor definido esteticamente naquele tempo, 1990.

Essas estratégias, que incluem comportamentos *blasé*, uso de ironias e autodepreciação, meios de gravação caseiros de baixa qualidade como característica estética, e um conhecimento à uma biblioteca específica do *rock*, com bandas sessentistas minimalistas, como Velvet Underground, aparecem na fala dos entrevistados da cena *guitar*, que será aprofundada neste e no próximo capítulo da dissertação.

No primeiro tópico compreenderemos melhor de onde vêm os indivíduos entrevistados para a pesquisa, através dos aspectos sócio individuais (emprego, escolaridade, idade, identidade de gênero, cor, condição financeira, aprendizado musical). A compreensão desta posição social é essencial para visualizar o lugar de onde esses indivíduos partiram, e se questões relacionadas às suas posições de classe, raça e gênero estão inseridas na cena *guitar* e de que formas, lembrando que as entrevistas se deram de forma qualitativa, não representando um recorte numérico expressivo da cena.

As vivências comuns entre indivíduos de uma mesma classe social e/ou geração, são muitas vezes impulsionadoras na construção de uma cena musical, no sentido que experiências comuns favorecem que pessoas se aglutinem em grupos, se identificando com seus iguais. Essas posições podem influenciar nas características de algumas cenas musicais, mas não é uma regra de causa e efeito, já a escolaridade, familiares músicos, momentos políticos acirrados, podem ser influências, por mais sutis que sejam, sobre aspectos estéticos de uma cena, motivações, temas para as canções, vestimentas, temas a serem evitados:

A situação de classe e a situação geracional (o pertencimento mútuo a anos de nascimento próximos) têm em comum — como consequência de uma posição específica ocupada pelos indivíduos por ela atingidos no espaço de vida sócio-histórico —, a limitação desses indivíduos a um determinado campo de ação e de acontecimentos possíveis, produzindo, dessa forma, uma forma específica de viver e de pensar, uma forma específica de intervenção no processo histórico. (MANNHEIM, 1965, p.528 *apud* WELLER, 2011, p.2010-211).

No segundo tópico partirmos para a compreensão da trajetória dos entrevistados como músicos, quais foram as suas primeiras bandas, motivações, e o que revelam sobre a estética *guitar* através do gosto, da postura, e das formas que valorizam a música independente em seus discursos. As entrevistas apresentam pistas sobre o desenvolvimento do gosto pela música e por fazer música, que por um lado, partem de incentivos da infância, para aqueles com pais que são músicos. Por fim, apresento a história das bandas Mickey Junkies e Pin Ups, os lançamentos realizados pelas bandas e suas relações com as gravadoras *major* e independentes que distribuíram seus discos, como foi o processo de gravação e acordos estabelecidos para realização das capas, gravação e divulgação.

#### 4.1 A JUVENTUDE ENTRE 1985-1999 NA VOZ DOS ENTREVISTADOS

A cena das *guitar bands* deu-se principalmente na década de 1990, sendo que algumas das bandas já começaram a gravar *demos* em 1988/1989 (como Pin Ups e Killing Chainsaw) e continuaram ativas nos anos 2000 como bandas de *indie rock* (como WRY, Grenade e outras). Para a melhor compreensão dos contextos do período em que se passou a cena, este tópico trará um breve apanhado da situação política e econômica no Brasil entre 1985 e 1999, dialogando com os dados individuais dos participantes, como emprego e escolaridade. As entrevistas foram realizadas de forma qualitativa e não representam um número expressivo de participantes da cena.

A faixa etária dos entrevistados pode ser dividida em dois grupos, o primeiro com 4 indivíduos nascidos entre 1964 e 1967, o segundo com 10, nascidos entre 1969 e 1975. Um entrevistado nascido em 1978 é uma exceção, sendo muito mais jovem que os demais e de participação precoce, não caracterizando um grupo. O primeiro grupo, nascido entre 1964 e 1967, pôde vivenciar de forma mais ativa outras cenas musicais anteriores às *guitar bands* e continuaram interessados na música independente e “alternativa”, com desejo de ter bandas, discotecar e consumir essas músicas e eventos. Os indivíduos nascidos entre 1969 e 1975, que também nasceram com o golpe militar instaurado, não vivenciaram de maneira tão ativa as cenas dos anos 1980, mas puderam ter o contato com ela através daqueles que articularam essas experiências para as cenas do *metal*, *hardcore* e das *guitar bands*. Não há uma mudança de geração entre os indivíduos dos grupos, até mesmo pelo fato de terem poucas mudanças sociais vivenciadas nessa janela de anos, e podemos considerar que dentro desta mesma geração há poucas nuances intermediárias. O entrevistado nascido em 1978, por outro lado, tem 14 anos a menos do que o nascido em 1964, enquanto o primeiro nasceu com o golpe militar, e vivenciou

a geração da abertura política, o outro foi da geração dos “cara-pintada” (por mais que não tenha participado desta manifestação).<sup>94</sup>

Em questão ao gênero, dos entrevistados que eram integrantes de bandas, apenas uma se identifica como mulher, que é o caso de Eliane Testone do Pin Ups, que também tem Alexandra Brigantti como companheira de banda, que não foi entrevistada. Do total de entrevistados, quatro se identificaram como mulheres cisgênero, incluindo Eliane. Ainda que a entrevista qualitativa não represente um número expressivo de participantes da cena, é notável que ainda há uma diferença significativa entre os gêneros nas *guitar bands*, onde a maior parte de músicos, produtores, editores, DJs e público é composto por homens cisgêneros. Todas essas mulheres são brancas.

A mesma diferença, de forma ainda mais gritante, se dá na da cor dos participantes, que, entre os 15 entrevistados apenas um se identifica como um homem negro (afrodescendente), Rodrigo Carneiro, e um se identifica como um homem descendente de imigrantes japoneses (nissei), André Satoshi. Ambos são participantes da mesma banda, Mickey Junkies.

A maioria dos entrevistados eram de cidades da região metropolitana de São Paulo (3 de Osasco; 1 de Santo André; 1 de Guarulhos) ou residiam na capital (5 no total); quatro entrevistados eram de cidades próximas a São Paulo (1 de Piracicaba; 1 de Sorocaba; 1 de Campinas). Três destes participantes nasceram em outros estados e se mudaram para São Paulo, no caso, Carlos Dias nasceu em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, e se mudou para São Paulo na adolescência; Sérgio Vanalli nasceu em Ivaiporã, Paraná, e mudou-se para Campinas para cursar Engenharia Química e Érico Queiroz, o “Birds” do Mickey Junkies, nasceu em Petrolina, Pernambuco, e foi morar em Osasco ainda criança.

Como parâmetro para o leitor, em 1985, quatro dos quinze entrevistados tinham de 18 a 21 anos; dez variavam de 10 a 16 anos e um entrevistado ainda estava nos seus 7 anos de idade. Em 1991, onze entre os quinze entrevistados já haviam completado seus 18 anos, entre esses, quatro tinham entre 24 e 27 anos e sete variam entre 18 e 22 anos; quatro ainda são menores de idade, sendo que a idade de três destes varia entre 16 e 17 anos, e um dos quatro tinha 13 anos.

Sobre a escolaridade dos entrevistados, nem todos responderam à questão se estudaram em escola pública ou particular, pois a pergunta foi direcionada mais especificamente àqueles que participavam de bandas. Assim, apenas oito entrevistados responderam a essa pergunta,

---

<sup>94</sup> Movimento estudantil brasileiro dos anos 1990 que buscava o impeachment de Fernando Collor de Mello, que foi presidente entre 1990 e 1992, ano que foi impichado.

entre os oito, seis estudaram somente em escola pública; dois estudaram em escolas públicas e particulares. Entre os seis que estudaram apenas em escolas públicas, um não chegou a finalizar os estudos, outro entrevistado ingressou na escola da Fundação de Artes de São Caetano do Sul, localizada no município de mesmo nome na região metropolitana de São Paulo. Questionados sobre se fizeram ensino superior, treze dos quinze entrevistados responderam à pergunta, e entre estes, nove fizeram ensino superior. A área de estudo que cursaram se divide entre os seguintes cursos: artes plásticas; design gráfico; música; publicidade; jornalismo; história; administração; engenharia química e educação física.

Apenas sete responderam se fizeram curso de inglês, entre esses dois dizem ter tido aulas apenas na escola, e não em um curso específico. Um entrevistado especificou que realizou cursinho, e os demais não especificaram onde aprendiam inglês. Um entrevistado afirma ter aprendido inglês apenas através de revistas de letras de música, algo que os demais entrevistados também apontam como parte importante da sua formação na língua inglesa.

A geração que viveu sua juventude entre meados das décadas de 1980 e 1990 no Brasil, e fazia parte da classe média, em comparação com as gerações anteriores, dispunham de maior acesso ao consumo, muitas vezes alcançada através do trabalho precoce durante a juventude, e assimilavam facilmente as referências vindas da mídia (ABRAMO, 1994). A indústria cultural brasileira, que trabalhava desde os anos 1960/70 para captar o público jovem, está muito mais preparada na década de 1980, e apresenta uma nova onda juvenil na cultura, do cinema à música e à imprensa (MIRA, 1997, p.245), o que culmina, nos anos 1990, a criação de clássicos da TV voltados aos jovens como a novela *Malhação*, e cadernos especializados como o *Folhateen*, na *Folha de S. Paulo*, e o *Suplemento Juvenil*, em *O Estado de São Paulo* (MIRA, 1997, p.245).

Essa nova onda juvenil não ocorre desvinculada de um novo processo de segmentação geral do mercado cultural, principalmente no setor de revistas. Para atender a nichos menores e segmentados, o mercado editorial buscou se flexibilizar criando editoras menores (como a *Editora Azul*, que correspondia a *Abril*) que poderiam atender e descobrir novos nichos de mercado em escala menor (MIRA, 1997, p. 234). Para Maria Celeste Mira (1997, p. 236), a faixa etária e a classe socioeconômica são as “variáveis” mais importantes para a segmentação, em seguida a identidade de gênero do leitor (ainda em parâmetros muito binários, homens e mulheres). No sentido da faixa etária, é o mercado jovem que se expande, com canais de TVs (principalmente pela chegada da MTV, que funcionou como canal aberto em algumas cidades brasileiras nos anos 1990), revistas e colunas em jornais (como a *Bizz*, os cadernos *Folhateen* e o *+teen* da *Folha de S. Paulo*, e o *Rio Fanzine* no jornal *O Globo*), além de uma série de programas de rádio (como o *Rock Report*, *Comando Metal*, *Independência ou Morte* entre outros). Helena Abramo (1994) fala do maior alcance da cultura juvenil internacional na década

de 1980, com acesso a discos, fitas e algumas revistas, o que se solidifica nos anos 1990. Sendo assim, é parte da construção cultural desta geração a adoção de referências vindas de um “não-lugar” globalizado (GIDDENS, 1991), já estando habituada a relacionar referências globais com suas vivências locais.<sup>95</sup>

A redemocratização assistida por esta juventude reflete na sua forma de expressão, principalmente quando se trata da classe média. Há uma descrença generalizada quanto ao novo sistema político pós-ditadura, juntamente com a repulsa pela ditadura militar e a esperança por uma democracia. As altas e baixas da crise econômica, com planos de estabilização da economia falhos, alta no desemprego entre jovens, principalmente nas áreas urbanas (QUADROS, 2003), também contribuem para a insegurança. A partir do governo Collor (1990-1992), há uma aceleração nas privatizações e na implementação de políticas liberais no Brasil.<sup>96</sup>

Nos dois relatos abaixo, o primeiro de Sérgio Barbo (54 anos) e o segundo de Rodrigo Carneiro (49 anos), transcrevo duas respostas que apareceram nas entrevistas e que ilustram a sensação e o envolvimento político na época. Alguns entrevistados como Carneiro (49 anos) e Carlos Dias (48 anos) apresentam maior comprometimento com pautas políticas relacionadas às cenas musicais, seja pela proximidade dos movimentos *punk*, *anarcopunk* ou *straight edges*<sup>97</sup>, onde a música e os debates políticos que envolviam aquelas cenas também os tocavam. Sérgio (54 anos), por outro lado, traz uma análise mais ampla, do desejo de toda uma geração de jovens de sair daquele momento de ditadura, da felicidade que vinha fácil com qualquer mínima impressão de democracia. Outra coisa notada por Sérgio (54 anos) foi partindo do ponto de vista da atualidade, em que o interlocutor aponte que alguns daqueles que também desejavam o fim da ditadura na época (anos 1980) se tornaram pessoas que apoiam políticas de direita atualmente, e políticos que vangloriam a ditadura militar, ao mesmo tempo, nos anos 1980 e 1990, essas mesmas pessoas abriram espaço para grupos, como os *punks*, ideologicamente mais

---

<sup>95</sup> A ideia por trás deste “não-lugar” globalizado, vinda de Giddens (1991), é relacionada principalmente com o seu conceito da relação de aspectos intrínsecos à modernidade, com a dilatação entre o vínculo do espaço e do tempo. Desta forma, resumidamente, certas referências culturais, principalmente as vindas da cultura dominante (como a dos Estados Unidos), ganham aspectos globais ou globalizantes e criam conexões complexas entre o global e o local (o que alguns autores chamam de glocal). Com o distanciamento das relações entre espaço e tempo, informações de diversos locais ou “local nenhum”, como “do mundo” ou “notícia internacional” ou “música internacional” (expressões genéricas, mas que referenciam uma noção de local identificável possível com a globalização), estão no cotidiano sendo introduzidas, ingeridas...

<sup>96</sup> Implementação do PND – Programa Nacional de Desestatização pela Lei n.º 8.031, de 1990, que extinguiu a SIDERBRÁS, Portobrás, Interbrás e a Embrafilme em abril de 1990, e contribuiu para a facilitação da privatização da USIMINAS em 1991. Os governos de Fernando Henrique Cardoso (1995-1998/1999-2003), porém, foi um dos que mais privatizou empresas.

<sup>97</sup> Os *straight edges*, conforme Bruna Mantese de Souza (in. MAGNANI; SOUZA, 2007), são parte de uma vertente do hardcore que não fazem uso de drogas (desde bebidas alcólicas a outras drogas), e tem o veganismo como uma de suas práticas comportamentais.

alinhados a pensamentos de esquerda ou mesmo anarquistas. Esta fala ressalta outra comparação importante entre a memória do passado e a comparação com o presente, em que o presente que nos encontramos permite muito mais que conheçamos as ideologias das pessoas que estão expostas em suas redes sociais.

[...] O Inocentes tocou nesse Gallery<sup>98</sup> no começo lá dos anos oitenta e tal. Depois vim saber que o cara é um tremendo reaçã, lógico, digo assim, né. [...] mas na época, todo mundo era progressista, na época da abertura política, aquela coisa toda, aquele clima otimista mesmo você não sendo politizado, você acaba se envolvendo por aquilo, né. Tancredo, aquela esperança toda, né? E é engraçado o cara ser reacionário, mas ele abriu espaço pra umas bandas *punks* lá né? Pro Inocentes, foi o cara do Gallery. [...]

O envolvimento, envolvimento com política é mais recente mesmo. Eu assim, já era interessado, sempre fui muito interessado por história. Meu envolvimento com política acontece por causa da minha paixão por história. E eu sempre me incomodava, sempre me incomodou, sempre vai incomodar o que aconteceu com o Brasil em sessenta e quatro. E o que a gente vive hoje em dia ainda é consequência daquele período, vide o que a gente está passando né?<sup>99</sup> [...] E também a gente vivia a época da abertura no começo dos anos oitenta né? Um tanto de gente que não era politizada acabou se tornando de certa maneira, eu fiquei super feliz quando o Tancredo se tornou presidente, enfim era pra ter sido Ulysses, talvez, mas logo depois veio a frustração né? Que enfim, morreu, a gente não sabe direito, nunca vai saber [...] a gente não vai saber e então, assim, mas eu fui levando a política meio de forma paralela e tal, né, eu fui acho que me envolver mais diretamente com o decorrer do tempo e eu fui trabalhar em revista política nos anos dois mil [...] Mas foi uma coisa que aconteceu mais por minha curiosidade sobre a história, sabe? Aquilo na verdade não era tão presente nos anos oitenta, porque a gente era novo, a gente não era tão politizado naquele período, eu me interessava, eu era curioso, quando falei desses livros que eu comprei da Brasiliense<sup>100</sup>, e tal né, mas eu creio que muita gente como eu não era politizada, mas a partir dos anos noventa, mais dois mil e tal a gente foi se informando, se politizando e eu, principalmente nesse período de sessenta e quatro, que eu te falei, explica

<sup>98</sup> O Gallery foi uma badaladíssima casa noturna aberta em 1979 por José Victor Oliva, na rua Haddock Lobo, e recebia figuras famosas como Xuxa, Pelé, Ayrton Senna e Luiza Brunnet. É também cenário de festas polêmicas. Ver: BERGAMASCO; BARROS; VERNANO; XAVIER. As noites quentes do Gallery. In.: **Veja São Paulo**. São Paulo: editora Abril. Última atualização em 1 de junho de 2017. Disponível em <https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/curiosidades-aniversario-sao-paulo-gallery/> Último acesso em 16/09/2022.

<sup>99</sup> A entrevista foi realizada no ano de 2021, penúltimo ano do governo de Jair Bolsonaro, presidente representante da extrema direita no Brasil eleito em 2018, em circunstâncias questionáveis, em que seu adversário, Luiz Inácio Lula da Silva havia sido preso durante a corrida eleitoral, mesmo sem comprovações concretas das acusações, o que levou a anulação das acusações contra Lula em abril de 2021. Entre 2020-2021, o mundo passou pelos anos mais intensos de enfrentamento à pandemia da covid-19, vírus que ataca principalmente as vias respiratórias, e o presidente Bolsonaro tinha uma postura negligente quanto a pandemia, se colocando contra o isolamento, não agindo para a aceleração de distribuição de insumos para hospitais e para investimento e compra em vacinas.

<sup>100</sup> Em sua entrevista, Sérgio cita o livro *O Governo Goulart e o Golpe de 64*, de Caio Navarro de Toledo, publicado em 1982 pela editora Brasiliense. A Brasiliense é bastante citada pelos entrevistados, principalmente pelo livro *O que é punk?* do Antônio Bivar (1982), que fez parte da Coleção Primeiros Passos de livros de bolso da editora.

muito, muito do que a gente passa até hoje, e eu vejo até amigos meus que estudaram comigo, que não tem essa consciência e tal, eu tento explicar, falar. [...] <sup>101</sup>

[...] era um interesse... Eu sempre entendi também, esses... Como amante de cultura *pop*, eu sempre... Não dá pra você desassociar o contexto social e político né. Aliás, todas essas manifestações são resultado do contexto social e político, né? E havia também setores dentro do *punk* que eram muito ligados a atividade política, né. E eu, muito cedo, me liguei a esse setor, né? Ainda que tenha sido... É isso, a gente tava ali porque... É isso, tinha essa coisa tensa, a gente tava disposto tanto a agir, né? Politicamente, quanto fisicamente, vamos dizer, assim, né? Mas sempre me interessou, né? A história do Brasil, e né? E as questões todas e tal. Então muito cedo achava que o *punk* também era, e como é, né? O *punk* é uma coisa ampla, né? E, tudo é política, né? Mas participei, né? A gente... Havia toda... Os protestos, né? Eu acreditava no anarquismo e pra que? pra que a humanidade chegasse ao anarquismo era preciso, também né? Em todo o processo histórico, experimentarmos o socialismo utópico pra que chegássemos ao anarquismo, então era mais ou menos essa a minha aspiração ali, né? Nos primeiros anos. A nossa atuação, então, e a atuação nesse sentido dialogava com protestos antimilitares, eu participei ativamente, ainda que com um certo dilema interno das movimentações pelo voto nulo né, porque estávamos... Houve as eleições municipais de oitenta e oito. Em mil novecentos e oitenta e nove, haveria a primeira eleição pra presidente, depois das duas décadas de ditadura, né? Alguns setores da nossa militância, sobre o viés anarquista, liam todos os candidatos como lacaios do capitalismo. Eu mesmo tendo feito parte ativamente desses protestos não votei, evidentemente, não votei nulo e nunca votei nulo, né? Meu primeiro o meu primeiro voto ainda aos... Não era maior de idade, né, sei lá tinha dezessete anos, sei lá, fiz questão, né? De ter o título antes da maioria e tudo mais, tal, foi no Lula, né? E em toda a vida adulta sempre votei em candidatos da esquerda. [...] <sup>102</sup>

Essa análise dos entrevistados sobre a mudança da percepção política de pessoas que antes eram, por exemplo, donas de casas noturnas, sejam estas pequenas casas alternativas (como o Espaço Retrô) ou grandes casas noturnas (como o Gallery), e hoje se alinham a políticos de direita aparece na fala de outros entrevistados, além do exemplo acima. Isso também ocorreu entre alguns músicos da cena das *guitar bands*, por acaso, nenhum dos que entrevistei. Então, percebe-se que a conjuntura social do final da ditadura militar influenciou um desejo comum em mais de uma geração pelo fim deste governo, mesmo assim, diante de novas conjunturas no presente, esse sentimento não se repete diante de políticos que apoiam a ditadura (ao menos no golpe de 2016 contra Dilma Rousseff e nas eleições de 2018).

<sup>101</sup> Trecho da entrevista por mim realizada, de maneira individual, com Sérgio Barbo (54 anos), no dia 14/08/2021. Nas décadas de 1980 e 1990, Sérgio foi DJ em diversas casas noturnas, conhecido por tocar nas noites de *rockabilly*. Sérgio também trabalhou como jornalista para a revista *Bizz* nos anos 1990.

<sup>102</sup> Trecho da entrevista por mim realizada, de forma individual, com Rodrigo Carneiro (49 anos), no dia 09/07/2021. Rodrigo Carneiro é vocalista da banda Mickey Junkies.

Quanto a questão da racial na cena, também é extremamente relevante, ainda mais no contexto do *rock* que possui em sua história o apagamento de protagonistas negros. O relato de Rodrigo Carneiro (49 anos) abaixo elucida a importância de outros músicos negros na sua experiência com o *rock* e no meio *punk*, além do fato de ter estado próximos ao movimento negro através de seus pais, o que permitiu uma conscientização sobre o seu próprio eu e lhe deu “armas fundamentais”:

Então, o fato de eu ter tido pais que eram ligados ao movimento negro nos anos oitenta e nos anos setenta, também me proporcionou armas fundamentais, né? De vivência, e de perspectiva. Nessa ligação com a música, nessa ligação com a cultura pop, eu também sempre procurei figuras negras, figuras como as quais eu me identificasse, né? Então eu me identificava com o *punk* como um todo, e [...] Saber da existência de Bad Brains,<sup>103</sup> por exemplo, foi um impacto. Quando eu vi o Peligro como baterista do Dead Kennedys,<sup>104</sup> quando eu vi Poly Styrene do X-Ray Spex,<sup>105</sup> quando eu soube da... Quando eu ouço o Punky Reggae Party<sup>106</sup> de de Bob Marley exaltando a movimentação punk via Don Letts<sup>107</sup> né? Que é um outro gênio né? Figura importantíssima né desse trânsito, do “Punky Reggae Party”, da questão da negritude dentro de uma subcultura... Então, tudo isso me animava, né? Quando eu sei que uma das primeiras bandas punks brasileira era uma banda com dois negros e um desses negros vai formar também uma banda importantíssima que é o Inocentes, né? O Clément sempre foi uma figura referencial, e nessa dinâmica do punk rock, figuras que acabaram se tornando minhas amigas e tal. Então, sempre, desde sempre, né? Mesmo que em alguns momentos não tenha sido dito formalmente, né? Essa questão, a questão racial, sempre foi e sempre esteve no meu radar, né? Porque onde eu estiver estará um homem negro, né? E eu vejo, e desde sempre eu vivo as dores e as delícias de selo, e vivo os dilemas dentro da dentro dessa subcultura, dentro das estruturas... O racismo estrutural também se reflete nas subculturas, né? E muitas vezes eu tive que explicar que o *rock* é apenas mais uma das

<sup>103</sup>Banda estadunidense de *hardcore* e *reggae*, formada em Washington DC, em 1977, uma das precursoras do *punk rock*.

<sup>104</sup>Dead Kennedys também é uma banda de *hardcore/punk* estadunidense, de São Francisco, Califórnia, formada em 1978. Peligro, baterista citado, nasceu em 1959 e faleceu recentemente em 2022, e tem uma extensa carreira na música, tendo tocado em bandas como Red Hot Chili Peppers, The Feederz, Nailbomb, Lock Up, além do Dead Kennedys, sendo uma figura importante para a história do *rock* e do *hardcore* estadunidense.

<sup>105</sup>X-Ray Spex é uma banda britânica de *punk*, fundada em 1976, tendo sua líder a cantora negra Poly Styrene, provando o protagonismo de mulheres negras desde o início do movimento *punk*.

<sup>106</sup>Single 7" lançado em 1977 pela *Island Records*, com o artista jamaicano Bob Marley e a banda The Wailers. A música mostra a aproximação entre a música jamaicana e o punk em seu início no Reino Unido, o que foi uma grande tendência do punk inclusive entre os garotos brancos das periferias britânicas.

<sup>107</sup>Nascido na Inglaterra em 1956, Don Letts é um conhecido diretor de documentários musicais, como de *The Punk Rock Movie* (1978), *Brother From Another Planet: Sun Ra* (2005) e *Rock 'n' Roll Exposed: The Photography of Bob Gruen* (2011), que são alguns dos documentários que dirigiu, e é creditado como uma das principais influências do *reggae* na Inglaterra, através de discotecagens em clubes como o famoso Roxy.

contribuições negras pra cultura pop né? E o fato de estar fazendo *rock* é uma coisa que teria que ser entendida como uma coisa corriqueira [...] <sup>108</sup>

É fato que a sociedade brasileira é marcada por um privilégio racial branco, como expressa Lélia Gonzalez “uma vez que o grupo branco é o grande beneficiário da exploração”, sendo essa exploração capitalista e racista, em que brancos receberam bens e benefícios divididos do racismo, como maior chance de serem empregados, mesmo que o currículo da pessoa negra seja igual ou melhor que o da pessoa branca, diariamente o sistema é favorável aos brancos (GONZALEZ, 2020, p. 46). E no campo cultural, conforme a autora, isso se repete, e essa constatação está no relato de Rodrigo Carneiro (49 anos) que diz ter que explicar para colegas da cena que pessoas negras como ele foram as criadoras do *rock*. Esse apagamento, que beneficia as pessoas brancas na cultura e no mercado cultural, contribui para uma marginalização da produção cultural negra:

Nós ainda temos um grande trabalho pela frente no sentido de nos vermos como um país multiétnico, com uma diversidade de manifestações culturais e onde o lugar do negro em termos culturais é a grande fonte na qual toda uma produção artística oficial vai se inspirar. Tomando um exemplo que não é brasileiro: no *rock* inglês vemos qual é o solo de onde brotou esse *rock*, onde é que os rapazinhos brancos, por exemplo de Liverpool, como no caso dos Beatles, foram se abeberar numa música negra vinda da Jamaica. No caso brasileiro é a mesma coisa. O que se constata é que toda uma produção cultural se faz em cima da apropriação do trabalho de produção dessa cultura negra que é evidentemente marginalizada. (GONZALEZ, 2020, p. 310-311).

Com o sucesso do *rock* no mercado e a marginalização de artistas negros que aparecem em créditos, quando recebem os créditos, o embranquecimento do *rock* faz parte de uma dominação branca. Quando este *rock* já começa a ser produzido de forma embranquecida, como o caso do *indie rock*, dificilmente as referências apontadas por Carneiro (49 anos) são naturalizadas na cena, que acaba reproduzindo de forma naturalizada um pensamento pautado em referências brancas. Isso faz toda a diferença quando analisamos o lugar de partida dos discursos *indie* ou *guitar* que se coloca em um lugar despolitizado e dessacralizado, pois a branquitude não se enxerga racialmente. É por isso que artistas racistas continuam coexistindo nesse espaço de referências, sem muita resistência, principalmente através dos discursos que buscam separar a “arte do artista”. Quando isso não impacta a vida da maioria dos participantes dessa cena, é fácil assimilar esse tipo de discurso. Me aproveitando da ideia de Bourdieu que

---

<sup>108</sup> Trecho da entrevista por mim realizada, de forma individual, com Rodrigo Carneiro (49 anos), no dia 09/07/2021. Rodrigo Carneiro é vocalista da banda Mickey Junkies.

falava de um *habitus* da classe dominante, reflito que há um *habitus* da branquitude, que, em um sistema racista que a privilegia, naturaliza as referências brancas como as melhores e as legítimas, mesmo que estas não sejam as criadoras daquele estilo, fazendo com que o resgate de protagonistas negros nessa música seja um ato de resistência.

O mesmo acontece com as mulheres que também sofriam com o machismo na cena, ainda que a maioria tenha me negado, é possível perceber nas entrelinhas. Em uma fala de Zé Antônio (57 anos) na entrevista com o Pin Ups, por exemplo, ele diz que sua colega de banda Eliane (43 anos) gostava de bandas de meninas, e ela retruca, dizendo que não gostava apenas dessas bandas. Esse diálogo, mesmo que Zé Antônio não tenha tido esta intenção relaciona indiretamente o *riot grrrl*, movimento feminista *punk* surgido nos Estados Unidos nos anos 1980, ao público feminino. As referências de mulheres no *rock* se tornam isoladas para um único público, e a questão se torna mais complexa quando a raça é posta em discussão, pois estas referências também são, em sua maioria, naturalizadas como brancas, como Kathleen Hanna, líder do Bikini Kill, ou Courtney Love, do Hole, ou a banda L7, que são mais conhecidas do que Paty Styrene do X-Ray Spex, por exemplo.

Em entrevista com Maria Claudia (49 anos), a interlocutora relata uma experiência que passou ao escrever uma crítica negativa sobre a banda Raimundos no jornal *Aquelarre*<sup>109</sup> da UNICAMP, principalmente em relação às letras machistas da banda. A interlocutora diz que após a publicação do jornal foi extremamente criticada por homens que faziam parte da cena do *rock* alternativo da universidade:

[...] Eu fiz uma matéria e a Marisa Corrêa, que era uma antropóloga, super, assim, feminista, que era lá do Pagu, amou o texto. Mas aí os meninos do IFCH, e tinham um rapaz que era o Alexandre Matias, que hoje ele tem um blog, sei lá o que é, trabalho sujo... Que acabou comigo! Que falou que eu não entendia o que era *rock*! Que eu não sabia o que era inovação no *rock*! E não sei o quê, de modo que eu me obriguei a começar a ouvir Raimundos e falar “eu vou gostar dessa banda,” sabe, assim? Porque eu tenho de gostar, porque eu achava que eu estava sendo, tipo, excluída do pequeno mundo do *rock* lá do IFCH. Que eu precisava, então, gostar, e aí acabou que assim comprei discos ouvi, depois paguei o maior mico porque o primeiro texto que eu publiquei eu falei “ah hoje eu gosto de Raimundos” sabe!? Eu quis dizer, quis me apresentar assim como alguém que gostava de Raimundos. E eu falei, gente! E que é uma coisa que super passou! Foi uma fase, assim, mas como eu tive uma crítica feminista... As feministas adoraram, mas esses meninos que eram tipo do *rock*, “Aí que horror”, sabe? “Essa mulher falando mal dessa banda hiper alternativa”, porque quando eles surgiram [o Raimundos] e foram super badalados, né? Assim, era isso tipo “uau”, porque desse pessoal do

<sup>109</sup> Publicação produzida pelo Centro Acadêmico de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. A edição em que Maria Claudia publicou sua crítica é a do Ano 1, de março/abril de 1995.

*Juntatribo*, tipo Mickey Junkies, não ficou tão famoso, mas Raimundos né? Assim “uau” né? Era a sensação. Então, meio que era pecado se você queria gostar de *rock* alternativo, você tinha que concordar com isso. Pelo menos a impressão que eu tinha. Era a minha leitura, sabe?<sup>110</sup>

Quanto ao trabalho durante a juventude, muitos dos entrevistados começaram a trabalhar por volta dos 15 anos, em regime CLT ou informalmente.<sup>111</sup> Durante as entrevistas, ao serem questionados sobre trabalho ou emprego quando jovens, os entrevistados compreendiam o campo do trabalho principalmente relacionado a trabalhos de carteira assinada ou serviços prestados a empresas. O dinheiro desse trabalho, na maioria das vezes, era direcionado para o consumo de discos, como forma de adquirir instrumentos (e, nesse caso, o salário não era suficiente, necessitando da ajuda de familiares), ou para entretenimento (shows, passeios, cinema etc).

A relação entre trabalhar e ter banda não era contraditória, mas fundamental em muitos casos. Para a manutenção da banda era necessário ter outro trabalho, que bancava os ensaios, transportes, cordas, baquetas etc., e a frequência no circuito cultural, necessária para marcar shows e se inserir na cena. Além disso, os entrevistados muitas vezes afirmam não enxergarem a banda como trabalho, e sim como uma forma de expressão, diferente do trabalho que iria gerar uma renda e ser um sustento.

A negação do profissionalismo na produção da cena aparentemente muda com o próprio amadurecimento dos participantes ao longo de sua carreira musical. Alguns destes músicos, como Ricardo Mix (50 anos), fez carreira como baterista profissional, chegando a fazer turnês no Japão com o Falamansa, banda paulista de forró fundada em 1998, gênero distante do *rock* em que Mix estava inserido.<sup>112</sup> Atualmente, Mix ainda toca com o Mickey Junkies. Outros músicos da cena que se mantiveram mais restritos ao nicho independente passaram a cobrar um

<sup>110</sup> Trecho da entrevista por mim realizada, de maneira individual, com Maria Claudia Bonadio (49 anos), no dia 23/07/2021. Na década de 1990, Maria Claudia, fã de *indie rock*, frequentava os circuitos de casas de shows principalmente em São Paulo e Sorocaba e era estudante de história da UNICAMP.

<sup>111</sup> Antes da aprovação do ECA, Estatuto da Criança e do Adolescente, em 13 de julho de 1990, o trabalho era permitido para maiores de 14 anos. Atualmente, entre os 14 e 16 anos é permitido apenas o trabalho como aprendiz.

<sup>112</sup> Nos anos 1990 o forró passa por uma valorização entre os jovens da classe média, que se diziam amantes do “forró universitário”, com circuitos em casas noturnas na Vila Madalena e Pinheiros. O termo “forró universitário” era uma forma de distinguir o forró frequentado pelas classes populares, porteiros, empregadas domésticas, migrantes, do forró frequentado por esses jovens, que não se misturavam com todos os amantes de forró. Ver.: ALFONSI, Daniela do Amaral. O forró universitário em São Paulo. In.: MAGNANI, José G. C.; SOUZA, Bruna Mantese de [orgs]. **Jovens na metrópole**: etnografias de circuitos de lazer, encontros e sociabilidade. São Paulo: editora Terceiro Nome, 2007. 279p.

mínimo por seus shows, como a banda Polara, da qual participam Carlos Dias (48 anos) e André Satoshi (49 anos), que pedem ao menos a garantia do pagamento de um hotel, transporte e cachê por seus shows, vinculados atualmente à *Agência Powerline*<sup>113</sup>.

Hein (2012, p.108) assinala que “DIY é trabalho”, pois percebe-se que as atividades do faça-você-mesmo, sejam elas relacionadas à cenas musicais, como estar em bandas, ou com a produção de *fanzines* ou festas, estabelecem uma divisão de trabalho, em que aquele indivíduo ou grupo vai agendar shows, buscar horários para gravação, escrever as músicas, tocar, performar, escrever releases, fotografar e fazer todas as etapas de criação, produção e divulgação do seu produto. Por decidir sozinho sobre todas essas etapas, aquele que “faz ele mesmo” não precisa seguir obrigatoriamente as exigências de um mercado voltado ao lucro. A ideia de que um trabalho gera sustento, talvez, seja um dos principais motivos que distancia a produção independente daquelas vinculadas a grandes gravadoras, pois normalmente os gastos são maiores do que os ganhos. Devido a necessidade de se manter financeiramente, então, outros trabalhos paralelos são executados por aqueles que não têm renda para se dedicar às atividades DIY. No minuto 74 do documentário *Guitar Days*, os integrantes da banda carioca Second Come ironizam a relação de ganhar dinheiro estando em uma banda independente:

— Banda *indie* voltar por dinheiro é o caralho. Eu nunca ganhei dinheiro. [n.a.: fala de Francisco Kraus].

— O fato de eu decidir perder dinheiro com banda de novo não foi o fator decisório, é verdade, porque eu só perco dinheiro com esse negócio. [n.a.: fala de Fernando Kamache].

Rodrigo Carneiro (49 anos), do Mickey Junkies, tinha por volta de 17 anos quando a banda começou, em 1991, antes disso, já trabalhava na AGEN, Agência Ecumênica de Notícias, seu primeiro emprego. No relato abaixo, ele revela que nunca viu em suas bandas a possibilidade de obter renda, mas sim de um espaço de expressão artística:

[...] Então, em paralelo aos Mickey Junkies eu sempre trabalhei, sempre trabalhei com jornalismo, sempre passei por redações e tudo mais né. Desde o início eu nunca cogitei a possibilidade de, enfim, viver da banda, viver de música. Sempre foi um exercício de linguagem, sempre foi um exercício de criatividade, mas nunca teve no horizonte viver de música.

[...] É 16/17 anos. E foi num lugar interessantíssimo chamado AGEN, Agência Ecumênica de Notícias, onde se produzia boletins dessa agência, e era uma, era um local onde, enfim né, tinha um padre da Teologia da Libertação, tinha a secretária que era anglicana, tinha um jornalista responsável ateu maluco,

<sup>113</sup>Fundada por volta de 2013, a Powerline é uma agência musical que promove bandas da cena independente como WRY, Ratos de Porão, Garage Fuzz, Putz e Hateen. Ver mais em: <https://powerlinemusic.com/bandas/> Último acesso: 21/11/2022.

tinha gente de religiões de matriz africana... Enfim, a gente produzia esse... E era ligado aos direitos humanos e tal... E o meu chefe, que era ali do setor de artes gráficas, era um cara que era amigo do Raul Seixas, enfim. Então era um lugar curioso né, e tínhamos eu e um grande amigo e éramos *punks* [risos], jovens *punkizinhos* ali, não é?... Eu trabalhava como ilustrador, esse meu amigo era *office boy*, eu arrumei trabalho pra ele lá, e o lugar era próximo da Galeria do Rock, então a gente tinha a possibilidade de almoçar, a gente almoçava rapidinho e ia bater cartão ali, bater ponto na Galeria do Rock, enfim... Viver o *punk* ali na hora do almoço, e namorar os discos, enfim... Um período agradável.<sup>114</sup>

Érico Queiroz (52 anos), guitarrista do Mickey Junkies, veio de Petrolina, Pernambuco, trabalhou em uma feira vendendo miúdos (vísceras de animais) aos 14 anos em 1983, mas ostentou nas entrevistas os trabalhos de carteira assinada: seu primeiro emprego com CLT foi em uma livraria, em 1986, no Shopping Continental de Osasco, aos 16 anos. Depois trabalhou também em uma locadora e em uma biblioteca. Ricardo Rocha (50 anos), o “Mix”, baterista da banda, foi *office boy* do Itaú Plan<sup>115</sup>, aos 16 anos, em 1987; já André Satoshi (49 anos) diz que sempre foi “vagabundo” e preferiu a música:

Agora, eu sempre fui meio vagabundo, né? Acho que é por isso que eu escolhi a música. Achando que ia me dar mais frutos, assim, na vagabundice, mas eu descobri que trabalhava mais. [...] É, mas trabalho formal mesmo primeiro foi numa autopeça eh final dos, começo dos anos noventa [*n.a.: por volta dos 18 anos*], ainda estava naquela coisa de URV<sup>116</sup>, Plano Collor, aquelas parada toda, né? Mas é... Mas a minha vocação mesmo é pra vagabundo mesmo, cara, por isso que eu virei músico. Sem vergonha!<sup>117</sup>

Carlos Dias (48 anos), das bandas Againe e Polara, comenta que sua mãe insistia muito para que ele trabalhasse quando adolescente. Pela exigência materna, saiu para buscar algo com 12/13 anos e não conseguiu nada, pois ninguém queria contratar um garoto tão jovem, (o que provavelmente tem relação com a lei anterior ao ECA (1990), que apenas permitia jovens trabalharem a partir dos 14 anos), isso ainda em Porto Alegre. Quando chegou em São Paulo, com quinze anos, foi trabalhar no McDonald's. Inicialmente não mantinha seus empregos por muito tempo. Considera seu trabalho na MTV seu primeiro emprego de verdade:

[...] Eh... Então, trampei no McDonald's em oitenta e oito. Na verdade, assim, antes disso, eu... A minha tia tinha uma confecção de moletom e umas coisas

<sup>114</sup> Trechos da entrevista por mim realizada, de forma individual, com Rodrigo Carneiro (49 anos), no dia 09/07/2021. Rodrigo Carneiro é vocalista da banda Mickey Junkies.

<sup>115</sup> Empresa coligada ao banco Itaú.

<sup>116</sup> Unidade Real de Valor, adotada em 1994, no Plano Real, equiparando o Cruzeiro ao Dólar.

<sup>117</sup> Trecho da fala de André Satoshi na entrevista por mim realizada, em grupo, com a banda Mickey Junkies, concedida no dia 19/07/2021. Integrantes presentes: Rodrigo Carneiro (49 anos), André Satoshi (49 anos), Ricardo Mix (50 anos) e Érico Birds (52 anos).

lá em Porto Alegre, chamava Oficina de Camisas. Uma época eu peguei umas coisas dela e trouxe pra São Paulo, pra vender, mas eu acho que aconteceu a mesma coisa que aconteceu na época do McDonald's, assim, minha mãe me mandava trabalhar, depois eu ficava com dinheiro e aí ficava insuportável, né, tipo eu lembro que, tipo, eu ia trabalhar e não gastava dinheiro, aí eu fui pro Sul, sei lá, juntei três meses de salário eu não queria voltar, achava que tinha dinheiro pra viver, né? Porque eu não gostava muito de morar em São Paulo, assim, no começo, tá ligado? E aí depois dessa vez, também, eu lembro que eu peguei uns moletons, vendi na escola e fiquei “rico,” assim, aí fiz umas merda também, não lembro o quê exatamente, mas aí não era um trabalho, assim, só peguei esse bico, assim, e... Mas eu considero, assim, acho que trabalho... eu não posso falar o... MTV ou McDonald's... McDonald's foi um trabalho, assim, mas eu digo a MTV eu acho que foi o primeiro.<sup>118</sup>

De uma forma geral, podemos constatar que as entrevistas refletem que, no campo do trabalho, quando jovens, esses participantes da cena das *guitar bands* trabalharam em empregos urbanos, no setor terciário, de serviços, sendo atendentes em lojas de discos, livrarias e *office boys*, revelando uma preocupação das famílias com a integração dos jovens rapazes ao mundo do trabalho, inclusive em empregos pouco promissores e de baixa remuneração, mas que tinham o objetivo de introduzi-los no mundo do trabalho. Por outro lado, o ingresso em setores jornalísticos como a AGEN, como ilustradores, ou na MTV, ilustrando chamadas e vinhetas, apresenta um setor de trabalho próximo à cena musical que vivenciavam, relacionado à cultura, principalmente no caso da MTV.<sup>119</sup> Esses trabalhos mereceram maior engajamento dos jovens uma vez que também possibilitavam maior identificação e expressão. Maria Carla Corrochano e Marilena Nakano (2002) discutem a questão do trabalho na juventude também ser um espaço formativo, e esse ponto aparece nas falas de Zé Antônio (57 anos) e Carlos Dias (48 anos) em relação à MTV, que admitiu nos anos 1990 muitos jovens sem experiência na área:

[...] Eu entrei antes que a Alê, ela entrou um tempinho depois, mas eram trabalhos muito diferentes, a Alê trabalhava no departamento de relações artísticas, ela tratava diretamente com as bandas, com... não só com os convidados, mas com eventos, como *VMB*<sup>120</sup> e tudo [...]. Eu entrei na MTV meio por insistência, né? Porque gostava de música. Quando começou a MTV eu fiquei alucinado, e eu lembro que eu fui até lá pra tentar uma vaga, fiz uma entrevista, não deu em nada, na época eu estava trabalhando numa loja de discos, aqui em São Paulo, chamada Indie, onde tinham vários amigos e clientes, tal. O Kid [*n.a.: Kid Vinil*] ia lá, tal, e um dia foi um amigo da

<sup>118</sup>Trecho da entrevista por mim realizada, de forma individual, com Carlos Dias (48 anos), no dia 12/08/2021. Carlos Dias foi integrante das bandas Tube Screamers, Againe e Polara.

<sup>119</sup>A contratação de jovens na MTV do Brasil na década de 1990 é um tema ainda pouco estudado nas pesquisas sobre a emissora, contudo, considero que essa é uma das características que compuseram sua formatação experimental, na década de 1990.

<sup>120</sup>*MTV Video Music Awards Brasil, VMB*, é uma cerimônia de premiação musical da MTV brasileira exibida de 1995 à 2012, em referência ao prêmio *VMA, MTV Video Music Awards* da emissora norte americana.

faculdade, o André Weizmann, [...] ele estudava jornalismo e eu publicidade. [...] E daí eu lembro que ah o André entrou e falou pra mim que trabalhava na MTV, eu falei “porra cara, tudo que eu quero na minha vida trabalhar com a MTV, com quem que eu falo, Zico?” “Fala com ela” né? Daí eu falei com a Cali [*n.a.: que estava na loja no momento*], falei “Cali porra eu quero” aí ela “tá bom passa amanhã, vamos conversar.” E eu lembro que eu fui lá na, pra entrevista, ela falou assim, “cê já escreveu *liner*?” “nem sei o que é isso, que que é?” Daí ela me explicou que era aquelas chamadas pra própria programação [...]. Pouco tempo depois, acho que um ou dois meses, o *Lado B*, quem dirigia na época era o Daniel Pompeu, ele estava saindo, não sei se ele estava saindo da TV ou saindo pra fazer outro programa e tal, e daí eu fui com a cara de pau falar com Cris Lobo que era diretora, eu falei “Cris pelo amor de Deus me deixa dirigir o *Lado B*, eu nunca dirigi nada, mas tudo que eu gosto é o *Lado B*, tal, não sei o que” e a resposta dela foi “como não pensei nisso, tá bom” daí eu comecei a dirigir o *Lado B* [...] Daí eh é engraçado que eu entrei na MTV por paixão por música e já nos primeiros, no primeiro mês assim eu descobri uma grande, outra grande paixão na minha vida foi fazer a TV né? Trabalhar com isso. E daí... Foi um, assim, sei lá, os primeiros anos foram de aprendizado mesmo ali. Daí do *Lado B* eu acabei dirigindo outros programas e sei lá, outro dia eu fui fazer as contas, dirigi mais de trinta programas, foram quase vinte anos na MTV. Dirigi muita coisa, fiz muita coisa lá, fiz produção, redação, direção de muita coisa, a MTV era uma loucura, né? Porque a gente, a estrutura é muito pequena, então teve época que eu dirigi três programas, né? *Supernova*, aquele diário, o *Lado B* e [*In Game*], então, foi assim.<sup>121</sup>

Eu precisava arrumar um emprego de novo, né? Aí a minha tia arrumou uma entrevista pra mim na MTV. [...] me chamaram depois [*n.a.: não havia passado de primeira na entrevista*], então quando eu estava fazendo o terceiro colegial, eu já eu tinha dezessete anos, eu entrei pra trabalhar na MTV e eu considero [...] ali, eu acho que foi a minha faculdade assim, vamos dizer, saca? Eu digo pelo sentido de que era uma TV experimental, com um monte de gente jovem. Meio que tinha umas regras, referentes a precisar de usar tal letra, preciso usar tal logo, mas a liberdade de fazer as coisas era muito grande, né? Eu entrei como, quando eu entrei ali eu entrei foi como *office boy*, mas eu fui logo pra “promo”, que era onde fazia as chamadas e tal.<sup>122</sup>

Como comentei anteriormente, o dinheiro que os entrevistados recebiam de seus empregos quando jovens era direcionado diretamente para o consumo de itens pessoais. Seus instrumentos musicais foram adquiridos próximo à época em que começaram a trabalhar, por volta dos 15/16 anos de idade. Érico Birds (52 anos) comprou sua primeira guitarra em 1986, quando foi balconista em uma livraria, de carteira assinada. Ricardo Mix (50 anos), também do Mickey Junkies, comprou sua bateria em 1987, na mesma época que fazia o serviço de *office boy* para o *Itaú Plan*. Zé Antônio (57 anos), do Pin Ups, conseguiu o dinheiro para a sua

<sup>121</sup>Trechos da fala de Zé Antônio concedida na entrevista por mim realizada, em grupo, com integrantes da banda Pin Ups, no dia 30/07/2021. Estavam presentes na entrevista Zé Antônio (57 anos), Eliane Testone (43 anos) e Flávio Cavichioli (47 anos).

<sup>122</sup>Trecho da entrevista por mim realizada, de forma individual, com Carlos Dias (48 anos), no dia 12/08/2021. Carlos Dias foi integrante das bandas Tube Screamers, Againe e Polara.

primeira guitarra, aos 15 anos, através de alguns trabalhos como *freelancer* que prestou para uma agência de publicidade em Santo André, e com a ajuda da avó. O restante do dinheiro aproveitou para comprar discos, conforme entrevista. Percebe-se a importância do trabalho, ainda que de baixa qualificação e remuneração, como forma de autonomia e de acesso a um capital próprio que possa ser destinado aos gostos pessoais, como a vida de músico.

A maioria dos instrumentos de corda adquiridos eram da marca brasileira Giannini, que no caso do período histórico tratado, é um fato relevante devido à restrição de marcas estrangeiras no país. A ditadura militar impossibilitou a importação de diversos produtos do exterior, com o objetivo de proteger o mercado interno, porém este, sem muita competitividade e investimento em tecnologia, não tinha os produtos de melhor qualidade. Uma história curiosa é a de Zé Antônio (57 anos), do Pin Ups, que nos conta em seu relato que quando foi comprar a sua primeira guitarra, o vendedor lhe ofereceu uma Fender<sup>123</sup> usada, de outro músico, mas ele, inocentemente, preferiu comprar uma guitarra nova de uma marca nacional, o que também garantia que sobrasse algum dinheiro para comprar discos. O guitarrista se arrepende, na entrevista diz que hoje poderia estar com uma Fender dos anos 1970 de alto valor de mercado.

Eliane Testone (43 anos), do Pin Ups, conta que conseguiu sua primeira guitarra através de um namorado da sua irmã, que tinha banda, e que na época foi muito barato, algo equivalente a quarenta reais hoje. O instrumento, conforme ela, era uma guitarra sem marca que chamavam de “artesanal”. Flávio Cavichioli (47 anos) quando adolescente, recebeu partes de uma bateria do seu pai, também baterista, e foi completando o kit. Carlos Dias (48 anos) tocou por bastante tempo com instrumentos emprestados, até adquirir uma guitarra própria. O trabalho, então, durante a juventude, não parecia ter fins formativos ou de carreira, principalmente quando se tratava de empregos sem projeções de crescimento, como *office boy* ou vendedor, mas era um dos meios destes jovens conseguirem comprar os equipamentos mínimos necessários, como instrumentos, para ter uma banda e se socializar com outros jovens no lazer noturno.

Depois de 1995, com a consolidação do Plano Real (de 1994), há uma aparente estabilização econômica. Em um primeiro momento, a classe média foi beneficiada com maior poder de compra. A paridade da moeda nacional com o dólar estadunidense não promoveu de imediato o acesso a equipamentos de gravação caseiros, pedais de guitarra, microfones e outros (de marcas importadas principalmente), mas ao final da década de 1990, é perceptível o maior acesso a esses produtos. Nas entrevistas realizadas para essa pesquisa, nenhum entrevistado

---

<sup>123</sup> Famosa marca norte-americana de instrumentos musicais fundada em 1940.

afirmou ter em casa um equipamento de gravação, como um *four track*<sup>124</sup> ou outro tipo de gravador caseiro mais elaborado; quando referem a gravações, essas eram realizadas em estúdios. A duplicação de fitas K7, por outro lado, podia ser feita em casa, assim como uma gravação mais simples com gravadores de apenas um microfone (muito utilizados também para gravar programas de rádio), porém esta não é uma novidade da década de 1990, estando presentes no mercado nacional desde a década de 1970.

As viagens ao exterior eram uma nova realidade para a classe média mais abastada dos grandes centros urbanos, o que também influenciava o fluxo de informações. Entre os entrevistados, três dos cinco que afirmaram ter viajado para outro país, visitaram apenas países da América Latina, isso, na década de 1990; um dos cinco viajou para Londres no ano 1990, antes do Plano Real; outro dos cinco só viajou para a Inglaterra nos anos 2000; e um terceiro viajou para Miami a trabalho, também nos anos 2000. Ainda assim, há relatos nas entrevistas de pessoas, amigos, ou familiares que viajavam para o exterior com certa frequência ou que tenham viajado pelo menos uma vez. A viagem ao exterior não trazia apenas informações de bandas desconhecidas, mas trazia discos físicos, revistas, *fanzines* e experiências, principalmente de cenas da música alternativa, com novos formatos de festivais e casas de shows.

## 4.2 A GÊNESE *GUITAR*

[...] A gente era *guitar* sabe? A gente era o pessoal *shoegaze*, que virou depois esse nome, *shoegaze*, você já deve ter ouvido esse termo em algum lugar. Era uma galera que antes de existir o *grunge*, era um pessoal alternativo que gostava das bandas inglesas, das bandas americanas, que eram meio que bandas que copiavam o Velvet Underground. Eram Jesus and Mary Chain, My Bloody Valentine, Ride, essas bandas eram... A gente amava essas bandas, era, éramos os *guitar bands*, assim, eu era dessa turma. Era esse estilo de som que eu gostava e meus amigos tinham bandas nesse estilo. Só que a gente também gostava do pessoal que era *punk*, do pessoal que era eh... Até do *metal*, que já começava a ter uma mistura de *metal* com *punk*, já era uma coisa assim meio que a gente... A gente frequentava esse *underground*. A gente fazia parte desse *underground*, assim. Que era uma coisa muito forte na época. O *hardcore* também, que foi uma coisa que veio um pouquinho depois, era uma coisa muito forte, sabe? O *punk* e o *hardcore*, e esse estilo que a gente levava. Algumas bandas cantavam em inglês, outras em português. E a maioria cantava em inglês, assim. Eu cheguei a ter banda também, tinha bandas no bairro que eram super boas, tocaram no *Juntatribo* [...]<sup>125</sup>

<sup>124</sup>*Four track* é qualquer gravador de quatro canais, normalmente é um dos modelos mais comuns utilizados, mas existem também gravadores mais simplificados de dois canais.

<sup>125</sup>Trecho da entrevista por mim realizada, de maneira individual, com Thiago Mello (46 anos), no dia 11/10/2021. Na década de 1990, Thiago foi um dos editores da *fanzine Broken Strings* e um dos organizadores do festival *Juntatribo*, atualmente atua como artista visual.

A cena *guitar* começa a dar suas primeiras aparições em 1990, formada por uma série de indivíduos que compunham bandas independentes, editores de *fanzines* e fãs que apreciavam sonoridades *indie rock* e adjacentes, como *shoegaze*, *grunge*, *dream pop*, entre outros gêneros representadas por bandas como as citadas por Thiago (46 anos) no trecho acima. A música é um dos espaços em que as pessoas encontram entretenimento, definem suas identidades e criam relações de grupo (BENNET E PETTERSON, 2004), e a identidade *guitar* estava diretamente relacionada às atividades em torno das bandas que faziam parte de um recorte dentro da cena musical do *rock* independente brasileiro da década de 1990, se diferenciando através de afinidades e gostos, que se expressavam pela sonoridade das bandas, linguagem corporal, estilo e discursos. Ken Spring (2004, p. 48) faz uma comparação entre a análise necessária para entender cenas musicais com a análise de um filme, na qual é necessário examinar não apenas os atores, mas

[...] as interações necessárias de diversos indivíduos com uma especialidade, como os diretores, o grupo de designers, os escritores de partituras/trilhas sonoras, os experts em iluminação, roteiristas, editores e outros que trabalham atrás das câmeras e contribuem com suas habilidades para fazer o filme. Da mesma forma, para que cenas musicais floresçam, uma variedade diferenciada de pessoas precisa de cooperar para aproveitar as oportunidades que um tempo e local particular podem oferecer a fim de construir esta cena.<sup>126</sup>

Essas habilidades individuais voltadas para as cenas musicais, conforme aponta Hein (2012), leva a uma divisão do trabalho racionalizada de forma alternativa das grandes gravadoras, e determina protagonismo a alguns indivíduos na cena (HERSCHMANN, 2010), com identificações e acordos construídos para promover a própria cena. Os líderes das bandas, os editores de *fanzines*, aqueles que constantemente documentam as cenas através de fotografias, filmagens e documentários, produtores que abrem espaços em seus estúdios para bandas, donos de casas de shows etc. assumem, então, esses espaços de destaque quando a história de uma cena musical é contada.

As *guitar bands* são marcadas pelas bandas com guitarras barulhentas, distorcidas, com muita microfonia,<sup>127</sup> que se sobrepunham acima dos demais instrumentos, e pelos vocais

<sup>126</sup> Tradução livre. Trecho original: “This view may be sufficient for discussing the experience of a scene, but it is a bit like describing a movie as the interaction among a group of actors preserved on film. It fails to examine the required interactions of many individual specialists, such as directors, set designers, music score writers, lighting experts, scriptwriters, film editors, and others who work behind the cameras and contribute their skills to make a film. Likewise, for music scenes to flourish, a variety of types of people need to cooperate in order to take advantage of opportunities for scene building in a particular place and time.”

<sup>127</sup> Quando o sinal emitido pela caixa de som é replicado por ela mesma, causando um pico de sinal.

cantados em inglês. As baterias poderiam ir para um caminho mais pesado, próximo ao *hardcore*, ou para meios mais simplificados, como da banda Velvet Underground. Essa definição, porém, não é tão rígida, pois existem algumas exceções entre as bandas da cena *guitar*, que não incorporam os gêneros musicais do universo *indie rock*. Devido às afinidades pessoais entre músicos, por tocarem constantemente com bandas *guitar* e fazerem parte do mesmo circuito, bandas como o Mickey Junkies, com sonoridades próximas ao *blues*, ao *heavy metal* e ao *stoner*, acabaram sendo lidas como parte da cena *guitar*. Outra banda considerada parte desta cena ao mesmo tempo que é reconhecida como uma das protagonistas da cena *hardcore* brasileira dos anos 1990, é o Garage Fuzz, de Santos (SP), que constantemente aparece em documentários<sup>128</sup> e matérias sobre a cena *guitar*, por compartilhar afinidades e espaços.

Além de ter o *indie rock* como uma das principais influências, por vezes com tendências mais britânicas e estadunidenses, outras posturas semelhantes são notadas na cena *guitar*, como não ser estritamente contra contratos e acordos com grandes gravadoras ou com a grande mídia, ao mesmo tempo que há uma idealização e uma exigência pela liberdade proporcionada pelas práticas do DIY, que se encontram fora da competição intensiva da indústria cultural. Por vezes, se percebe que a escolha pelo mercado independente diante de propostas de grandes empresas está na preservação da liberdade artística e na percepção de que negócios com *majors* não são vantajosos.

Os participantes da cena das *guitar bands* construíram uma base de referências musicais em bandas de *rock* internacionais. Essas referências vão sendo construídas ao longo da sua experiência ouvindo música. Hennion (2001) fala sobre o gosto como uma ação, ou seja, a pessoa não gosta de música, ela gosta de ouvir música e ao ouvir, ela aprende, de forma contínua, a gostar de música, e o objeto música e o amante criam uma relação contínua de trocas. Nas entrevistas, quando questiono quais artistas os entrevistados que eram músicos escutavam antes de terem as bandas que fizeram parte das *guitar bands*, percebe-se que o gosto por música estava presente de maneira muito ativa, ainda que em alguns casos distante dos gêneros musicais que dialogam esteticamente com a cena que participaram. O gosto pelo *indie rock*, para alguns entrevistados, como Sérgio Vanalli (55 anos), é introduzido pelo coletivo que ele estava inserido, em outros, o contato com outras cenas alternativas e programas de rádio levaram a conhecer o *indie rock*.

O *metal* é um dos gêneros musicais mais citado pelos entrevistados nesse momento anterior à cena *guitar*, com diversas bandas das quais eram e ainda são fãs, como Kiss, Iron

---

<sup>128</sup> Como *Guitar Days* e *Time Will Burn*.

Maiden, Black Sabbath, poucos entrevistados citam referências diretas do *rock* britânico, como os clássicos Beatles, ou artistas do *rock* psicodélico dos anos 1970, como Jimmy Hendrix. As referências *punks* também aparecem através da banda norte-americana Ramones, principalmente. As bandas brasileiras citadas, fora da cena independente que participaram são escassas, mas existem. Blitz, Ritchie, Gang 90, Mercenárias, Replicantes, Mutantes e Legião Urbana são algumas das bandas mencionadas pelos entrevistados como parte da sua experiência musical como ouvinte, sendo bandas que os marcaram de alguma forma, seja como representantes de uma nova ideia de *rock* no Brasil, ou mesmo pela experiência de ver um show.

Eu acho que quando eu tinha uns dez ou onze, não lembro exatamente se foi nesse verão, saiu o disco da Blitz, né? Lembra, sabe dessa banda? E era meio *new wave* e tal, e aí eu tive eu curti, eu era novinho, curti aquilo, mas foi muito rápido assim, e eu já curti *rock*, tudo, mais pesado, né? Mas logo depois veio o *metal* assim, e logo depois veio o *Rock in Rio*. Então, tipo, foi uma fase muito rápida. Eu acho que eu curti Blitz, assim, uns meses, sabe? E aí depois eu já comecei a curtir Iron Maiden, Ozzy, AC/DC, essas bandas né? Essas bandas mais assim. E aí a gente, eu e uns amigos da rua, a gente já formou uma banda que chamava Espectro e chegamos a fazer uns dois shows em escola, assim, lá em Porto Alegre, né? Então, aí a gente formou uma banda que chamava Espectro, eu até, tipo, umas fases da vida assim né? Tipo, enfim, assim, tive essa banda, a gente chegou a tocar no colégio e tal, a gente tinha umas músicas próprias, era pra ser meio *heavy* assim, mas era música tudo de uma base só, assim, né? Não tinha mudança, mas era tudo música própria. E a gente tocava, sei lá, um cover do Iron Maiden, eu acho. Mas eu digo que a gente chegou a tocar, ensaiava, tá ligado? Tipo era uma banda mesmo. Tirou foto, sabe?<sup>129</sup>

O *Rock in Rio* é marcante na fala de Carlos Dias (48 anos) e de Sérgio Vanalli (55 anos), e representa a grande invasão do *rock* internacional e do *metal* nas grandes mídias brasileiras. A participação na cena *metal* anterior a cena *guitar* fez parte da trajetória de alguns entrevistados. Carlos Dias (48 anos) no relato acima, comenta que buscava referências próximas ao *heavy metal*. Ricardo “Mix” (50 anos), e Érico “Birds” (52 anos), do Mickey Junkies, também começaram tocando em bandas de *metal*, e Carlos Dias tocou em bandas de *black metal*<sup>130</sup> e *hardcore* em São Paulo.

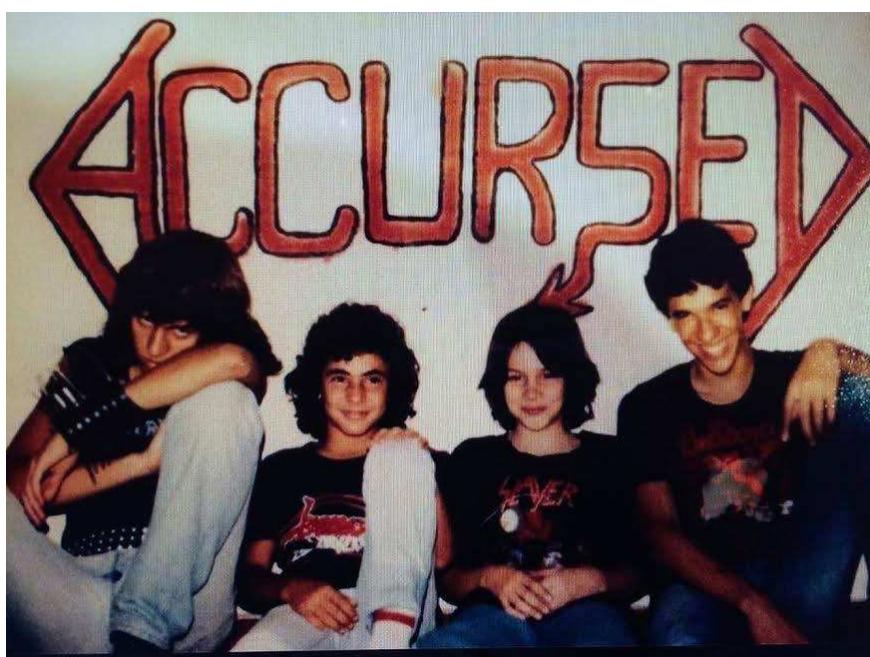
Na figura 2, está a fotografia da banda de *thrash metal* Accursed, em que Érico Birds foi guitarrista, antes de entrar para o Mickey Junkies. É interessante notar tanto a grafia do

<sup>129</sup> Trecho da entrevista por mim realizada, de forma individual, com Carlos Dias (48 anos), no dia 12/08/2021. Carlos Dias foi integrante das bandas Tube Screamers, Againe e Polara.

<sup>130</sup> O *black metal* é um subgênero do *metal* que tem como característica temáticas satanistas, com algumas bandas bastante polêmicas, como Burzum. Utilizam a maquiagem preta (em volta dos olhos e na boca, normalmente) e aparência mais agressiva (JANOTTI, JR,2004, p.31).

nome da banda, no painel de fundo, escrita em vermelho e que tem as letras A e D de forma mais pontudas, e o S forma uma calda com uma seta, algo que se refere a representações de demônios (comuns ao universo imagético de bandas *thrash metal*, que costumam usar grafias imitando sangue, caudas, asas de morcegos, raios, chifres etc). Todos os integrantes vestem camisetas pretas e calça jeans, apenas Érico Birds, à direita da foto, não tem o cabelo comprido. O primeiro garoto, à esquerda, também utiliza munhequeiras com espetos, no punho do braço esquerdo, e um cinto de couro com algo que se parece com ilhós ou tachinhas.

Figura 2 — Foto de 1987, da banda de *thrash metal* Accursed, em que Érico Birds foi guitarrista, na época com 18 anos.



Fonte: arquivo digital da página do Facebook do Mickey Junkies. 8 de abril de 2016.<sup>131</sup>

Érico Birds e Ricardo Mix permaneceram com o estilo visualmente próximo ao *metal*, preferindo roupas majoritariamente pretas, mesmo depois de inserido na cena das *guitar bands* (lembrando que o Mickey Junkies tinha uma sonoridade diferente da maioria das *guitar bands*). Sérgio Vanalli (55 anos) também comenta que antes de iniciar a universidade em Campinas, os gêneros musicais que mais gostava eram o *classic rock* e o *heavy metal*, e que uma das primeiras experiências musicais que o marcou foi no primeiro *Rock in Rio*, em 1985.<sup>132</sup> Isso não era uma regra para os participantes da cena *guitar*, eles não necessariamente seriam

<sup>131</sup> Disponível em: <https://www.facebook.com/MickeyJunkies/photos/pb.100063585849937.-2207520000../1077178745662023/?type=3> Último acesso: 03/06/2022.

<sup>132</sup>Entrevista por mim realizada, de maneira individual, com Sérgio Vanalli (55 anos), no dia 28/07/2021. Na década de 1990, Sérgio foi um dos editores da *fanzine Broken Strings*, foi um dos organizadores do festival *Juntatribu* e foi guitarrista na banda Heaven in Hell.

dissidentes de uma cena *metal* ou *hardcore*, mas, por serem cenas próximas, do universo amplo do *rock underground*, das pequenas casas de shows, não é estranho que pessoas transitassem em mais de uma cena. Percebe-se que, por mais que integrantes das cenas *dark*, *new wave* e do *rock paulista* participaram indiretamente ou diretamente da cena *guitar* (como o caso de Thomas Pappon do Felini, e Alex Antunes do Akira S. e as Garotas que Erraram, ambos jornalistas), a trajetória dos participantes da cena, principalmente os músicos, veio do *metal* e do *hardcore*.

Em alguns gêneros do *rock*, há um grande rigor na forma de se tocar um instrumento, ou de se vestir, o que aparece em outro relato de Carlos Dias (48 anos), abaixo. A comparação entre o *metal* e a cena do *skate*, do *punk hardcore* e a cena *guitar*, feita por ele, traz a ideia de que há maior liberdade nessas outras cenas, um maior relaxamento:

[...] E aí eu já tinha sentido essa coisa assim, né? Tipo, curti muito *metal*, tudo, curto até hoje, mas... Essa coisa, apesar de eu ter tido banda e já ter tocado, mas o *metal* tinha uma coisa muito de cobrança de, “ah, você precisa tocar bem, você precisa estar bem ensaiado”, tal. Porque, o *punk* deu uma liberdade assim, né? Um foi disciplina e o outro foi liberdade, assim, pra mim, né? [...]

[...]

Até hoje eu vejo da galera da minha geração, assim, direto, tipo, às vezes eu estou conversando com alguém mais novo e aí tipo, esses tempos eu estava falando com uma amiga minha e aí... Não sei de quê, camiseta de *metal*, assim, de alguma banda nacional, eu falei “putz será que eu posso usar?” E eu falei porque é uma pergunta natural minha, assim, eu vejo que quem é mais novo não entende, assim, e eu estava meio brincando, na verdade, né? Tipo, ela falou “pode, pode o que você quiser”, mas o pensamento fica, mano, até hoje. Sabe? Eu vou fazer cinquenta anos, mas às vezes eu olho um bagulho, tipo, a minha relação com as coisas, tipo, às vezes tem uma camiseta de banda e eu penso “puta não, eu não curto o suficiente pra usar”, porque você acha que alguém vai vim te perguntar se você curte e vai mandar você cantar um som, está ligado? Porque a gente cresceu assim né? Tipo, moleque ainda, especializado em camiseta das bandas aqui em São Paulo, assim, não vou dizer apanhar, mas intima você tomava [*n.a.: era intimidado, questionado*]. Se não te tomavam a camiseta, tá ligado?<sup>133</sup>

No relato acima, Carlos Dias, comparou uma situação que viveu no momento contemporâneo — usar a camiseta de uma banda da qual ele não é fã, mas ouve —, com o momento de sua adolescência, quando usar camiseta de banda era uma questão encarada com maior rigor, principalmente na cena *metal*. Os questionamentos sobre o quanto você conhece uma banda para merecer vestir uma camiseta dela são mais intensos em algumas cenas musicais

<sup>133</sup>Trecho da entrevista por mim realizada, de forma individual, com Carlos Dias (48 anos), no dia 12/08/2021. Carlos Dias foi integrante das bandas Tube Screamers, Againe e Polara.

do que outras, porém, suspeito que haja uma questão geracional quanto a essas regras, que podem variar dependendo do local que se está usando a camiseta.

A questão geracional, nesse sentido, sugere um “relaxamento” para as novas gerações quanto ao uso de camisetas de bandas no meio da música alternativa, que pode ter ocorrido por diversos motivos, como a banalização das camisetas de bandas (agora vendidas em lojas de departamento), ou pela menor adesão ao *rock*, que teria um público menos engajado do que outros gêneros musicais no momento contemporâneo e, conseqüentemente, diversos espaços públicos deixaram de ser o *pedaço* dos roqueiros (MAGNANI, 2002), como era o caso da Galeria do Rock, levando a um relaxamento na postura dos fãs.

Atualmente, é comum ver artistas da música *pop*, como Pablllo Vittar, utilizando camisetas de bandas de *metal*, sem causar um estranhamento em seu próprio público e nem mesmo na comunidade *metal*, o que talvez seria impensável na década de 1980.<sup>134</sup> Ainda que diante de um menor questionamento, essa situação pode ser diferente nos nichos específicos do *metal* ou em *pedaços* dos roqueiros, como em *shows*, *festivais* ou escolas de músicas voltadas para o gênero.<sup>135</sup>

Outro exemplo, porém, que vai na contramão desse “relaxamento” da postura de fãs diante de não-fãs utilizando objetos ou signos relacionados àquilo que gostam, foi a performance recente da cantora Luísa Sonza no *Rock in Rio* de 2022 no qual ela fez um solo de guitarra. Esse solo levou diversos fãs de *rock* a reagirem contra a cantora nas redes sociais, atacando a artista, enquanto os fãs de Luísa afirmaram que o solo foi divertido e agregou ao show.

Esses dois exemplos atuais comparados aos relatos referentes às décadas de 1980 e 1990 podem nos ajudar a pensar nas disputas entre fãs na atualidade, a impressão que se tem é que há um campo mais propício nos meios virtuais do que em espaços públicos, como a Galeria do Rock, para essas disputas. Por outro lado, os questionamentos individuais sobre camisetas e outros objetos apropriados por fãs ainda ocorrem. Para Hennion (2011, p.256), o gosto pode ser

---

<sup>134</sup>Ver: ROUMIEH, Erica Y. Pablllo Vittar usa camiseta do Destruction em entrevista e surpreende fãs de metal. **Wikimetal**. 24 de janeiro de 2020. Disponível em: <https://www.wikimetal.com.br/pablllo-vittar-usa-camiseta-do-destruction-em-entrevista-e-surpreende-fas-de-metal/> Último acesso: 24/07/2022.

<sup>135</sup>Eu mesma, há uns 3 anos atrás, estava fazendo aula de guitarra e fui com uma camiseta do Kinks (banda de *rock/hard rock* britânica da década de 1960), que era do meu namorado. Eu já ouvi Kinks, mas não era fã, não conheço todas as músicas de cor. Quando cheguei, meu professor de guitarra começou a cantar uma música deles e perguntou se eu conhecia, e eu afirmei não saber que música era, e ele disse “é do Kinks, da banda que você está usando a camiseta!”. Ou seja, neste momento, meu professor deixou claro que eu estava usando a camiseta de uma banda a qual eu não conhecia profundamente, e indiretamente, não “merecia” usar, ou que eu era “poser”.

percebido através de performances que se dão nas relações com objetos, corpos, gestos, capazes de “transformar e criar novas sensibilidades, em vez de somente reproduzir silenciosamente uma ordem existente”. O vestuário é uma das formas mais visíveis de expressão da individualidade, e tem a capacidade de expor construções sociais de gênero, classe e raça em diferentes espaços e épocas através das suas regras e formas de uso (CRANE, 2006, p.21), desta forma, é compreensível que as camisetas de bandas sejam tão visadas por seus fãs, que garantem fazer esse policiamento de quem teria o “direito” de usá-las, afinal são eles que são capazes de ler os significados presentes nas peças de vestuário que fazem parte do seu grupo social.

Os motivos que levaram aos fãs de *metal* não criticarem Pablo Vittar e os fãs de *rock* ou de guitarristas a criticarem Luísa Sonza não são parte da investigação desta pesquisa, mas podem contribuir para a compreensão sobre a mudança da relação dos fãs com objetos como camisetas em determinados contextos. Adriana Amaral e Camila Monteiro (2013) afirmam que “o *hater*, corroborando a ideia de Gray (2003)<sup>136</sup>, tem conhecimento para odiar algo e é anti fã, porque, antes de mais nada, ele é fã de outra coisa. O comportamento contrário a algo é gerado como um sistema de defesa ao que ama”, logo, poderia se supor que o ataque à performance de Luísa também seja um ataque de *haters*, ou de fãs em defesa das performances virtuosas de guitarristas, além desses ataques terem características misóginas que não passam despercebidas. A situação da camiseta é presente na fala de outros entrevistados quando se remetem aos anos 1980 e 1990 e a espaços como a Galeria do Rock, representando esse questionamento. Abaixo, o relato de Eliane Testone (43 anos), fala de quando foi intimidada por outras garotas por usar uma camiseta dos Sex Pistols na Galeria do Rock:

[...] A Galeria do Rock tem o lado romântico, que o Flávio falou, mas também tinha uma coisa de ter medo, pra mim, pelo menos, que era uma menina de treze anos. Uma vez umas meninas tentaram tirar minha camiseta do Sex Pistols, porque elas falavam “você não curte isso aí não, não sei o que, qual que é o nome do disco?” e eu “sei lá qual que é o nome do disco”, sai correndo... Eu acho que na época eu ainda não sabia os nomes dos discos. Então, mas eu gostava, entendeu? Eu gostava do negócio, mas eu ainda não sabia. Eu não tava preparada pra responder questionário, eu era muito jovem...<sup>137</sup>

A ideia da necessidade de um nível de conhecimento para poder usar aquele objeto, como falou Carlos Dias (49 anos), reaparece no relato acima de Eliane, ela afirma que gostava

<sup>136</sup>GRAY Jonathan. Antifans and paratexts. An Interview with Jonathan Gray. (Part One). In: JENKINS, Henry. **Confessions of an Aca-Fan**, Weblog, 2010. *apud* AMARAL e MONTEIRO, 2013.

<sup>137</sup>Trechos da fala de Eliane Testone concedida na entrevista por mim realizada, em grupo, com integrantes da banda Pin Ups, no dia 30/07/2021. Estavam presentes na entrevista Zé Antônio (57 anos), Eliane Testone (43 anos) e Flávio Cavichioli (47 anos).

e conhecia os discos, mas não o suficiente para responder a questionários. É comum perceber algumas regras implícitas, ou espécies de “normas de etiquetas” nas cenas musicais que em alguns casos parecem mais rígidas que outras, para afirmar um pertencimento àquele grupo, que é realmente um fã e não um *poser* (alguém que está fingindo que gosta ou conhece algum grupo ou gênero musical), aqueles que já estão inseridos na cena aprendem a identificar seus iguais. Normalmente, um participante da cena já conhecido será menos questionado, pois já passou por esses “testes”, enquanto um novato ou alguém que é pouco conhecido enfrentará mais dificuldades. No relato a seguir, Carlos Dias (48 anos) fala mais das camisetas que usava e um pouco da transição que ele percebe ter passado do *metal* para o *hardcore* e depois para a cena *indie*:

— Está ótimo é... Camisetas de quais banda você usava muito? [N.a.: fala minha].

— Mas quando, assim? [N.a.: fala de Carlos Dias].

— Entre 1987 e os anos dois mil. [N.a.: fala minha].

— Eu acho que camiseta, assim, eu acho que sempre foi uma coisa importante né, de se preocupar, né? De banda, tal, eu usava, acho que as primeiras de *rock* que eu comprei, assim, eu acho que era umas mais pra chocar. Eu estudava em Colégio de Padre. E tipo, usava [camiseta do] Mercyful Fate, Kreator, Slayer<sup>138</sup>, mas sempre curti pegar as mais agressivas, né? Tipo, e nem sabia o que tava fazendo, né? Porque tipo, cê mete aquele monte de símbolo, eu ia pro colégio de padre, eu acho que... Não sei, eu não sei como é que não falavam nada, assim, saca? Falar falavam, né? Mas falavam da coisa por inteiro, assim, da atitude em si, da vestimenta, mas não tipo “você está com uma mulher pelada crucificada”, essas coisas assim, tipo, eu penso hoje em dia assim, pego essas coisas tipo Kreator, “Pleasure to Kill”<sup>139</sup>, “o prazer de matar”, tipo, uma maneira de chocar né? [...] acho que quando veio o *punk hardcore*, assim, de uma certa forma, e o skate também, skate, *punk*, *hardcore*, deu uma leveza nas cores, né? Nas cores que podia usar, tipo, não precisava usar só preto, dava pra usar bermuda, tinha isso também, nessa época, quando eu mudei aqui pra São Paulo, eu acho que às vezes o fato de você usar bermuda e skate era tão visado, hoje em dia acho que não adianta mais né? Mas tipo assim, os careca iam mais atrás de metaleiro, então tipo, eles não queriam muito skatista né? Então tipo, e essa coisa das camisetas das bandas de *hardcore* que podiam ser coloridas, tal. Isso é uma coisa que eu curti, assim que eu sempre gostei muito de cor, assim, até pelo trabalho, depois que eu fui descobrir, mas a camiseta sempre foi um ponto assim. Eu tive uma... essas coisas assim que eu... você fala de de camiseta eu lembro muito o fato de ser cabeludo e usar camiseta de banda *punk* e ser cobrado. Uma vez, o cara era meu amigo até, eu conheci o cara foi num show do Sepultura que teve aqui na Charles Miller, eu estava com uma camiseta que é do GBH<sup>140</sup>. Nem era minha, era de um amigo. E era uma camiseta gringa, assim, tinha uma teiona de aranha, muito boa assim, a camiseta, e o cara chegou numa banca, esse dia

<sup>138</sup>Todas as três bandas citadas são bandas de *metal* da década de 1980, sendo Mercyful Fate do subgênero *black metal*, e Kreator e Slayer do subgênero *thrash metal*.

<sup>139</sup>Segundo álbum da banda Kreator, lançado em 1986 pela *Noise Records*.

<sup>140</sup>Banda inglesa de *punk rock* dos anos 1970.

deu um monte de confusão, e o cara falou pra mim “puta mano, acho melhor você trocar de camiseta comigo, senão os cara vão te tomar”. Os “cara” eram os próprios amigos dele, aí eu troquei, assim, mas eu lembro que eu nem... Na época eu nem me senti muito, eu me senti mais tipo “puta mano, me livrei ali de apanhar,” sabe? Nunca foi muito de... Porque tinha essa coisa muito de gangue, né? Essa época aí tinha careca, [...], tinha *Headbangers ABC*, tinha umas banca de galera que andava que acho que não é mais a mesma coisa, né? Mudou bastante assim. Ainda mais agora, né? Mas aí tipo você falou camiseta, acho que sei lá, Dead Kennedys, Black Flag, Agnostic Front<sup>141</sup> era meio polêmico também que a gente não sabia direito. Mas ali eu acho que noventa e dois, noventa e três que eu comecei a ouvir uns Descendents, Dag Nasty, Hard-Ons<sup>142</sup> e tal, mas aí não tinha muito, né? As bandas que a gente gostava não tinha muita camiseta saca? Tinha uma ou outra, né? Então eu nunca fui muito bom, assim, mas tinham uns amigos que faziam de caneta, né? Aquelas canetas de tecido, eu pintava a mão, aí eu lembro dessa época aí, dessas bandas Dag Nasty, Hard-Ons. Descendents, né? Big Drill Car, coisa mais melódica ali, Bad Religion. E acho que, puta, Napalm Death<sup>143</sup>, eu acho que desde que eu vi o show, assim, foi uma banda que por mais que não, vamos dizer assim, não tenha nada a ver com o som que eu faço né? Mas tipo, é uma banda que eu escuto desde que eu fui no show, acho que sempre tive camiseta e até hoje, quando eu passo na galeria [*n.a.: Galeria do Rock*] tem. Tem uma banda que é a banda do Lou Barlow e do J. Mascis antes do Dinosaur Jr. que chama Deep Wound,<sup>144</sup> e é uma banda meio de *grindcore*<sup>145</sup> assim, tipo uma banda meio pioneira desse estilo. E hoje eu ouvi esse disco e até eu fiquei pensando, eu falei “nossa mano”, porque não faz muito sentido esse som ser mais extremo, sei lá isso, e ser *emo*, ta ligado? Mas eu olhei isso hoje e pensei, “puta mano, eu acho que é meio que nem eu”, assim, o moleque era mais metaleiro, tal, mas na hora que eu fui fazer o som, sei lá, a hora que eu fui me expressar mesmo, a coisa saiu de outro jeito, a hora que eu fui compor, eu entendo mais assim, né? [...] [*N.a.: fala de Carlos Dias*].<sup>146</sup>

O trecho da entrevista acima dá diversas nuances do uso da camiseta por jovens e adolescentes inseridos na cena *rock*, em primeiro lugar a própria atitude rebelde de usar uma

<sup>141</sup>Black Flag e Dead Kennedys são duas banda *punks* norte-americanas, a primeira fundada em 1976 e a segunda em 1978; e Agnostic Front é uma banda de *metal/hardcore* dos anos 1980, também dos Estados Unidos.

<sup>142</sup>Descendents é uma banda norte-americana de *punk* dos anos 1970, que é bastante referência para a cena *indie rock*, e as bandas Dag Nasty e Hard-Ons, também dos EUA, são bandas de *indie rock/pop punk* dos anos 1980.

<sup>143</sup>Big Drill Car é uma banda de *pop punk* dos EUA dos anos 1980. Bad Religion é uma banda de *hardcore* (uma das primeiras de *hardcore melódico*) dos EUA formada em 1980. E Napalm Death é uma banda de *death metal/grindcore* fundada em 1981 na Inglaterra.

<sup>144</sup>Deep Wound foi fundada em 1981 e o Dinosaur Jr. em 1983, nos EUA. Dinosaur Jr. é do gênero *indie rock*.

<sup>145</sup>Subgênero do *heavy metal* na linha do *metal* extremo, se tornou parecido com o *death metal* ao longo dos anos, mas em seu início poderia ser reconhecido por sua estrutura musical não conter versos e nem refrões, com ápices explosivos de guitarras, baterias e muito barulho, e os vocais rastejados e com tom angustiante, as letras são extremamente detalhadas e agressivas. Ver: *Grindcore. All music*. Disponível em: <https://www.allmusic.com/style/grindcore-ma0000004452> Último acesso: 24/09/2022.

<sup>146</sup>Trecho da entrevista por mim realizada, de forma individual, com Carlos Dias (48 anos), no dia 12/08/2021. Carlos Dias foi integrante das bandas Tube Screamers, Againe e Polara.

camiseta com iconografias chocantes, com imagens violentas ou que referenciam símbolos contrários à fé cristã. Segundo, o uso como fã, no cuidado de usar apenas se fosse realmente reconhecido como tal, e a fabricação artesanal de camisetas que não estavam disponíveis à venda das bandas que apreciava. Carlos Dias também comenta do aspecto visual, em que as bandas de *hardcore* ou *grindcore*, e as bandas *indie* ou *punk* dos anos 1980/1990 o atraíam mais por terem uma estética mais colorida, ao contrário do *metal* que utilizava majoritariamente a cor preta.

Se mostrar como diferente ou mais moderno é um desejo presente nas *guitar bands*, almeja-se estar fazendo algo novo ou autêntico. No tópico “definindo *indie rock*”, comentei sobre o exemplo do projeto Sebadoh, de Lou Barlow, usado por Ryan Hibbett (2005) para falar da estética *indie rock*, em que essa busca por diferenciação pode chegar ao ponto da autodepreciação irônica. Seguindo as mesmas trilhas da autodepreciação e da ironia, o post do blog *So You Wanna* sobre como fingir ser um expert em *indie rock*<sup>147</sup>, também analisado por Hibbett (2005), traz diversas características de um fã de *indie rock* que, colocados em paralelo com a cena *guitar*, é possível identificar algumas semelhanças. O discurso de diferenciação que é marca característica do *indie rock*, pode aparecer na questão do uso de camisetas de bandas, por exemplo, ou até mesmo de referências, como um gênero que não impõe regras como os demais (ou pelo menos não assume que elas existem), se diferenciando do *metal* e do *hardcore*. Zé Antônio (57 anos), por exemplo, diz que antes do Pin Ups, participou de muitas bandas, mas que se incomodava com o fato de muitas pessoas quererem tocar *classic rock*, enquanto ele desejava tocar algo mais “contemporâneo”.

[...] Eu sempre queria ter uma banda, né? Sempre tentei, fiz um monte de bandas, assim, mas era meio bizarro porque assim tipo, sei lá, eu achava muita gente que gostava do que hoje é o *classic rock*, eu não era a fim de fazer aquilo, eu ouvia outras coisas, queria fazer uma coisa mais, mais, sei lá, contemporânea de alguma maneira [...].<sup>148</sup>

Em outros relatos da mesma entrevista, Zé Antônio (57 anos) mostra que já gostava de bandas *indies* há mais tempo (antes do início do Pin Ups), como Smiths, Jesus and Mary Chain e Primal Scream desde os anos 1980. A antipatia pelo *classic rock*, considerando esse estilo como algo ultrapassado também sinaliza uma diferenciação, mesmo Zé Antônio sendo um

<sup>147</sup>So you wanna fake being an *indie rock* expert? **So You Wanna**. 30 de março de 2003. Disponível em: <https://soyouwanna.net/site/syws/indierock/indierockfull.html> Último acesso: 26/09/2022.

<sup>148</sup>Trecho da fala de Zé Antônio (57 anos) na entrevista por mim realizada, em grupo, com integrantes da banda Pin Ups, no dia 30/07/2021. Estavam presentes no grupo Eliane Testone (43 anos) e Flávio Cavichioli (47 anos).

grande fã de Beatles, certamente ele não gostaria de tocar em uma banda cover de Beatles. Bandas de *classic rock*, como AC/DC, Pink Floyd, Led Zeppelin, entre outras, já estavam inseridas no *mainstream* na década de 1980, e a busca por algo mais contemporâneo ou mesmo, diferenciado, é um desejo que qualifica os *guitars*. Isso não quer dizer que eles não copiavam ou se inspiravam em artistas que apareciam momentaneamente na grande mídia.

Em uma entrevista concedida a revista +SOMA, de São Paulo, Rodrigo Guedes, das bandas Killing Chainsaw e Grenade, comenta sobre quando conheceu Zé Antônio e Luiz Gustavo, do Pin Ups, em 1990, no show da banda *indie* britânica Jesus and Mary Chain. Na entrevista Rodrigo conta que estes estavam vestidos muito parecidos com a banda, e seu tom é de piada em relação aos amigos (novamente, a presença da ironia). A estética do início do Pin Ups nas roupas é bastante semelhante ao Jesus and Mary Chain, roupas majoritariamente pretas, entre moletons, calças jeans, camisetas e jaquetas de couro, cabelo cortado estilo cuia jogados sobre os olhos e uma atitude *superstar blasé* muito característica do Jesus and Mary Chain, é possível ser percebida também na primeira fase do Pin Ups.

[...] Naquela época não tinha banda *indie*, né? Se tinha uma banda em Piracicaba fazendo esse som, o cara queria pelo menos ouvir. E aí a gente foi pro show do Jesus [em 1990]<sup>149</sup>. Lá, eu cruzei os caras do Pin Ups e eles estavam vestidos igual ao Jesus and Mary Chain (risos). Era a coisa mais engraçada, eles de couro preto até aqui em cima. Já colamos neles, o Zé e o Luiz. Trocamos fitas e virou uma amizade.<sup>150</sup>

A mesma atitude *blasé* ou desinteressada pode aparecer de outras formas. Retomando às dicas do site *So You Wanna* de como fingir ser um expert em *indie rock*, o visual aparece como a primeira impressão mais importante. De maneira debochada, o blog diz que o primeiro passo para parecer um *indie* não é comprar discos e sim deixar de lavar o cabelo, depois disso você deve comprar camisetas de tamanhos menores que o seu e nunca das cores branca ou preta, dando preferência a cores vibrantes como o verde, o laranja ou amarelo. O desleixo na vestimenta ou a falta de preocupação com elas é perceptível durante as entrevistas quando

<sup>149</sup> Na revista, a data do show consta como 1993, mas provavelmente foi um erro de digitação, pois o Jesus and Mary Chain não tocou no Brasil neste ano e sim em julho de 1990, depois disso, a banda apenas retornou ao Brasil em 2007 e antes disso, o Pin Ups não existia. Ver: NEUFVILLE, Jean-Yves de. Cantor do Jesus diz que não desiste do barulho. Ano 70, No. 22,531. **Folha de S. Paulo**, Caderno Ilustrada. P. E-2. 22 de junho de 1990.

<sup>150</sup> Trecho da entrevista realizada por Mateus Potumati com Rodrigo Guedes, das bandas Killing Chainsaw e Grenade, publicada na edição 9 da revista +SOMA, em 2009. Ver: POTUMATI, Mateus. **Do Killing Chainsaw ao Grenade: Pecado e redenção de Rodrigo Guedes**. Revista +SOMA, São Paulo, 9ª edição, p. 16-23. 08 de janeiro de 2009. Disponível em: <https://issuu.com/lalgarra/docs/somaed9> Último acesso: 24/07/2022.

perguntei sobre as roupas que utilizavam. Na maioria das respostas, principalmente entre as bandas, o entendimento da pergunta foi relacionado se haveria uma regra de vestimenta para a banda, e não sobre a descrição das roupas que gostavam de usar. Os entrevistados afirmam não haver regras e que cada um se expressava de sua forma.

— Cada um usava o que quisesse, mas de vez em quando a Alê inventava de fazer uniforme, inspirada no Rocket From The Crypt<sup>151</sup>, ou quem que ela se inspirava? [n.a.: fala de Eliane Testone].

— Não, foi isso, foi do Rocket From the Crypt, mas foi um único show que a gente fez, porque o Bofa da... A gente foi tocar com Superchunk, o Bofa bancou, tenho essas camisas até hoje, sabia? [n.a.: fala de Zé Antônio].

— Era uma camisa bordada, tipo pra uniforme de trabalhador. [n.a.: fala de Eliane Testone].

— Mas foi a única mesmo, é, de maneira geral cada um chegava com a roupa que tinha, assim... Eu era mais cabeludo, hoje infelizmente está ficando, meio difícil, mas eu era mais cabeludo na época tinha cabelo maior, tal [n.a.: fala de Zé Antônio].

— A Alê que era mais do visual, e o Flávio? Eu e o Zé éramos mais básicos, das camisetas. [n.a.: fala de Eliane Testone].

— É, bem assim, e cada um com a sua identidade, né? O Flávio, como você pode ver, ele sempre teve uma identidade mais *metal* assim, sempre foi o que ele curtiu, não, mas é verdade. Sabe, mesmo quando tinha cabelo curto assim, é cada um com as suas influências e uma coisa que eu acho muito legal no Pin Ups, nunca teve nenhuma imposição de vamos nos comportar assim, vestir assim, né? Cada um ouve uma coisa, a Alê gosta de Fleetwood Mac, eu gosto de umas coisas mais alternativas, o Flávio gosta de coisas mais pesadas, Eliane das bandas de menina e eu acho que é por isso que dava certo ali. Sempre foi uma banda [n.a.: fala de Zé Antônio].

— O que funcionou, né? [n.a.: fala de Flávio Cavichioli].

— Ninguém nunca teve a individualidade violada de maneira nenhuma assim. [n.a.: fala de Zé Antônio].<sup>152</sup>

— Eu, por mim, no meu conceito, todas muito equivocadas, pra mim, né? Eu sempre me vesti muito mal, e pra show muito menos. Então, hoje, era basicamente pra não tocar pelado. Eu nunca me importei muito assim com roupa, né? Hoje eu me importo um pouquinho, pouquinho mais. Nunca me produzi especialmente. [n.a.: fala de André Satoshi].

— Eu gostava, quando era para show de alguma banda mesmo, no Dama Shock, Aeroanta ou mesmo em qualquer lugar eu me preocupava em única e exclusivamente em propagar e fazer propaganda da banda que eu tava tocando, pra mim era isso, eu não vestia em nenhum momento uma camiseta do Metallica, do Slayer, de bandas que eu gostava, ou mesmo do Kiss. Eu colocava camiseta do Mamilos Vícios ou do Mickey Junkies, tinha que ser a banda que eu estava tocando, era uma maneira exatamente de fazer uma

<sup>151</sup>Rocket from the Crypt é uma banda de *rock* californiana dos anos 1990. O estilo visual da banda perpassa por roupas majoritariamente pretas, como camisas sociais, vestidas com gravatas brancas e óculos escuros. A banda também explora o estilo *rockabilly* com camisas estilo *western*, com bordados, e topetes. A calça jeans é presente em todos os visuais.

<sup>152</sup>Trecho da entrevista por mim realizada, em grupo, com integrantes da banda Pin Ups, no dia 30/07/2021. Estavam presentes na entrevista Zé Antônio (57 anos), Eliane Testone (43 anos) e Flávio Cavichioli (47 anos).

propaganda meio guerrilha, é tipo assim, a pessoa olhava a camiseta “o que isso?” “é minha banda, quer ouvir? Então manda uma fita cassete”, era a maneira de fazer toda essa propaganda, tinha que ser propaganda. Pra mim a preocupação era ter uma camiseta da banda ou mesmo de alguma banda, raramente, ou alguma banda desconhecida, né? Mas nunca uma banda conhecida. Uma frase que era o famoso “fuck off”, fuck off que foi o guitarrista do Metallica propagou e tal. Algumas frases um pouco mais... Ah, tinha que causar, né? Algum momento [n.a.: fala de Érico Birds].

— Mas a gente, sem se esforçar muito, também, a gente acaba aparecendo um com o visual do outro assim basicamente o jeans, o tênis All Star, a camiseta de banda... A gente sempre acaba combinando sem combinar né? Sem combinar antes, na verdade né? Mas a gente sempre, a gente nunca ficou muito diferente do outro, né? Isso que é engraçado, umas fotos assim, não tem nenhum que destoa assim, né? [n.a.: fala de Ricardo Mix].

— Tudo preto, né? [n.a.: fala de Érico Birds].

— Ta dando até pra fazer aqueles personagenszinhos do Simpsons, assim, da gente, né? [n.a.: fala de Ricardo Mix].

— Mas é o lance... Oi, desculpa Mix, cortei [n.a.: fala de Érico Birds].

— Mas já amarramos as camisetas de flanela na cintura também, né? Já fizemos essas coisas, né? Dos anos noventa, mas pelo menos da minha parte, assim, é sempre intuitiva né. A gente sempre sabe que vai acabar combinando com a banda. [n.a.: fala de Ricardo Mix].

— É, e usar camiseta, nossa, esse negócio desse marketing digitalizado, até hoje, né? Eu faço, né? Não, tem que ter, tem que ter, seja em qualquer lugar você tem que estar com camiseta do Mickey, seja na na fila da vacinação, e vamos vacinar, vamos usar a camiseta [n.a.: fala de Érico Birds].

— É, e o bom que no palco, por mais mal-vestido que você esteja, sempre tem instrumento para dar uma enganada, né? [n.a.: fala de André Satoshi].

— Era muito isso aí né [n.a.: fala de Érico Birds].

— São todos muito estilosos, são todos muito estilosos. [n.a.: fala de Rodrigo Carneiro].

— Exigentes também. [n.a.: fala de Érico Birds].<sup>153</sup>

Por mais que reforcem a não obrigatoriedade de seguir um estilo específico, este, indiretamente pode ser percebido, como o próprio baterista do Mickey Junkies, Ricardo Mix (50 anos), evidencia em sua fala. O uso de camiseta de bandas específicas, camisetas de malha de algodão customizadas, seja com recortes ou pinturas, a calça jeans, que é unânime, ou a calça xadrez em alguns casos, o tênis estilo *All Star* da marca Converse, ou as botinas de couro estilo Dr. Martens, ou “botinas de trabalhador”, a camisa xadrez. Todas essas são peças que tanto representam o estilo *grunge* da década de 1990, quanto faziam parte do universo de vestimenta da cena *guitar*.

Na figura 3, abaixo, temos duas fotografias de dois momentos distintos da banda Pin Ups. Na foto da esquerda, de 1990/1991, por exemplo, percebe-se o corte de cabelo bem

<sup>153</sup>Trecho da entrevista por mim realizada em grupo com a banda Mickey Junkies, concedida no dia 19/07/2021. Integrantes presentes: Rodrigo Carneiro (49 anos), André Satoshi (49 anos), Ricardo Mix (50 anos) e Érico Birds (52 anos).

semelhante entre o garoto e a garota no canto esquerdo, ainda que o da garota esteja estilizado de forma diferente, o cabelo de todos cobre levemente os olhos. As posturas dos integrantes na banda na fotografia trazem duas leituras corporais complementares, os da esquerda (Marco Butcher e Alê Briganti) estão sentados e cabisbaixos, têm parte de seus rostos tampados e estão levemente curvados, o garoto encara a câmera, de baixo para cima, e a garota desviou o olhar. Os garotos da direita (Luis Gustavo e Zé Antônio), que também se vestem totalmente em preto, têm uma postura indiferente e relaxada, com apenas o integrante de pé ao fundo (Zé Antônio), encarando a câmera de forma superior, com o queixo levantado, o da frente usa óculos escuros e tem seu rosto voltado para fora do quadro.

Figura 3 — esquerda: foto do kit da *Stiletto* (gravadora do primeiro álbum do Pin Ups), provavelmente 1990/1991. Direita: foto divulgação do Pin Ups, com Flávio, Zé Antônio, Alê e Eliane, provavelmente 1997/1998.



Fonte: Direita: ALBUQUERQUE, 9 de agosto de 2018.<sup>154</sup> Esquerda: CARUSO, sem data.<sup>155</sup>

Na foto da direita, já se percebe mais possibilidade “cores” (ainda que a foto seja em preto e branco), camisetas estampadas, um outro tipo de postura, mais suave, relaxada, a maioria dos integrantes encara a câmera. O garoto mais à esquerda (Flavio Cavichioli) usa uma camiseta escrito “Love a Nurse — PRN”<sup>156</sup>, dos anos 1980, provavelmente da cor azul clara,

<sup>154</sup> ALBUQUERQUE, Filipe. **Rock, Botas e Garotas. A história do primeiro disco do Pin Ups.** 9 de agosto de 2018. Disponível em: <https://medium.com/@filipealbuquerque/rock-botas-e-garotas-a-hist%C3%B3ria-do-primeiro-disco-do-pin-ups-9519e06aa5a3> Último acesso em 28/08/2021.

<sup>155</sup> CARUSO, Flávio. **Queridinhos do Indie Rock.** Folha Online. Disponível em: [https://www1.folha.uol.com.br/folha/pensata/popup\\_magaly\\_27.htm](https://www1.folha.uol.com.br/folha/pensata/popup_magaly_27.htm) Último acesso em 28/08/2021.

<sup>156</sup> Provavelmente uma camiseta norte-americana de segunda mão, não foi encontrado muito sobre ela, mas há modelos sendo vendidos dos anos 1960 e 1980.

tem a perna aparentemente cruzada e o corpo curvado, com as mãos nos bolsos. O segundo garoto na esquerda (Zé Antônio), no fundo, também com as mãos no bolso, permanece usando apenas preto, sorri levemente para a câmera. A garota da frente (Alê Briganti), que tem seus ombros para trás, sorri encarando a câmera, tem um visual totalmente diferente do que veste na primeira foto, agora com o cabelo em *dreadlocks* na altura dos ombros, uma bandana e tatuagens. A última garota à direita (Eliane Testone), é a única que não encara a câmera, ela está séria, braços cruzados, e tem seu rosto evitando a direção da câmera, veste uma camiseta preta e saia xadrez.

A fotografia da esquerda que aparece na figura 3 provavelmente foi tirada um pouco depois do lançamento do primeiro disco da banda, o *Time Will Burn*, em 1990, mas antes do segundo, lançado em 1992, o *Gash*. A fotografia da esquerda, porém, deve ser posterior a 1997 — quando Eliane entra na banda aos 17/18 anos. De certa forma, percebe-se uma leve mudança estética visual da banda, sem deixar a coerência de acordo com os estilos que permeiam as *guitar bands* nos anos 1990, o próprio *indie rock* e o *hardcore* que transformam tanto nas fotos quanto nos álbuns. No início, o Pin Ups estava mais próximo de uma imagem de “*superstar underground*”, estilo Jesus and Mary Chain, dialogando com o *indie rock* britânico, e no segundo momento mais próximo do *hardcore*, com referências imagéticas amplas ao universo do *skate*, *hardcore* californiano e do *grunge*, influenciado por bandas como Bikini Kill, Nada Surf, Elástica e outras, representando também um amadurecimento do grupo quanto a sua imagem.

Quando os entrevistados salientam a desobrigação de obedecer a um padrão de vestimenta entre os participantes de bandas, consideram que havia um código menos rígido e explícito em comparação com outras cenas como a do *metal*, onde utilizar uma camiseta de bolinhas, talvez não seja muito bem-visto. A camiseta de bolinhas que Zé Antônio (57 anos) usa na foto abaixo, é semelhante a que o vocalista e guitarrista da banda Primal Scream usa na capa do disco *Sonic Flower Groove*, de 1987. A própria postura de palco do guitarrista na fotografia abaixo, se assemelha com a postura dos seus ícones do *indie rock*.

Figura 4 — show do Pin Ups em 1993. Na bateria à esquerda, Marco Butcher; em seguida de camisa listrada com o rosto virado, segurando um baixo Alê Briganti; no centro segurando o microfone, Luis Gustavo e, na guitarra à direita, Zé Antônio.



Fonte: PANAYOTIS; SOUZA, 2016.

Figura 5 — capa do disco *Sonic Flower Groove* do Primal Scream.

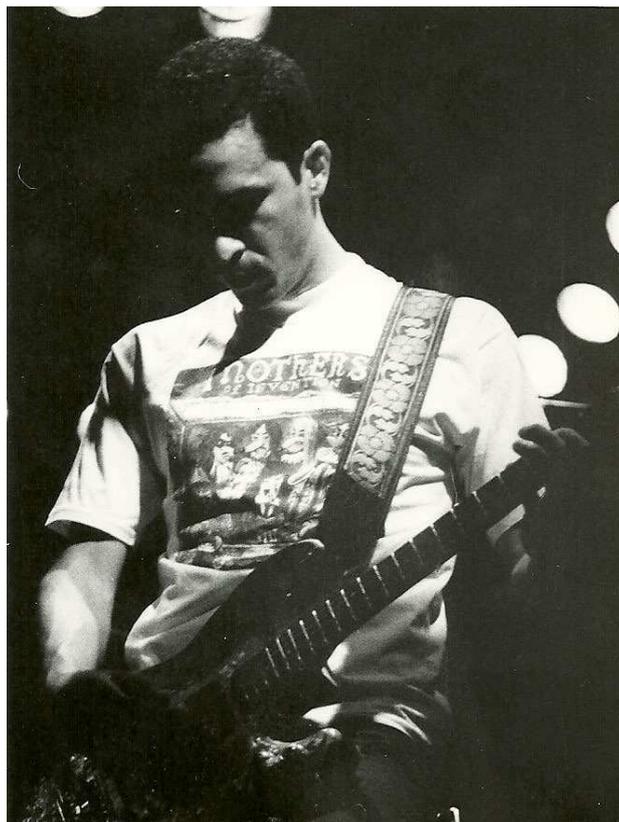


Fonte: PRIMAL SCREAM. 1987.<sup>157</sup>

A fala de Érico Birds (52 anos) sobre o atributo da “propaganda” das camisetas de banda é um aspecto relevante para cenas musicais menores. Ao utilizar as camisetas das bandas que ele estava tocando no momento, era uma forma de se apropriar do “jogo da intimação” das camisetas, assim como utilizar a camiseta de uma banda desconhecida, confirma que ele possui um conhecimento específico e frequenta uma cena específica inclusive, porque estas não seriam facilmente encontradas no comércio, como no caso de bandas famosas. Ou como no caso da imagem abaixo, usar a camiseta de bandas menos conhecidas, como Mother of Invention.

Figura 6 — Érico Birds com a camiseta do Mothers of Invention, banda de *rock progressivo* dos anos 1960 do guitarrista Frank Zappa. A foto foi tirada em 1997, no Blen Blen Club, em São Paulo, por Reinaldo Vaz, durante o último show do Mickey Junkies nos anos 1990.

<sup>157</sup> PRIMAL SCREAM. *Sonic Flower Groove*. London: Elevation, 1987. CD, 34min.



Fonte: Acervo pessoal do Mickey Junkies no Facebook, 7 de março de 2014.<sup>158</sup>

No trecho da entrevista abaixo, que realizei individualmente com Rodrigo Carneiro, ele comenta a inspiração em bandas como Ramones e Jesus and Mary Chain para se vestir, assim como o uso da cor preta no início do Mickey Junkies. A busca por peças em brechós e o flerte com a psicodelia aparece nas roupas das *guitar bands*, e no estilo *grunge*, que resgatou a psicodelia na década de 1990. O brechó *Universo em Desfile* de Sandra Coutinho, da banda Mercenárias, dos anos 1980, aparece como referência.

— E como você se vestia nessa época [anos 1990]? [n.a.: fala minha].

— Ah, é isso, eu enquanto amante de *rock n roll*, amante de cultura *pop*, eu sempre... E acho curioso quem diz o contrário... É... Já vi muito sujeito... Isso também é reflexo de ignorância ligada ao machismo, aí o sujeito passa horas espetando o cabelo, e a preocupação com *boton*, e a preocupação com não sei o que, e o cabelo, e fala “mas não...”, ... visuais milimetricamente calculados, mas que não tem nada a ver com moda, “moda” [n.a.: imita um tom de voz desvalorizando a ideia de moda]. Todos esses movimentos culturais de juventude se expressam também pela questão visual. A estética é algo importantíssimo em todos os movimentos, dos *rockers*, aos *mods*, aos *rasta*, enfim, está tudo... A maneira de se vestir está ligada ao posicionamento

<sup>158</sup>Acervo pessoal do Mickey Junkies no Facebook, 7 de março de 2014. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=688310707882164&set=a.397511836962054> Último acesso: 24/07/2022

político e de todas essas figuras e vertentes. Eu já me vesti de... Já fui um Ramoninho, já fui um Jesus,<sup>159</sup> já fui... Acho que na época do Mickey, quando a gente começou, eu tava usando muito preto, aí depois eu... É, o momento também nos anos 90 foram anos em que houve um elogio a psicodelia, então eu comecei a consumir muitas bandas obscuras dos anos 60, e isso acabou também se refletindo nas vestimentas, eu me achava, nos anos 90, me achava vivendo numa fenda temporal ali que ia do final dos anos 70 ao 60, então né, botas, bocas de sino, motivos psicodélicos, roupas de brechó. Enfim, sempre gostei muito de me expressar visualmente também. [n.a.: fala de Rodrigo Carneiro].

— E tinha algum artista que te inspirava na hora de escolher as suas roupas? [n.a.: fala minha].

— Ah... em dado momento eu passei a me vestir... Tava ouvindo muito *blues*, e também gostava, gosto muito da cultura *mod*, então teve um tempo em que eu andava de terno. Teve um tempo que... Isso né, por conta da vestimenta ali dos *bluesman*, aí tinham aquelas figuras... Uma figura que eu sempre admirei, o Nick Cave, por exemplo, então toda aquela vest... E que também, o terno ali também vinha pela questão do *blues*, dos *jazzistas*, também a maneira como que figuras como... Enfim, o povo ligado ali a psicodelia mesmo, sei lá, o povo do Grateful Dead, sempre gostei também de *western*, chapéus, enfim, não diria um artista específico, mas uma série deles. [n.a.: fala de Rodrigo Carneiro].

— E tinha uma loja, um brechó assim, que você lembra o nome, em que você comprava essas roupas e tal? [n.a.: fala minha].

— Teve um brechó... Enfim, eu frequentava... Teve em São Paulo o *Universo em Desfile*, que vinha a ser também a loja da Sandra Coutinho das Mercenárias, eu lembro, eu fui algumas vezes ali, e como eu era... As Mercenárias também era um grupo que foi muito influente pra minha formação, muito importante pra minha formação e lembro de às vezes ir lá e ver a Sandra Coutinho e falava “nossa...” E tinha um lugar chamado Spazio, uma loja interessante também que era daquela marca Mad Rats, que era né um, ainda um equivalente a Vans né, e eles sempre tinham figuras ali.. Isso né, nos anos 80, eles patrocinavam skatistas, alguns skatistas eram vendedores, exibiam-se cliques né, de bandas *punk* e tal... A Mad Rats era interessante nesse sentido, e sei lá, e muita... E bazares do Exército da Salvação... Teve uma época que tinha na Vila Madalena um lugar, um galpão lá que eles traziam umas coisas antigas também... E também as coisas feitas, ao velho modo Faça Você Mesmo, coisas que a gente fazia em casa e tals. Na própria Galeria do Rock tinham ali as lojas que reformavam peças de couro, então era viável comprar peças ali que tinham sido reformadas enfim. [n.a.: fala de Rodrigo Carneiro].<sup>160</sup>

Figura 7 — show do Mickey Junkies no Aeroanta, em 1995, em prol do GIPA — Grupo Independente de Prevenção à Aids.

<sup>159</sup> Se referindo ao estilo das bandas Ramones e Jesus and Mary Chain.

<sup>160</sup> Trechos da entrevista por mim realizada, de forma individual, com Rodrigo Carneiro (49 anos), no dia 09/07/2021. Rodrigo Carneiro é vocalista da banda Mickey Junkies.



Fonte: ANTÔNIO, Marcelo de, 27 de agosto de 2012<sup>161</sup>.

Na figura 7, as peças vintage utilizadas por Carneiro são visíveis nesta camisa de estampa psicodélica. O cabelo de Rodrigo sempre está ou armado em *black power* ou em *dreads*, ele também usa uma costeleta que vai até o maxilar. André Satoshi, à esquerda, tem um visual mais básico, de jeans e camiseta branca, com uma camisa de estampa xadrez pequena sobreposta.

As roupas e o visual como um todo, cabelo, maquiagem (ou a falta dela), acessórios e a postura corporal são formas de externalizar a identidade dos indivíduos, sendo uma importante ferramenta de identidade de grupos. Conforme John Clarke (in. HALL e JEFFERSON, 1975), é na esfera do lazer que o estilo se torna mais visível para a classe trabalhadora, ou seja, nos shows, nos parques, nos bares, etc, pois o momento de lazer reflete uma escolha mais livre quanto às roupas. Nas subculturas juvenis, os diferentes estilos definem limites entre os grupos. No relato abaixo, Sérgio Vanalli (55 anos) conta que, quando esteve em Londres em 1990, escolhia os shows que iria entrar através das roupas que as pessoas estavam vestindo na fila da casa de shows. O entrevistado não caracteriza e nem descreve as roupas que essas pessoas

<sup>161</sup> ANTÔNIO, Marcelo de. Acervo pessoal do Mickey Junkies no Facebook, postado no dia 27 de agosto de 2012. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=436193813093856&set=a.397511836962054> Último acesso: 24/07/2022.

vestiam, mas deixa claro que ele conseguia distinguir qual estilo de música pertencia ao grupo que vestia determinada roupa.

— [...] Teve época que eu assistia show de segunda a segunda né? Eu ia todo dia assistir show, então na mesma semana eu cheguei a assistir Sinead 'o' Connor no Royal Albert Hall e da Napalm Death no Marquis<sup>162</sup>, né? Então, assim, uma variedade muito grande de estilos, né? Assim, eu estava exposto a muita coisa, né? Eu lembro que eu ia na frente do Marquis, e eu não conhecia as bandas que estavam tocando, eu olhava a roupa das pessoas. Se eu achasse tipo ah essas roupas eu acho que deve ser uma banda legal. Aí eu entrava. E conheci coisas legais como Swervedriver, eu conheci assim, sabe? [...] [*n.a.: fala de Sérgio Vanalli*].

— Nossa, muito bom, eu queria voltar um pouquinho no que você falou das casas de shows em Londres, que você via a roupa das pessoas, você pode descrever pra mim como que eram essas roupas que você relacionava a música que você gostava? [*n.a.: fala minha*].

— Ah, não era nenhuma roupa específica, não era mas eram “tribos”, literalmente “tribos”... Você via lá, assim, isso pra mim era um pouco de novidade lá, lá o cara gostava de *punk*, ele tinha uma vida né? Tinha todo um universo *punk*. Ele gostava de *psychobilly*, ele tinha um universo *psychobilly*, né? Então você ia lá na frente e via assim, “ah, pô, só tem os caras *psychobilly* lá. Não, isso eu não vou assistir, né?” E um outro dia lá, você via que era os caras de *reggae*. Né? Outros dias aqui era o cara de *metal*. Então as bandas tinham muito a cara das roupas né? Então era muito assim. E eu assim, às vezes eu ia no *metal*, às vezes eu ia, não sou muito de *reggae*, daí eu não entrava muito nesses shows, mas era assim, era mais identificar a tribo, né? Pela roupa, né? E eram muito produzidos, né? Então assim, e na época, por exemplo, pra mim era assim, isso noventa, né? Você ver gente com cabelo colorido era uma coisa, novidade, pra mim né? A gente não tinha isso no Brasil ou tinha muito, muito pouca gente, né? E ali você tinha cem pessoas com cabelo pintado, cortado, rapado, né? Então eram... Você acabava entendendo qual que era a vibe ali né? Era muito interessante e eu entrava nessas que assim do que eu achava que tinha a ver com as bandas que eu poderia gostar, né? E normalmente tudo o que eu entrei eu gostei, né? Provavelmente se eu entrasse de *reggae* também ia gostar, né? Mas enfim... [*n.a.: fala de Sérgio Vanalli*].<sup>163</sup>

### 4.3 A IDENTIDADE *GUITAR*: VIRTUOSISMO VS. LIBERDADE

A relação com o saber musical pode refletir ideais estéticos, como a valorização de um tipo específico de música — com mais solos de guitarras, ou bases elaboradas, diferentes tipos de afinação etc — e com formas de aprender a tocar, como o autodidatismo, o anti virtuosismo, o desprezo pela obrigação da teoria musical. Ao longo das entrevistas, questionei sobre aulas

<sup>162</sup>Teatro e casa de shows em Londres, cidade para qual o entrevistado se mudou em 1990, para passar uma curta temporada.

<sup>163</sup>Entrevista por mim realizada, de maneira individual, com Sérgio Vanalli (55 anos), no dia 28/07/2021. Na década de 1990, Sérgio foi um dos editores da *fanzine Broken Strings*, foi um dos organizadores do festival *Juntatribo* e foi guitarrista na banda Heaven in Hell.

de música e como aprenderam a tocar seus instrumentos para entender como essas relações afetam a identidade da cena *guitar*.

Nas entrevistas percebe-se uma adversidade entre a geração que estava buscando aprender a tocar um instrumento e a que estava ensinando. Conforme os entrevistados, nos conservatórios de música havia muito foco no que chamam de “música tradicional”, enquanto eles queriam aprender o *rock*. Os entrevistados utilizam o termo “música tradicional”, mas não revelam, em si, o que seria isso. Ao analisar as entrevistas, num primeiro momento, podemos interpretar que a música tradicional não seria o *rock* ou o *pós-punk* que se ouvia nas rádios. Em alguns momentos se referem à “música erudita” como algo que não queriam aprender.

Nos estudos da música brasileira, os conceitos de música tradicional, erudita e popular tem suas delimitações próprias, assim como convergem em alguns momentos da história da música no Brasil, mas no senso comum e em falas corriqueiras de entrevistas, esses conceitos são nebulosos. De toda forma, a fim de buscar algum direcionamento, compreendemos como música tradicional brasileira aquela ligada ao folclore, “[...] de autor desconhecido, transmitida oralmente de geração a geração [...]”, enquanto a música popular brasileira é “[...] composta por autores conhecidos e divulgada por meios gráficos, como as partituras ou através da gravação de discos, fitas, filmes ou vídeo-tapes” (TINHORÃO, 1978, p.5). Tinhorão (1978) inclui em seus estudos da música popular gêneros como a modinha, lundu, maxixe, o choro, as músicas de carnaval, o samba (e suas vertentes), o baião e a bossa-nova, entre outros.

Marianna Monteiro e Paulo Dias (2010) apontam que muitos músicos brasileiros basearam seus trabalhos na música tradicional e popular brasileira, popular no sentido da tradição oral, da música das ruas. Entre esses músicos estão, por exemplo, Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone e outros. Conforme Monteiro e Dias (2010), a MPB também apropriou da música tradicional brasileira. Desta forma, podemos sugerir que quando os entrevistados se referem à “música tradicional” ou “música erudita” que lhes eram passadas por professores e escolas, estas fazem parte deste contexto ligado à música folclórica, ou à música popular referida por Tinhorão, como o samba e a bossa-nova, ou a estudos de composições, eruditas ou não, baseadas na música popular, como Villa-Lobos e a MPB. Isso, sem descartar a possibilidade de que, ao se referirem à música erudita, possam estar se referindo à música clássica orquestral europeia como Bach e Beethoven, por exemplo.

Na entrevista, Rodrigo Carneiro (49 anos) (trecho abaixo) conta que seu professor, que lecionava aulas particulares de música, criticava o *rock* e preferia o violão à guitarra elétrica. Percebe-se, então, uma distância entre gerações. Tal professor, talvez, tenha vivenciado o clima em torno da Marcha Contra a Guitarra Elétrica em 1967, se indignou com a invasão imperialista

na cultura brasileira. Enquanto a geração das *guitar bands* cresceu com o auge do *rock* no Brasil, ouviram Gang 90 e Absurdetes, Blitz, Barão Vermelho e outras sensações *new wave* quando pré-adolescentes. Eram fãs do Kiss, foram ao primeiro *Rock in Rio*, e já tinham perdido a ligação com uma identidade nacional relacionada a MPB, ao samba. As identidades, de certa forma, parecem ser mais metropolitanas e globalizadas, ligadas à cultura juvenil com poucos aspectos locais. Desta forma, o argumento dos entrevistados sobre não terem tirado muito proveito das suas aulas de música, se encaixa, talvez, em uma problemática geracional e de grandes transformações na cultura de massa no Brasil dos anos 1980:

Então... Eu muito, muito novo... Enfim, meus pais são figuras bastante musicais, bastante ligados às artes, e, em casa, eu tinha acesso a violão, por exemplo. E eu fui, talvez ali com uns 11 anos, eu fui ter a minha primeira aula de violão, mas eu já interessado pela linguagem do *rock*, e sem muita informação, eu lembro que eu falei pro professor, e era um professor que não era muito afeito a linguagem do *rock*, ele... Enfim, ele era amigo do meu pai, uma figura bastante nacionalista, e adorável, mas enfim. Daí ele não entendia a linguagem do *rock* que tava seduzindo aquela criança, né. E ele me desencorajou, de pronto, e eu lembro dele falando de questões do imperialismo, e eu fiquei um tanto... Enfim, a primeira aula não foi lá muito agradável, mas pra dizer, eu acho que lá pelos 11 anos. E aí também como eu não tinha, acho que a completa habilidade pra, naquele momento, ou mesmo a dedicação, eu não prossegui. Mas, enfim, eu tive esse episódio fugaz com relação ao instrumento.<sup>164</sup>

Eh. Isso era meio complicado assim. Antigamente eu acho que até volta na questão ali do meu pai, eu acho que... até porque quando se pensava em tocar alguma coisa e fazer alguma coisa você ia pro conservatório né? Estudar, ou você ia fazer uma aula de violão que o cara ensinava ou MPB ou música clássica né? As aulas eram assim, essa coisa do cara te ensinar de acordo com o que você gostava até apareceu, assim, né, depois de um tempo, eu vi, mas eu acho que não. Eu acho. Não, na verdade, nossa, quando eu mudei pra São Paulo eu cheguei a fazer, eu fiz umas aulas de violão, mas foi muito... nem... eu comprei umas... tinha umas revistas que eu comprava que ensinava a tocar violão que chamava Acorde na banca. E aí eu cheguei a comprar e comecei a estudar por aí, mas eu achava tudo muito complicado assim, sabe? No colégio que eu estudei na primeira e na segunda série tinha aula de música. [...]<sup>165</sup>

A questão que envolve o tipo de música que se quer tocar, acaba por valorizar outras formas de se aprender música. O fato da maioria dos artistas da cena das *guitar bands* não priorizarem as aulas de teoria musical e o virtuosismo, solos de guitarra complexos, arranjos de violão elaborados, habilidades vocais, dialoga com o estilo das *guitar bands*. Há também a valorização de um aprendizado musical mais informal, entre amigos, ou mesmo dentro de uma

<sup>164</sup>Trechos da entrevista por mim realizada, de forma individual, com Rodrigo Carneiro (49 anos), no dia 09/07/2021. Rodrigo Carneiro é vocalista da banda Mickey Junkies.

<sup>165</sup>Trecho da entrevista por mim realizada, de forma individual, com Carlos Dias (48 anos), no dia 12/08/2021. Carlos Dias foi integrante das bandas Tube Screamers, Againe e Polara.

banda, onde, no caso deste estilo musical, não era necessário saber muito para começar a tocar. Provavelmente era entre os amigos que se abriria o espaço para tocar a música que gosta, sem ter a preocupação de ser um musicista profissional e bem formado.

— Aula de música cheguei a fazer, eu fiz quando era jovem na Fundação das Artes em São Caetano, eu fiz um curso de teoria musical que praticamente nunca usei, né? Assim na... acho que nunca usei mesmo, fiz durante uns três anos. E cheguei a fazer algumas aulas de guitarra, de violão, né, quando era moleque, mas... era ser muito chato porque na época os professores só queriam ensinar coisas que não tinham a ver com meu universo musical, então chegou um ponto que o que aconteceu foi que nós reunimos um grupo de amigos lá em Santo André um deles ficou famoso, é que o Alexandre Fontanetti que era, que é produtor e tudo e a gente ficava trocando experiência, ensinando uma coisa uns aos outros assim. Eu acho que aquela foi a principal escola não foi uma coisa muito formal [*n.a.: fala de Zé Antônio*].

— Pode ir Flávio, depois eu falo. [*n.a.: fala de Eliane Testone*].

— Bom, estudar, quando eu estudava, sempre foi em escola pública, estudei no SESI também, não fiz faculdade, na época eu fiz o que chamava de terceiro colegial, né? Hoje eu acho que nem existe mais. Bem eu, eu fiz um pouquinho de aula de bateria bem no comecinho ali, porque eu só ia na escola, porque eu não tinha instrumento e eu gostava de tocar bateria, eu já sabia tocar, né? É um dom que acho que veio do meu pai isso daí, e qual que é a outra? [*n.a.: fala de Flávio Cavichioli*].

— Acho que era isso. [*n.a.: fala de Eliane Testone*].

— É, faculdade eu não fiz, aula de música também não e... [*n.a.: fala de Flávio Cavichioli*].

[...]

— Ah, inclusive eu não respondi a outra pergunta, se eu fiz aula de música, né, aí nessa época eu comecei a aprender sozinha, na verdade. Aí depois eu fiz umas aulas com o metaleiro lá na Vila Matilde<sup>166</sup>, porque alguém me recomendou. Por que eu ia de Guarulhos à Vila Matilde fazer aula de guitarra? Não sei! Demorava três horas pra chegar. Aí o cara era metaleiro e ele queria me ensinar solo. Não, não, não, não, não gosto. Aí quando ele me ensinou a fazer base, que era como pôr o dedo na corda de baixo que fazia “tum dum dum”, aí eu falei, “ah já sei tudo que eu preciso, obrigada tchau.” Daí nunca mais, depois eu até tentei fazer aula de guitarra com um cara lá de Guarulhos, mas eu não tinha paciência pra aprender ler música não, depois fiz aula de canto também a professora não era boa, aí, não deu certo fazer aula pra mim, eu até hoje, eu não sei nem o que eu estou fazendo na guitarra. Pra falar a verdade. [*n.a.: fala de Eliane Testone*].

— Mas nós sabemos Eliane, você toca muito bem, melhor do que você imagina. [*n.a.: fala de Zé Antônio*].

— Vai no instinto, foi no instinto selvagem que eu aprendi. [*n.a.: fala de Eliane Testone*].

— Eliane, todos os grandes guitarristas vão todos no instinto, esse que é o mais legal, aí que é o mais criativo. [*n.a.: fala de Zé Antônio*].

— Eh... [*n.a.: fala de Eliane Testone*].

[...]

<sup>166</sup> Bairro da zona leste de São Paulo.

— Ah desculpa, esqueci de falar, guitarra eu tinha doze anos. Eu não sei se eu falei. [n.a.: fala de Eliane Testone].<sup>167</sup>

Quando ouvimos histórias de bandas *punk*, é comum dizerem que ninguém sabia tocar nada ou nem mesmo sabiam afinar seus instrumentos<sup>168</sup>, por outro lado, essa ideia depende muito do ponto de partida do que é saber tocar um instrumento.<sup>169</sup> Esse ponto de partida compõe as classificações de gosto do que é bom ou ruim dentro de uma cena musical, quais músicos serão considerados talentosos. Enquanto alguns ouvintes de música podem considerar geniais as músicas de Debussy, outros podem achar genial que o Jesus and Mary Chain faça um disco com onze músicas utilizando apenas os mesmos três acordes. O aprender a tocar envolve uma série de relações com o gosto, o quanto seria preciso aprender a tocar um instrumento para fazer uma música como as que você gosta? Pelas falas dos entrevistados, percebe-se uma valorização do aprendizado autodidata, minimizando a necessidade de um aprendizado musical formal. Há a desvalorização do virtuosismo, que é perceptível no *indie rock*, e um apelo por “talentos naturais”, mas sem cair na ideia de genialidade, já que todos insistem que sabem tocar de maneira razoável apenas, forçando um despretensiosismo reinante.

Dentro da linha discursiva, quando pergunto o que é uma banda de *indie rock* e o que é uma *guitar band* para os entrevistados, a questão do despretensiosismo reaparece. Em alguns casos, como os Mickey Junkies, a banda se identifica mais com o *indie rock* ou mesmo com o *stoner rock* do que com o rótulo de *guitar band*, mas a ideia de que uma banda *indie* se sobrepõe a *guitar* em qualquer um dos casos, pois é aquela que faz o que quer e o que gosta, por paixão.

---

<sup>167</sup>Trecho da entrevista por mim realizada em grupo com integrantes da banda Pin Ups, no dia 30/07/2021. Estavam presentes na entrevista Zé Antônio (57 anos), Eliane Testone (43 anos) e Flávio Cavichioli (47 anos).

<sup>168</sup>Esse relato é marcado principalmente pelos baixistas Sid Vicious (Sex Pistols) e Paul Simonon (The Clash), é possível encontrar diversas discussões em fóruns sobre ser verdade ou mentira que foram escolhidos para tocar nas bandas apenas por seus visuais *punk*. Deixo aqui algumas dessas discussões em blogs e faqs: WAND, Matthew. The Great Punk Bass Swindle: Sid Vicious and Paul Simonon. **Vinyl Chapters**. Dezembro, 2, 2019. Disponível em: <https://www.vinylchapters.com/the-great-punk-bass-swindle-sid-vicious-and-paul-simonon/> Último acesso em 20/07/2022. | Was sid vicious a good bassist? **FAQ**. May, 30, 2022. Disponível em: <https://faq-blog.com/was-sid-vicious-a-good-bassist> Último acesso em 20/07/2022. | COOK, Roy T. Punk Rock Philosophy 3: Amateurism and the Myth of Sid Vicious. **Aesthetics for Birds: Aesthetics and Philosophy of Art for Everyone**. Disponível em: <https://aestheticsforbirds.com/2018/01/24/punk-rock-philosophy-3-amateurism-and-the-myth-of-sid-vicious/> Último acesso em 20/07/2022.

<sup>169</sup>Para mim, por exemplo, que toco em duas bandas, Olympia Tennis Club e Gaspacho, num processo semelhante aos entrevistados, em que fiz aula de música com um amigo que ensinou uma base, e depois, fui aprender em uma escola de música com um professor metaleiro e não tive paciência para aprender a solar (porque isso não é o essencial no tipo de música que eu toco), considero bastante elaboradas as músicas do Polara, Pelvs e de outras bandas do universo das *guitar bands*, por exemplo, sendo difícil pra mim reproduzi-las.

Mas assim, de forma geral, eu acho que na nossa época, ter uma banda, acima de tudo e qualquer coisa, era um ato de amor pela música né? Era a paixão por tocar, a paixão por estar no palco, a paixão por poder dividir a música, sabe? E de se expressar, sabe? Ali é um momento onde a gente podia se expressar, ser o que a gente quisesse, fazer o barulho que a gente queria e sabe assim, o nosso prazer era tá no palco, sabe? [...] Então assim, nós éramos um bando de moleques e continuamos sendo, né?<sup>170</sup>

— E *indie rock*, o que seria *indie rock* pra vocês? [*n.a.: fala minha*].

— A independência, né? Isso pra mim é fazer do jeito que você quer, pra mim, pra mim, no meu caso. [*n.a.: fala de Érico Birds*].

— É a liberdade, né? É, eu acho que é isso também. Liberdade de fazer as coisas. [*n.a.: fala de André Satoshi*].

— Muitos fanzines, muito... Nossa, muitos shows e muita gente, independência é isso, você não, não, não ter empresário, né? Não tem, também. Você tocar um toque, você toca um telefone, pra mim é independência, sempre foi, sempre foi maravilhosamente, assim, pra mim, tem que ter a independência né, Sato. [*n.a.: fala de Érico Birds*].

— Opa! Liberdade e independência. Sempre. [*n.a.: fala de André Satoshi*].

— É isso, né? E tá muito ligado a questão dos selos independentes e das *college radios* né? Então acho que o fenômeno está ligado a essa manifestação aí dos selos independentes e das *college radios*, né? Que eram muito comuns no final, dos anos meados dos anos oitenta, né? E.... [*n.a.: fala de Rodrigo Carneiro*].

— Bem lembrado, Carneiro. [*n.a.: fala de André Satoshi*].

— explosão ali nos anos noventa, mas teve esse movimento muito grande de meados dos oitenta ali. [*n.a.: fala de Rodrigo Carneiro*].

Os Mickey Junkies não se identificam com o termo “*guitar bands*” por considerarem-se sonoramente distanciados das demais bandas, como Pin Ups, Cold Turkey, Happy Cow, Dash e Killing Chainsaw e outras, pois não utilizam muita distorção nas guitarras, preferem *riffs* a acordes e ficam longe das microfônias. Isso mostra como as rotulações das bandas criavam identidades próximas aos sons. Por outro lado, no contexto de apresentação em shows e até mesmo de relações pessoais, o Mickey Junkies estava tão próximo às *guitar bands* que acabavam entrando no mesmo “pacote”. Ricardo Mix (50 anos) conta que demorou para assimilar o que eram as *guitar bands*, pois acreditava que eram bandas para acompanhar guitarristas solo, como Steve Vai e Joe Satriani. Quando se trata da ideia do *indie rock*, todavia, podemos pensar em uma cena de pessoas que não apenas produzem música, mas também na ideia de fãs. Uma ideia no sentido de fazer um certo tipo de música porque gosta dela. Além disso, há a relação de amizades que os aproximam do contexto das *guitar bands*.

<sup>170</sup>Trechos da fala de Zé Antônio concedida na entrevista por mim realizada, em grupo, com integrantes da banda Pin Ups, no dia 30/07/2021. Estavam presentes na entrevista Zé Antônio (57 anos), Eliane Testone (43 anos) e Flávio Cavichioli (47 anos).

#### 4.4 AS BANDAS, OS DISCOS E AS GRAVADORAS

A forma como as bandas se constituem e as cenas se desenvolvem em torno de diversos elementos — gosto, bandas, *fanzines*, selos musicais, festivais, shows etc — às vezes parece manifestar-se do nada, de forma muito desprezível, e talvez seja assim, de certa forma, pois são práticas que vão ganhando corpo com o próprio fazer (tocar, ouvir, publicar). Hennion (2011, p.266 e 267) crítica exaustivamente as pesquisas em musicologia que buscam princípios de causalidade nas práticas coletivas dos amantes de música:

[a sociologia] se apodera da dimensão coletiva das práticas amadoras, reconstrói-a fora do alcance dos próprios amadores e a elabora em um princípio de causalidade independente, sistemático, externo. Ao fim dessa reconstrução, ela está em condições de voltar contra os amadores o caráter coletivo de suas práticas, que se tornou o determinante oculto de sua atividade, determinante que lhes é revelado por um sociólogo heroico a despeito de suas resistências e denegações. Nada está mais distante de qualquer situação real que essa visão do amador. Ao contrário, o B-A-BA da experiência do amador aprendiz nos mostra: não há gosto enquanto se está só diante dos objetos, não existe amador que saiba de início apreciar as boas coisas, ou que simplesmente saiba aquilo que ama. O que é bom não aparece “como tal” ao simples contato. É a história exatamente inversa que cada amador revive, sob múltiplos avatares. O gosto começa pela confrontação com o gosto dos outros. O coletivo não é a verdade oculta do gosto, ele é seu ponto de partida obrigatório.

São as práticas do gosto pela música fortalecidas pelos vínculos coletivos que produzem bandas, *fanzines*, gravações de discos, e outros produtos (como resultados) que são interessantes para demais pessoas e coletivos (ouvintes, fãs, gravadoras, jornalistas, pesquisadores). Neste tópico a história de como as bandas Pin Ups e Mickey Junkies se formaram e gravaram seus discos ilustram versões dessas práticas coletivas, sendo um paralelo de infinitas histórias de bandas e cenas independentes.

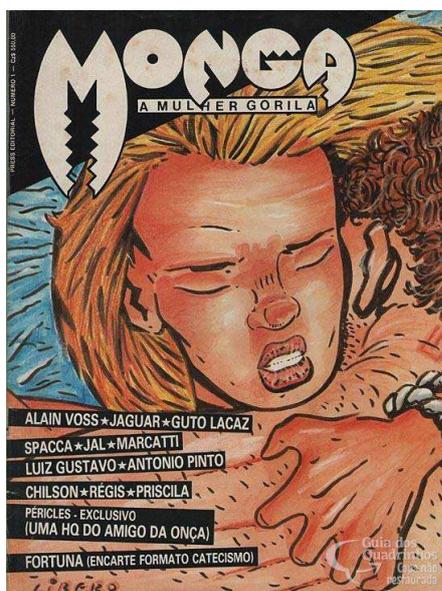
O Pin Ups começou depois que Zé Antônio e Luiz Gustavo, que já eram amigos, encontraram um anúncio de “procura-se”, na loja de discos Bossa Nova, de duas garotas que queriam formar uma banda, “Angie” e “Sil”. O cartaz citava diversas referências que Zé e Luiz apreciavam: Primal Scream, Jesus and Mary Chain, entre outras. Zé Antônio já havia tocado em outras bandas, mas nada que ele considerasse muito relevante, e essa parecia a grande chance de tocar algo próximo ao que ele mais gostava, distante do *classic rock* ou do *hardcore*. Luiz Gustavo era ilustrador e cartunista, mas também estava disposto a montar uma banda.

Os dois garotos ligaram para Angie e Sil e marcaram ensaios, uma delas cantava e a outra tocava baixo, Zé Antônio ficou na posição de guitarrista e Luiz arriscou uma bateria

“estilo Moe Tucker”, baterista do Velvet Underground reconhecida por seu minimalismo. Os ensaios não deram frutos, conforme relatos de Zé Antônio, Angie e Sil, que na verdade eram Angélica e Silmara, não sabiam tocar nada, eram muito tímidas e a banda com elas não deu certo. Resultante disso, porém, Luiz e Zé resolveram seguir em frente como banda, pois havia um evento de lançamento no Madame Satã da revista em quadrinhos *Monga*, da qual Luiz era um dos autores. A revista só teve um lançamento e é cheia de quadrinhos de humor ácido e obscuro.<sup>171</sup> Nesse lançamento, qualquer um dos quadrinistas que tinham banda poderia tocar, e conforme conta a entrevista com Zé Antônio, foi o motivo que levou a formarem o Pin Ups.

Luiz aprendeu algumas linhas simplificadas de baixo, Zé já tinha algumas composições prontas para sua guitarra, e chamou um amigo de Santo André que tocava bateria, que durou uns dois ou três shows. Luiz e Zé também convidaram o amigo André Benevides para cantar, todos decoraram as músicas em dez dias, conforme relato, e foram tocar no lançamento da *Monga* — quem encerrou o evento foi o Ratos de Porão.

Figura 8 — capa da revista *Monga*, A Mulher Gorila, publicada entre 1987/1988.



Fonte: ALARCA, 11 de fevereiro de 2008.<sup>172</sup>

<sup>171</sup>Infelizmente, apenas alguns vídeos no *youtube* de colecionadores de quadrinhos possuem a revista aberta, mas não é possível ler. Um deles é o vídeo do canal *Coleção Paralela*, publicado em janeiro de 2023. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=DEm1xIMnFuw&ab\\_channel=CANALCOLE%C3%87%C3%83OPARALELA](https://www.youtube.com/watch?v=DEm1xIMnFuw&ab_channel=CANALCOLE%C3%87%C3%83OPARALELA) Último acesso: 23/02/2023.

<sup>172</sup> ALARCA, Jose Carlos. **Guia dos Quadrinhos**. *Monga A Mulher Gorila* nº1. Blog. 11 de fevereiro de 2008. Endereço eletrônico. Acesso: <http://www.guiadosquadrinhos.com/edicao/monga-a-mulher-gorila-n-1/mo078100/62023> Último acesso em: 25/04/2022.

[...] E daí como a gente não sabia tocar, o truque ali foi aumentar o volume, né? Encher de distorção e o fato que na hora que a gente terminou um monte de gente veio falar “porra que legal, você na banda, tal, o nome e tal”. E daí foi ali que surgiu o Pin Ups. Surgiu meio no supetão, assim, e naquele dia, eu só tinha um pedal de distorção, um pedal que eu gostava muito, que foi roubado naquele dia, e tempos depois o João Gordo me falou que foi o Espaguete, que era o baterista, que pegou meu pedal, pra vender. [...] <sup>173</sup>

Depois deste show, o Pin Ups foi se materializando. Luiz passou a tocar baixo e cantar, tiveram uma série de bateristas e alguns momentos com baterias eletrônicas gravadas em fita K7. Entre os bateristas vale considerar Marquinhos Butcher, do Thee Butchers Orchestra, banda de *rock* brasileira que fez considerável sucesso nos anos 2000, formada por Adriano Cintra (do também famoso Cansei de Ser Sexy e que atualmente toca ao vivo com o Pin Ups, desde o retorno em 2015), Marcos e Rodrigo Butcher. Marcos entrou para o Pin Ups depois de um show, provavelmente no Espaço Retrô, em que ele mesmo se apresentou à banda dizendo que faltava um bom baterista. Não ficou por muito tempo, o próximo baterista que permanece até hoje é Flávio Cavichioli, que também integra as bandas IML (Intense Manner of Living) e Forgotten Boys. O ingresso de Flávio no Pin Ups também não foi planejado, não teve teste, nem nada do tipo:

Eu conheci o Zé e a Alê no Retrô, né? Nas noitadas alí. E eles estavam fazendo um show com um baterista substituindo Marquinhos, e eu tava no público, eu vi que eles tavam sem baterista, e aí acho que eu, sei lá, devia tá meio alcoolizado na época. Aí eu comecei a gritar, falei “não, eu quero tocar, eu quero tocar”, aí depois do show eu fui falar com o Zé e com a Alê, a gente marcou um ensaio, rolou, acabou rolando. A gente já se conhece há muito tempo, né? Lembrar como a gente se conheceu, assim, é meio difícil, né? Mas eu acho que foi num Retrô ali... <sup>174</sup>

Já Alê Briganti e Eliane Testone passaram por um ritual um pouco mais complicado para entrar na banda. Alê entrou antes do Flávio, logo depois do lançamento do primeiro disco, o *Time Will Burn*, em 1990/1991. Em busca de mais um integrante para a banda, para tocar baixo no lugar de Luiz, que iria apenas cantar, foi sugerido o nome da Alê, que já tocava em algumas outras bandas. Para entrar, Alê e depois Eliane tiveram que comprovar que sabiam tocar bem as músicas. Eliane entrou na banda em 1997, quando estavam em busca de uma nova

<sup>173</sup>Trechos da fala de Zé Antônio concedida na entrevista por mim realizada, em grupo, com integrantes da banda Pin Ups, no dia 30/07/2021. Estavam presentes na entrevista Zé Antônio (57 anos), Eliane Testone (43 anos) e Flávio Cavichioli (47 anos).

<sup>174</sup>Trechos da fala de Flávio Cavichioli concedida na entrevista por mim realizada, em grupo, com integrantes da banda Pin Ups, no dia 30/07/2021. Estavam presentes na entrevista Zé Antônio (57 anos), Eliane Testone (43 anos) e Flávio Cavichioli (47 anos).

guitarrista. Ela conta que conheceu Alê em uma casa de shows chamada *Oitava D.P*<sup>175</sup>, e já a conhecia de outras bandas compostas majoritariamente por mulheres. Em uma conversa entre as duas, Alê convida inicialmente Eliane para montar uma “banda de garotas”, mas quando Eliane ligou para a Alê para seguir o projeto, do telefone da escola que estudava, Alê disse que não poderia prosseguir naquele momento, mas que estava precisando de uma guitarrista para o Pin Ups:

Aí ela falou “mas você pode fazer o teste pro Pin Ups, se você quiser”, daí eu falei “ãh?” [...] “bom, eu posso fazer o teste, né? Mas não sei se eu vou passar”. [...] Aí eu cheguei lá com meu papelzinho das notas com as músicas, tal... Na verdade, eu acho que eu já tocava numa banda de meninas, também, o Dominatrix. Mas é que o Pin Ups era muito foda, né? Na época. Aí, aí eu falei, “nossa...”. Aí eu cheguei com o meu papel no teste dela, aí ela falou “ai você mas você trouxe cola? Não pode ter cola.” Daí eu falei “não, pode deixar, eu vou lembrar.” Eu acho que foi isso, não foi? Não lembro direito.<sup>176</sup>

Eliane (43 anos) tocou em algumas bandas estilo *Riot Grrrls* antes de entrar no Pin Ups, mesmo sendo menor de idade, passou pelo primeiro disco da Dominatrix, tocou com a Alê Briganti no Kit Kat Club, e com Flávio na banda Dog School (na época tinha por volta de 16/17 anos). Nos anos 2000 também integrou as bandas Lava e Hats. Espaços de encontro como casas noturnas e lojas de discos proporcionavam os próprios testes das bandas, e aqueles que já tocavam estabeleciam afinidades e a rede de contatos. Por um lado, a informalidade é muito grande nesses movimentos dentro da cena, não existem escritórios, contratos, e nem salas de estúdio, por outro, é nesse caminho que as bandas iam formalizando um modo de gestão própria, de criar contatos, checar agendas, analisar habilidades musicais, pensar valores, avaliar turnês, entre outras coisas.

Por mais que não houvesse nenhum tipo de bilheteria ou cachê nas casas, entrar e beber de graça e ter uma lista *vip* de convidados proporcionaram o espaço mínimo para muitas bandas se tornarem referência na cena, ter um público, e talvez, depois, conseguir tocar em locais como o SESC que pagava algum cachê, era uma das melhores possibilidades para poder gravar um disco. Crescer na cena independente e fazê-la crescer através de suas próprias maneiras parecia uma ambição maior do que sair desta cena para uma carreira de estrelato na indústria

<sup>175</sup> A casa ficava na Alameda Itu, no Jardins Paulista.

<sup>176</sup> Trechos da fala de Eliane Testone concedida na entrevista por mim realizada, em grupo, com integrantes da banda Pin Ups, no dia 30/07/2021. Estavam presentes na entrevista Zé Antônio (57 anos), Eliane Testone (43 anos) e Flávio Cavichioli (47 anos).

fonográfica, o engajamento dos participantes é um destaque na frequência de shows (tanto como público quanto como artistas, sendo que os artistas também formavam o público).

No caso do Mickey Junkies, a primeira formação é pouco comentada, e só aparece em uma *fanzine* da banda, onde apresenta os nomes de Rodrigo Carneiro (vocais), Inti Queiroz (baixo), Rodrigo Brandão (vocais), Érico Queiroz “Birds” (guitarra) e Jorge Lepesteur (bateria), mas a formação principal, referida como “o quarteto de Osasco” tem Carneiro nos vocais, Birds na guitarra, Ricardo Mix na bateria e André Satoshi no baixo.

Érico já conhecia André desde criança, pois moravam no mesmo bairro, e quem apresentou Rodrigo Carneiro para os dois foi o ex-integrante do Mickey Junkies, Rodrigo Brandão. Ricardo Mix entrou na banda através de um convite de Carneiro, que ligou para ele em 1994 convidando-o para tocar bateria, mas Mix diz que já os conhecia de shows no Der Temple e no Fênix, casa de shows de Roberto Cotrim, anterior ao Espaço Retrô. Mix conheceu o Mickey Junkies depois que Sandra Mendes, que tocava com ele no Cold Turkey, insistiu para irem assistir o Mickey Junkies, desde então Mix frequentava os shows e depois se tornou integrante. Os shows também costumavam ser agendados nas noites:

[...] mas é a vida social é que ditava, às vezes, a gente. Eu já vi, se eu não me engano, eu acho que foi até a Sandra Mendes, eu acho, foi na própria Fênix, lá que era a casa do Roberto, ela marcando o show pras bandas, no rolê cara. Tipo sábado à noite apareceu um integrante de uma banda X, aquela coisa de se encontrar “oi, e aí como é que está?” “Estou tocando, estou tocando, sei que lá”, “pô quer marcar uma data?” “Pô vamos marcar aqui,” o telefone era só pra bater o martelo mesmo, entendeu? Mas eu já vi isso acontecer, porque, como não tinha rede social, a gente tinha vida social, né. Então das redes sociais que você, hoje em dia, você troca muito, você acaba trocando muitas coisas, mas naquela época era muito mais, né cara? Porque você convive com as pessoas mesmo, né? Então eu já vi show sendo marcado no dia.<sup>177</sup>

Dos encontros informais à ebulição de uma cena, através de um processo de soma de conhecimentos empíricos e relações de amizade que se tornam também uma rede de contatos importantes, pessoas que agendavam os shows, conheciam organizadores de festivais e centros culturais etc. Pessoas que, inicialmente sem pretensão, passam a ocupar papéis de referência.

Na tabela abaixo, apresento um levantamento realizado dos discos cheios, fitas demo e EPs lançados por bandas que faziam parte do circuito das *guitar bands* entre os anos 1990 e

<sup>177</sup>Trecho da fala de Ricardo Mix na entrevista por mim realizada, em grupo, com a banda Mickey Junkies, concedida no dia 19/07/2021. Integrantes presentes: Rodrigo Carneiro (49 anos), André Satoshi (49 anos), Ricardo Mix (50 anos) e Érico Birds (52 anos).

2000. Esse levantamento foi realizado principalmente através dos sites *Demo-Tapes Brasil*<sup>178</sup>, que possui um grande acervo de fitas cassete de bandas independentes; pelo acervo virtual da gravadora fluminense *midsummer madness*<sup>179</sup>, que lançou e relançou diversas bandas participantes da cena das *guitar bands*; e por blogs como o *Database*<sup>180</sup> e *Dying Days*<sup>181</sup> que possuem uma lista de biografias de bandas independentes. Para selecionar as bandas, utilizei tanto de cartazes de shows em que aparecem nos documentários *Time Will Burn* e *Guitar Days*<sup>182</sup>, quanto nos acervos das bandas, assim como busquei pelas tags “indie”, “guitar” e “shoegaze” nos respectivos sites.

Tabela 1— Relação bandas, lançamentos e gravadoras.

Banda	Lançamento	Tipo	Formato	Ano	Gravadora	Gênero	Cidade
Againe	4 Songs	EP Demo	K7	1996	Sem gravadora	<i>punk/hardcore/noise</i>	São Paulo
Againe	Songs About the Week Here, Other Places, Other Thoughts	Álbum cheio	CD	1997	Spicy Records	<i>punk/hardcore/noise</i>	São Paulo
Againe	Sem Açúcar	EP	7"	2000	Submarine Records	<i>punk/hardcore/noise</i>	São Paulo
Cold Beans	Habichuelas Coloradas	EP Demo	K7	1994	Sem gravadora	<i>hardcore/hardcore melódico</i>	São Caetano do Sul
Cold Beans	Fighting Together	Álbum cheio	CD	1995	Short Records	<i>hardcore/hardcore melódico</i>	São Caetano do Sul
Comespace	Aparece em duas coletâneas, uma em 1996 e outra em 1998 que é uma trilha sonora					<i>indie rock/alternativo</i>	São Paulo
Cotton Candy	Where Have You Gone	EP Demo	K7	1995	Sem gravadora	<i>indie rock</i>	São José dos Campos

<sup>178</sup>SOUZA, Edson Luiz. Blog Demo-Tapes Brasil. Blogspot. Jaguará do Sul. Disponível em: <https://demo-tapes-brasil.blogspot.com/2014/02/the-snow-puppets-come-on-1998.html> Último acesso: 25/02/2023.

<sup>179</sup>LARIÚ, Rodrigo. *midsummer madness*. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://mmrecords.com.br/> Último acesso: 25/02/2023.

<sup>180</sup>VASCONCELOS, Eduardo Bento de. *Database*. Juiz de Fora. Disponível em: <https://database.fm/> Último acesso: 25/02/2023.

<sup>181</sup>LUZARDO, Alexandre; BOPPRÉ, Fabrício; ASARI, Natália Vale. *Dying Days*. Florianópolis. Disponível em: (versão antiga) <https://v1.dyingdays.net/> ou (versão atual) <http://dyingdays.net/#gsc.tab=0> Último acesso: 25/02/2023.

<sup>182</sup>*Time Will Burn: o Rock Underground Brasileiro do Começo dos Anos 90* de Marko Panayotis e Otavio Sousa, lançado em 2016 e *Guitar Days: An Unlikely Story of Brazilian Music*, dirigido por Caio Augusto Braga, lançado em 2018.

Dog School	Jane's Holiday	EP Demo	K7	1998	Sem gravadora	<i>punk/noise/hardcore</i>	Guarulhos
Dog School	Blue Soda Drink	EP	7"	1999	Monstro Discos	<i>punk/noise/hardcore</i>	Guarulhos
Fishlips	Try	EP Demo	K7	1998	Sem gravadora	<i>indie rock/noise</i>	Osasco
Garage Fuzz	Relax in Your Favorite Chair	Álbum cheio	CD	1995	Roadrunner Records	<i>hardcore/noise</i>	Santos
Garage Fuzz	Four New Songs	EP Demo	K7	1997	358 Records	<i>hardcore/noise</i>	Santos
Garage Fuzz	Turn the Page... The Season is Changing	Álbum cheio	CD	1997	Stand Records	<i>hardcore/noise</i>	Santos
Happy Cow	Happy Cow	EP Demo	K7	?	Sem gravadora	<i>punk/hardcore/noise</i>	Piracicaba
Hëaven in Hëll	desconhecido <sup>183</sup>	demo	K7	?	?	<i>metal</i>	Campinas
Hurtmold	3am... A fonte Secou	Álbum cheio	K7	1999	Spicy Records	<i>hardcore</i>	São Paulo
Hurtmold	Et Cetera	Álbum cheio	CD	2000	Submarine Records	<i>hardcore</i>	São Paulo
Killing Chainsaw	Killing Chainsaw	Álbum cheio	LP	1992	Zoyd Music	<i>indie rock/noise</i>	Piracicaba
Killing Chainsaw	Slim Fast Formula	Álbum cheio	CD	1994	Roadrunner Records	<i>indie rock/noise</i>	Piracicaba
Lethal Charge	Chronical Infection	EP	K7	1993	Studio Arena Produções Artísticas	<i>hardcore/thrash metal</i>	Campinas
Lethal Charge	Lethal Charge	Álbum cheio	CD	1994	Roadrunner Records	<i>hardcore/thrash metal</i>	Campinas
Linguachula	Linguachula Demo	EP Demo	K7	1993	Studio Arena Produções Artísticas	<i>punk/groove/hardcore/rap</i>	Campinas
Linguachula	Linguachula	Álbum cheio	CD	1995	Banguela Records	<i>punk/groove/hardcore/rap</i>	Campinas
Linguachula	Mulata Terremoto	EP Demo	K7	1997	Sem gravadora	<i>punk/groove/hardcore/rap</i>	Campinas
Mickey Junkies	Mickey Junkies	EP Demo	K7	1992	Sem gravadora	<i>stoner/acid rock/blues/garage</i>	Osasco
Mickey Junkies	Stoned	Álbum cheio	CD	1994	Paradoxx Music	<i>stoner/acid rock/blues/garage</i>	Osasco
Muzzarelas	Watchin' The Birds Shit On My Head	Álbum cheio	K7	1993	Sem gravadora	<i>punk/hardcore</i>	Campinas
Muzzarelas	Jumentor	Álbum cheio	CD	1995	Devil Discos	<i>punk/hardcore</i>	Campinas
Muzzarelas	Gorgonzulah!	Álbum cheio	CD	1998	Marreco Records	<i>punk/hardcore</i>	Campinas

<sup>183</sup> Em entrevista por mim realizada, de maneira individual, com Sérgio Vanalli (55 anos), no dia 28/07/2021, ele diz que a sua banda, Hëaven in Hëll chegou a lançar um material.

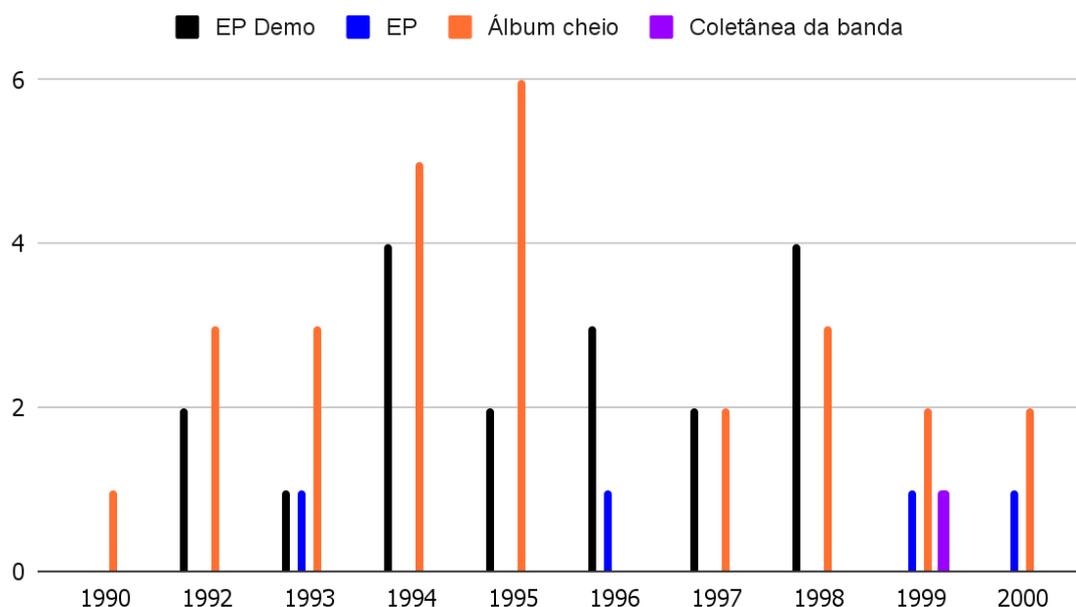
Pin Ups	Time Will Burn	Álbum cheio	LP	1990	Stiletto	<i>indie rock/noise/grunge</i>	São Paulo
Pin Ups	Gash	Álbum cheio	LP	1992	Zoyd Music	<i>indie rock/noise/grunge</i>	São Paulo
Pin Ups	Scrabby?	Álbum cheio	LP	1993	Devil Discos	<i>indie rock/noise/grunge</i>	São Paulo
Pin Ups	Jodie Foster	Álbum cheio	LP	1995	Devil Discos	<i>indie rock/noise/grunge</i>	São Paulo
Pin Ups	Acoustic Rehearsal	EP Demo	K7	1996	Sem gravadora	<i>indie rock/noise/grunge</i>	São Paulo
Pin Ups	Pin Ups Single	EP	7"	1996	Fishy Records	<i>indie rock/noise/grunge</i>	São Paulo
Pin Ups	Lee Marvin	Álbum cheio	LP	1998	Spicy Records	<i>indie rock/noise/grunge</i>	São Paulo
Pin Ups	Bruce Lee	Coletânea	LP	1999	Short Records	<i>indie rock/noise/grunge</i>	São Paulo
Safari Hamburguers	Build and Rearrange	EP Demo	K7	1992	Sem gravadora	<i>hardcore/noise</i>	Santos
Safari Hamburguers	Good Times	Álbum cheio	LP	1993	Cogumelo	<i>hardcore/noise</i>	Santos
Sonic Disruptor	What Lips My Lips Have Kissed	EP Demo	K7	1994	Sem gravadora	<i>shoegaze/indie rock/noise</i>	Guarulhos
Sonic Disruptor	Solar Babe	EP Demo	K7	1994	Sem gravadora	<i>shoegaze/indie rock/noise</i>	Guarulhos
Spots	Warning Home Record	Álbum cheio	K7	1995	Sem gravadora	<i>noise/indie/grunge</i>	Araras
Spots	Nine Cloud	EP Demo	K7	1996	Sem gravadora	<i>noise//indie/grunge</i>	Araras
Spots	Spots	EP Demo	K7	1998	Ordinary Recordings	<i>noise/indie/grunge</i>	Araras
Spots	Victoria	EP	CD	Desconhecido	Holiday Records	<i>noise/indie/grunge</i>	Araras
The Gilbertos	Baby is not at home	EP Demo	K7	1998	midsummer madness	<i>indie rock/alternativo/bossa-nova</i>	São Paulo
The Gilbertos	Os Eurosambas 1992-1998	Álbum cheio	CD	1999	midsummer madness	<i>indie rock/alternativo/bossa-nova</i>	São Paulo
Tube Screamers	Apenas na coletânea No Major Babes vol 1	Coletânea Vários *	CD	1994	Paradoxx Music	<i>hardcore</i>	São Paulo

Water Ball	Water Ball	EP Demo	K7	1994	Studio Arena Produções Artísticas	<i>indie rock</i>	Campinas
Weed	Belladonna Zilly	Álbum cheio	K7	1994	Sem gravadora	<i>indie rock</i>	Campinas
Weed	Shoegazer?	Álbum cheio	K7	1994	Baby Boom Records	<i>indie rock</i>	Campinas
WRY	Morangoland	EP Demo	K7	1995	Sem gravadora	<i>indie rock/noise</i>	Sorocaba
WRY	Direct	Álbum cheio	CD	1998	Holiday Records	<i>indie rock/noise</i>	Sorocaba
WRY	Heart-experience	Álbum cheio	CD	2000	Monstro Discos	<i>indie rock/noise</i>	Sorocaba

Fonte: elaborado pelo próprio autor (2021).

Gráfico 1 — Relação quantidade de lançamentos por ano e tipo de lançamento.

Discos e fitas-demo lançados por ano de 1990-2000



Fonte: elaborado pelo próprio autor (2021).

E o gráfico acima, criado a partir da tabela, mostra o tipo de lançamento por ano que saíram no circuito das *guitar bands*. Ressalto que a tabela em questão pode ter deixado de contemplar alguns artistas e discos pela dificuldade de encontrar registros via fontes de mídia, como jornais e revistas, dependendo apenas de blogs e fãs. O gráfico apresenta que no ano de 1995, bem na estabilização do Plano Real, é o momento em que essas bandas dos circuitos independentes mais conseguem lançar discos cheios. Considerei como “disco cheio” lançamentos com mais de oito faixas, independente do formato que foi lançado, mas, no total,

foram três lançamentos independentes e quatro com gravadoras. Lançar um disco cheio é uma tarefa difícil, pela quantidade de músicas, mas era a grande esperança das bandas independentes para apresentar todas as músicas que já fizeram. Com a chegada de novas mídias, como o CD, a quantidade de músicas que cabiam dentro de um dispositivo de mídia era maior. Ainda assim, as fitas K7 continuam sendo a mídia mais presente, com 26 “álbuns” lançados nesse formato, enquanto 16 foram lançados em CD, 7 em LP e 3 em vinil 7”.<sup>184</sup>

Para entender um pouco como eram as gravações de discos por essas bandas e a sua relação com as gravadoras, utilizarei como recorte os discos da banda Pin Ups lançados na década de 1990 e o disco lançado pelo Mickey Junkies, na mesma década. O Pin Ups foi a *guitar band* que mais lançou discos nos anos 1990, logo o volume de informações sobre a banda é maior.

O *Time Will Burn*, do Pin Ups, foi o primeiro disco lançado por uma *guitar band*. Saiu pela gravadora Stiletto, em 1990, em parceria com a CBS, que prensou o disco e provavelmente também realizou a distribuição, acordos comuns na época, conforme Vicente (2002). Ainda com a primeira formação da banda, na época composta por Zé Antônio (guitarras e vocal), Luiz Gustavo (baixo e vocais) e Marco Abreu (bateria e vocais). O disco é composto por 11 canções de no máximo 4 minutos (a maioria tem em torno de 3 e 4 minutos), as letras são de difícil audição, não por serem em inglês, mas por estarem constantemente enterradas por guitarras mais altas do que o volume da voz. As canções falam sobre alucinações sob efeitos de drogas, desejo de tirar a própria vida, falta de controle sobre si mesmo, decepções e frustrações. A capa, na imagem abaixo, traz os três integrantes, dois com o mesmo corte de cabelo, um estilo “cuiá” comprido cobrindo os rostos, e o terceiro com o cabelo com o mesmo corte, porém jogado de lado e bagunçado para trás. Este corte de cabelo e ter o rosto coberto por ele era bastante presente nas bandas *indie* do Reino Unido. O primeiro tem o rosto mais cabisbaixo, o da direita encara a câmera e o do meio, mesmo com o olhar escondido pelo cabelo, aponta para a câmera, ou para o centro do círculo formado pelo título do disco.

Figura 9 — Capa e contracapa do disco *Time Will Burn*, do Pin Ups, de 1990.

<sup>184</sup>Os LPs, ou *long plays*, são discos cheios, normalmente de 10 a 12 polegadas, literalmente o diâmetro do disco. Como nos discos de vinil o espaço físico é respectivamente proporcional ao tempo de música que cabe no disco, um também pode-se entender que os discos de 7”, ou os chamados compactos, eram mais curtos, normalmente usados para *singles* ou *EPs* (de 5 a 10 minutos).



Fonte: PIN UPS, 1990.

Na entrevista que realizei com alguns integrantes do Pin Ups, Zé Antônio conta que a relação com a gravadora Stiletto veio através de Thomas Pappon, que era guitarrista da banda Fellini, jornalista e era bastante próximo a integrantes da cena *guitar*, um grande entusiasta das *guitars bands*. Thomas fez uma ponte para que o Pin Ups pudesse gravar o primeiro disco, como diretor artístico da Stiletto, porém as condições da gravadora eram longe de ser as melhores, o tempo de estúdio era pouco e Zé Antônio, Marquinhos e Luiz Gustavo, pouco experientes:

— Na verdade, assim, o primeiro disco foi uma coisa muito maluca, porque na época a gente, pra marcar shows, a gente tinha que ter algum material pra chegar nas casas. Então tinha um estúdio em Santana<sup>185</sup>, que assim como a Eliane não sabe porque ela saía de Guarulhos pra ensaiar no teatro na Vila Matilde, eu não sei por que a gente saiu de Santo André pra gravar em Santana, né? Eu não sei explicar por quê, e daí tinha um estúdio lá que era dum cara chamado Zé Augusto, que ele tinha um Tascan de quatro canais,<sup>186</sup> a gente gravou algumas demos ali, né? Algumas com bateria eletrônica, que era ele que tinha bateria eletrônica, era com ele que a gente gravava as bases na época sem baterista, e depois algumas com Marquinhos, e aí tínhamos essas demos. A Stiletto, quando chegou aqui, o diretor artístico da Stiletto era o Thomas Pappon, do Fellini, que era um cara que era um grande amigo nosso, tal, também ele gostava muito da banda e daí ele chamou o Pin Ups pra lançar um disco, só que não tinha verba, não tinha nada, então o que aconteceu, aliás Eliane e Flávio, não sei se vocês sabem mas está feito um livro agora sobre o

<sup>185</sup>Santana é um bairro da Zona Norte de São Paulo, fica a aproximadamente 28,1km de distância de Santo André, município da região metropolitana do grande ABC Paulista.

<sup>186</sup>O Tascan de quatro canais, ou *four track*, é um gravador clássico e bastante estimado pelo meio independente, que possui diversos modelos. Um deles foi utilizado pelo músico norte-americano, Bruce Springsteen, na gravação do álbum Nebraska, de 1982, que utilizou um Tascan PortaStudio (estúdio portátil) Teac 144 para a gravação, junto com um par de microfones condensadores da marca Shure, modelo SM57. Considerando Bruce Springsteen um artista de grande repercussão, a gravação caseira de seu sexto álbum foi um marco simbólico quanto a gravações caseiras na grande indústria.

primeiro disco do Pin Ups. [*n.a.: fala de Zé Antônio*].

— Olha que legal, não sabia [*n.a.: fala de Flávio Cavichioli*].

— Tem um cara que está fazendo. Sabe aqueles livrinhos 33½ que tem com história de disco? É mais ou menos a mesma pegada, o cara tem uma editora aqui e ele está fazendo. [...] Mas enfim, eu sei que daí quando a gente foi falar com o Thomas, não tinha dinheiro e a gente era muito inexperiente, na época, também. E daí o que aconteceu foi que na verdade nós gravamos três músicas, pro disco, né? No resto foi uma compilação dessas demos que a gente tinha. E daí o estúdio que a gente teve, foi o estúdio do Rainer Pappon, que era o irmão do Thomas, que é um estúdio que tem até hoje aqui na Pompéia na rua Havaí, e foi uma coisa, foi até surpreendente pra mim, porque quando... Na verdade, quando a gente chegou lá, o Rainer é um cara assim, que ele é um excelente guitarrista, ele toca numa banda de Zappa,<sup>187</sup> ele é um cara muito virtuoso, daí de repente chegaram uns moleques lá sem, sei lá, sem muita experiência, assim, eu lembro que eu tocava, era um equipamento legal que ele tinha, tal, mas eu tocava assim: “e aí” eu falei “não? Está bom? Vamos pra outra”, eu lembro que ele não tinha muita paciência pra gravar com a gente, e foi assim que a gente gravou, né? Daí foi mixado e gravado acho que em três dias, alguma coisa muito rápida, assim. E daí foi reunido no que foi o *Time Will Burn*, né? Por isso que tem aquela qualidade de som muito estranha, né? É até engraçado que agora, quando o cara está fazendo o livro, o Rainer, como bom alemão, né? Ele tem tudo documentado até hoje, ele sabe qual foi o equipamento que a gente usou, quais dias e horários que a gente gravou, e até o que a gente consumiu do bar, ele tem anotado. E daí tem até uma coisa engraçada assim, porque a mesa que a gente usou pra gravar, hoje, é a decoração do lado de fora do estúdio dele, então vai ter uma foto disso também que é bem legal, e só que daí pra minha surpresa ele elogiou. Ele disse “não, os caras sabiam o que estavam fazendo, achei interessante gravar com eles e tal.” Mas foi uma coisa que não foi uma percepção que eu tive na época não, e daí eu lembro que a Stiletto deu uma coisa, assim “ah vocês têm, sei lá, doze horas pra gravar as músicas”. E a gente na época assim, “porra, doze horas, nossa, sei lá, vamos gravar, vamos mixar, vamos masterizar, vamos fazer tudo.” Inexperiência, né? Obviamente que não dava, não daria, né? Porque você tem que setar todos os instrumentos, montar bateria, passar som, tal. [...] [*n.a.: fala de Zé Antônio*].<sup>188</sup>

A Stiletto foi um selo de música inglês, que atuou no Brasil gerenciado pelo britânico Lawrence Brennan, a partir de 1988. Ficou conhecida por lançar em território nacional artistas do *rock/pop* alternativo britânico, como Joy Division, Felt, Durutti Column e Bauhaus, coletâneas de gravadoras independentes também do Reino Unido, como a da gravadora Supreme Records, e discos de artistas dos gêneros *house music*, *EMB*, *freestyle* e *indie rock* (VAN HAANDEL, 2021, p. 97). O selo atuava em parceria com diversas gravadoras *majors* no Brasil, iniciando com a Eldorado, partindo para um contrato com a BMG-Ariola, em seguida.

<sup>187</sup>Provavelmente uma banda *cover* ou estilo Frank Zappa, renomado guitarrista e compositor de *jazz* norte-americano.

<sup>188</sup>Trecho da entrevista por mim realizada, em grupo, com integrantes da banda Pin Ups, no dia 30/07/2021. Estavam presentes na entrevista Zé Antônio (57 anos), Eliane Testone (43 anos) e Flávio Cavichioli (47 anos). No trecho, a fala é principalmente de Zé Antônio, já que esteve na banda desde seu início, enquanto Flávio e Eliane entraram posteriormente.

Lawrence também foi responsável pela gravadora Rio Records, que distribuiu internacionalmente discos do Hermeto Pascoal, Almir Sater e Cama de Gato.

Dentre os artistas do gênero *indie rock* brasileiros, se encontra o Pin Ups, que teve esse lançamento, bastante peculiar. Percebe-se que quanto à distribuição, alguns problemas que ocorreram com o Lira Paulistana se repetem com a Stiletto ao lançar discos de artistas que integram um universo *underground*, não contribuindo com uma distribuição de nicho, e mantendo a distribuição por lojas de departamentos.

Então, a Stiletto, era engraçado, assim, teve um contrato que a gente fez, mas assim, a gente recebia algumas cópias de divulgação, não tinha uma cota ali, assim, a gente chegava pedia, se tivesse, eles davam pra gente. Tinha um divulgador lá que era o César Cardoso, [...] que era um cara muito legal que ele descolava umas cópias pra gente, mas era basicamente assim, pra dar pra amigos e essas coisas assim, em teoria a gente teria um dinheiro pra receber das vendas, mas foi algo que a gente nunca recebeu da Stiletto. E daí curiosamente é um disco que sei lá, vinha na mão e aí eu dava pra algum amigo que pedia e eu não tenho esse disco [*n.a.: o Time Will Burn*] até hoje. [...] Inclusive, sei lá, vi em lugares tipo *Jumbo Eletro, Mesbla*,<sup>189</sup> então de vez em quando acontecia de ter um disco nosso nesses lugares assim né? Mas nunca foi... Eu acho que... E é por aquela coisa, aquela política de gravadora de colocar algumas cópias juntas assim, né? Tanto que depois os discos ficavam em liquidação, o que a gente vendeu mesmo foram nas lojas mais alternativas, foi aí que foi o... Acho que foi o grande mercado da gente. É que era diferente naquela época o tempo pra comprar discos, né? Eu mesmo comprei um monte de disco em supermercado, em magazine, né?<sup>190</sup>

A oportunidade de gravar um disco oficial, que fosse algo além de uma fita demo, era algo raro para a maioria das bandas do cenário *underground*, isso se reflete no fato de muitas bandas serem lembradas por relatos de shows, tendo raramente registros mais fiéis de seu som, com sorte, algumas tem alguma fita K7 ou VHS com o registro de suas músicas. Muitas bandas independentes aceitavam qualquer tipo de contrato com as gravadoras que ofereciam lançar seus discos, não tendo nenhuma contrapartida garantida quanto à publicidade ou retorno financeiro. As próprias gravadoras pareciam não se preocupar muito com esses retornos ao lançarem essas bandas, eram testes baratos para “ver no que ia dar”, se fizesse sucesso, talvez poderia ter um maior investimento, mas o sucesso tinha que partir da banda, pois não havia

<sup>189</sup>A partir de 1991 algumas lojas da Mesbla no Brasil começam a fechar decretando falência, o empresário Ricardo Mansur, decreta a falência total da empresa em 1999. A empresa retornou ao mercado em 2022 como site de vendas online. Ver: Falências e concordatas. **Folha de S. Paulo**, caderno dinheiro, São Paulo, ano 79, nº 25.664, p. 2. 09 de julho de 1999. A *Jumbo Eletro* também entra em decadência na década de 1990, não resistindo e fechando suas lojas nessa década.

<sup>190</sup>Trechos da fala de Zé Antônio concedida na entrevista por mim realizada, em grupo, com integrantes da banda Pin Ups, no dia 30/07/2021. Estavam presentes na entrevista Zé Antônio (57 anos), Eliane Testone (43 anos) e Flávio Cavichioli (47 anos).

promoção da gravadora sobre o disco, o que havia eram shows de lançamentos simbólicos e distribuição “a toque de caixa”. O fato de muitos artistas da cena alternativa dos anos 1980, como o próprio Thomas Pappon, estarem trabalhando ou em contato com esses selos, criavam as poucas passagens para os independentes terem uma chance com discos físicos.

O segundo álbum, o *Gash — A mellow project by*, em 1992, lançado juntamente com o primeiro disco do Killing Chainsaw, que recebe o mesmo nome da banda, foi um lançamento duplo da Zoyd Music. O disco do Pin Ups propõe ser uma versão mais “melódica” ou “*mellow*”, como o próprio nome do disco sugere. Com uma sonoridade mais leve que o primeiro, contém 12 faixas, sendo a última o cover de “A Day in the Life” dos Beatles, totalizando 27:09 minutos, a gravação é de qualidade superior à do primeiro disco. O lançamento conta com a nova integrante, Alexandra Briganti, que entrou na banda em 1992 e permanece até a atualidade. Ao contrário da *Stiletto*, a *Zoyd Music* era uma gravadora independente da loja Zoyd, localizada na galeria Centro Comercial Presidente, no bairro República, região central de São Paulo, bem próxima às Grandes Galerias (Galeria do Rock). O disco foi prensado na fábrica da *BMG*. No encarte, o disco traz as seguintes informações, em inglês:

Recorded in Soft Synk Studios, Winter 1992. Engineered by R. H. Jackson. Produced by R.H. Jackson, Marcel Plasse and Pin Ups. Cover photo by Fabiana. Cover Art and concept by Luiz Gustavo. Executive producers: Rodinei Luiz and Jose Carlos Grijo. Luiz: Lead Vocals. Ze Antonio: guitars and keys. Marcos: drums, percussion and backing vocals. Alexandra: bass and lead vocal on track 12. Guest musician: Alberto Marsicano<sup>191</sup>, sitar on track 11. All tracks written by Ze Antonio/ Luiz Gustavo, except track 12, written by Lennon/Mccartney. Thanks to: Tony de Marco, Rodinei, R.H. Jackson, Luis Calanca, João Gordo (R.D.P.), Josi, Elaine, Mirella, Satan Go, Pedrinho, Paquito, Erica, Romi, Farofa, Paulinho, Aeroanta, 89 FM, Brasil 2000 FM, Roberto (Retro), Fabiana, Mario Kano and Jodie Foster. Guitars and bass guitars made by Tagima, drums by musicos.<sup>192</sup>

Gostaria de destacar os nomes R. H. Jackson, nome presente em diversas gravações de discos de bandas de *rock* na década de 1990; Marcel Plasse, que foi jornalista da Folha, hoje do blog “Pipoca Moderna”, blog sobre cultura *pop* em geral; José Carlos Grijó, que produziu algumas bandas de *rock* progressivo brasileiras, como Wejah, Alpha III e Dialeto; nos agradecimentos, os nomes Luís Calanca (dono da Baratos Afins), Farofa (apelido do vocalista do Garage Fuzz, Alexandre Cruz), Aeroanta (casa de shows), algumas rádios, como a 89 FM e a Brasil 2000, e a Roberto (dono do Espaço Retrô). Outro ponto relevante é o patrocínio da

<sup>191</sup>Filósofo e músico brasileiro, nascido em 1952.

<sup>192</sup>Descrição técnica do disco: PIN UPS. **Gash — A mellow project by**. São Paulo: Zoyd Music, 1992. 27:09 minutos, LP, álbum.

Tagima, que disponibilizou as guitarras e o baixo. Estes vários nomes são de pessoas que compõe a cena independente paulista há bastante tempo, então o disco estabelece uma ligação com a “tradição” da cena independente trazendo essas relações em seu encarte. No relato abaixo, Zé Antônio fala mais sobre o processo de gravação do *Gash* e da questão dos patrocinadores.

— Sim, na verdade, o *Gash* foi uma coisa engraçada, assim, porque, como eu falei, quando a gente entrou lá no Rainer<sup>193</sup>, a gente nunca teve nenhuma orientação, a gente nunca teve nada, foram os moleques gravando. Daí quando a gente foi gravar o segundo disco, tinha um cara que eu gostava que era o RH Jackson, que era um produtor meio maluco, assim. Aliás, hoje tá bem maluco mesmo, mas ele, ele tinha... Aliás, cê viu, Flávio, como é que, cê lembra, né? Cê encontrou com ele lá no show do Sesc né? [*n.a.: fala de Zé Antônio*].

— Ele tava lá né? [*n.a.: fala de Flávio Cavichioli*].

— Uma barba desse tamanho assim, igual a um *freak*. Daí eu sei que ele tinha um estúdio que era aqui na Lapa, que era bem legal, e eu lembro que eu fui falar com ele. Falei, “porra, Jack Queria gravar, a gente pode gravar no seu estúdio?” Ele falava assim “ó, tô fechando o estúdio, enchi o saco de gravar, mas tá bom, eu gravo com vocês, eu gosto da banda.” E foi até interessante que a partir disso ele gravou muita coisa lá. É que ele reabriu o estúdio, gravou bastante coisa lá. Mas o Jack era um cara assim que sempre foi muito generoso. [...] Então eu lembro que eu fui gravar guitarra falei “ah gravei guitarra,” falei “não, grava mais uma faz um contraponto,” então ele ensinou muito ali pra gente de de como mexer em equipamento e ele tinha umas coisas e nunca teve acesso, ele tinha um teclado lá e falava “vamos brincar com esse teclado?”, “vamos.” Na época eu conhecia o Marsicano, chamei o [Alberto] Marsicano, ele foi lá e gravou uma música com a gente também tocando Sitar<sup>194</sup>, tal... Mas a verdade é que assim, o Pin Ups, né? Com exceção, até nesse último, de certa forma a gente nunca entrou em estúdio com o disco composto, né? A gente entrava em estúdio com duas, três músicas e a gente compunha, sempre compôs enquanto gravava, [...] E quando a gente entrou lá no Jack a gente... Chama Soft Synth o nome do estúdio. Entrou com uma concepção e como a gente tinha essas coisas ali a gente acabou fazendo um disco muito diferente, mas foi uma coisa que foi surgindo pelos recursos [...] a gente chegou a gravar depois no Jack novamente, foi na... Foi o *Scrabby*, que foi um disco que teve produção do João Gordo, né? Mas que foi, assim, acho que... Eu acho não, foi disco com o clima mais pesado que a gente gravou até hoje. [...] Foi antes da entrada do Flávio e da Eliane. [...] Daí a gente sempre produziu os próprios discos, assim. Depois quando a gente gravou os outros a gente gravou no estúdio do Alex, né Flávio? Foi lá, né? [*n.a.: fala de Zé Antônio*].

— Lee Marvin foi gravado ali na Treze de Maio, no estúdio do... Não lembro o nome do estúdio, o compacto foi gravado lá também. [*n.a.: fala de Flávio Cavichioli*].

— É. Que aliás eu sempre ia ali na [Basilicata], ali na frente comprar. [*n.a.: fala de Zé Antônio*].

— Isso. [*n.a.: fala de Flávio Cavichioli*].

<sup>193</sup>Nome do produtor técnico do *Time Will Burn*.

<sup>194</sup>Instrumento musical de origem indiana, com cordas.

— Comprar pão de linguiça, ali na frente. Sempre lembro disso. [*n.a.: fala de Zé Antônio*].

— Foi gravado ali na Treze de Maio no estúdio do Alex [*n.a.: fala de Flávio Cavichioli*].

— ali foi assim, foi uma coisa que apesar da gente produzir também tinham um técnico, que era o Rildo, que hoje ele trabalha no Rocha, né? Trabalha no Estúdio Rocha. Que foi um cara que também nos ajudou muito, assim, em sonoridade, em achar uns efeitos e tal. Acho que o Rildo foi a primeira pessoa que teve uma mão de produção, mesmo sem assinar. Ali, a partir dali, acho que ficou tudo na nossa mão, né? Até o último agora, assim, que eu e o Adriano produzimos juntos, mas é... Sempre foi a gente mesmo. [*n.a.: fala de Zé Antônio*].

— No *Gash* e acho que no *Scrabby* também teve algum patrocínio da Tagima que está lá escrito os instrumentos, e também de algumas lojas. Queria que você falasse um pouco sobre isso. [*n.a.: fala minha*].

— Óh, na verdade, assim, essas lojas o que elas eu nem lembro por que que a gente colocou isso? Sinceramente, assim, o Tagima é um caso a parte. Tagima tem uma história engraçada, assim, porque como eu te falei, assim, eu tinha uma guitarra do Giannini e eu queria uma guitarra um pouco melhor, assim e tal. E daí essa história é engraçada também, porque a gente queria, eu queria uma guitarra e assim, o Tagima tava fazendo umas guitarras excelentes na época, e eu vi que ele tava patrocinando um monte de banda. Se bem que a maioria não tinha nada a ver com a gente, eram bandas tipo Angra, sabe? Umass bandas meio assim. Daí a Alê, por algum motivo, já conhecia o Tagima, já tinha falado dele, ou tinha tido contato, alguma coisa, e a gente resolveu ir na cara de pau até o Tagima pra ver se colava alguma coisa. Na época, ele tinha uma luthieria aqui na Lapa. E eu lembro que nós fomos lá, eu e a Alê e dissemos “Tagima, seguinte, tá aqui nosso disco, a gente tem uma banda, e a gente queria” e Alê que pediu, claro, “a gente queria um patrocínio e tal” e o Tagima, muito engraçado, falou assim, “não, não vou dar patrocínio pra ninguém mais”. Nós tivemos dois patrocínios que foram legais, foi esse e o da Oliver, que já falo já. E o Tagima falou “eu não dou patrocínio pra ninguém, porque, sabe, eu faço guitarra com maior carinho tal e pras bandas, nunca mais falam nada de mim e tal, não sei o que.” Eu falei “Tá bom, né? Então eh que pena né? A gente queria...” Ai ele “é não porque é isso, cara, tipo, você já experimentou guitarra minha?” E eu falei assim, “não, não experimentei.” Ele falou, “então, cara, porque tem umas guitarras. Por exemplo, você gosta de Tele?” “sim, gosto.” “Pega ali aquela tele ali, né?” Era uma Tele branca, Telecaster, eu peguei toquei um pouquinho e ele disse “não é boa essa guitarra?” falei assim “é, é excelente, é boa mesmo” aí ele “então, é isso que eu faço, uma guitarra como essa, eu mesmo faço as guitarras e depois os caras não fazem nada, daí eu vou fazer o quê? Daí vem me pedir patrocínio, vou te dar uma guitarra dessa e você vai fazer o quê?” “Não, sei lá, a gente pensava em colocar um banner, colocar no disco, não sei”, “é, então, mas é por isso que eu não patrocino, mas leva essa guitarra, tá? Essa fica pra você, não tem problema.” Né? “Oi?” “Não, daí cê leva, tudo bem, e você Alê? Cê tá tocando baixo, né? Experimenta aquele lá, pega esse baixo.” [...] Nessa discussão que surgiu patrocínio, e ele foi um querido com a gente depois, ele deu vários, eu acho que eu tive três guitarras da Tagima também, sempre foi um querido, foi nos shows da gente, assim foi uma pessoa extremamente gentil, assim. E depois ele vendeu, né? Hoje a Tagima é uma marca, nem é dele, hoje a Tagima tem uma linha que é feita na China e outra que foi comprada por um luthier que eu esqueci o nome, mas são as guitarras que hoje tem outro nome são caríssimos. E o outro patrocínio que a gente teve foi da Oliver, que foi uma coisa muito divertida também. Que era uma marca

que chegou no Brasil, que tinha uma linha de pedais que o circuito era totalmente copiado da Boss, né? E os amplificadores também copiados da Marshall tal. E teve uma vez que chamaram a gente pra abrir o show do Ratos de Porão, no Dama Choque? O nome do lugar? É, Dama Choque. [n.a.: fala de Zé Antônio].

— Eu fui nesse show [n.a.: fala de Flávio Cavichioli].

— É? Então, foi quando a Alê conheceu o Farofa, foi nesse dia, sabia? [n.a.: fala de Zé Antônio].

— Eu fui nesse show [n.a.: fala de Flávio Cavichioli].

— E daí eu lembro que a gente chegou lá e o João falou assim "ó meu, o cara da Oliver está aí. Tenta falar com ele. O nome dele é Josafá. Vai lá falar com ele. Tenta pedir um patrocínio e tal." E a gente foi falar com o Josafá "pô Josafá, a gente tem uma banda tal, não sei o que. O João falou que vocês estão patrocinando Ratos e tal" assim "porra, que legal tal, mas infelizmente a cota de patrocínio desse ano já acabou, de repente ano que vem", meio que desconversou, falou assim, "mas ó, nesse show a gente tem dois sets de amplificadores, tem um que fica de backup, cê pode usar, cê não quer usar, no show?" eu falei "Ah, quero, né?" Que não são amplificadores grandes, com alto-falantes, tal. Daí eu sei que a gente colocou lá, passei o som tal, e eu fui tocar, na hora que eu fui tocar queimei o amplificador, queimei os falantes, né, e daí eles colocaram um outro amplificador, trocaram na hora e eu queimei o segundo também. E daí o Ratos tocou com equipamento deles que não era da Oliver tal, e na hora que terminou o show o Josafá me chamou e falou assim "cara, que que você fez?" Daí eu falei "Josafá, eu não sei cara, liguei minha guitarra, como eu sempre toco e queimei, toco alto, tá? Mas eu não sei te explicar" ele falou "cara, eu nunca vi isso acontecer, queimar dois amplificadores da Oliver, eu fiquei curioso, e vocês acabaram de ganhar o patrocínio né?" E por causa disso nós ganhamos o patrocínio, e eu queimei acho que foram nove amplificadores deles tocando. Daí eles acabaram trocando na época, era um falante, que eram falantes nacionais, que era Bravox, sei lá, que não, não tava de acordo, eles foram trocando, sempre, nunca me deram equipamento muito grande, deram uns cubos, umas coisas assim. E uma linha de pedais [...] [n.a.: fala de Zé Antônio].<sup>195</sup>

O *Gash*, do Pin Ups, tem referências visuais e sonoras que se assemelham ao disco *Gish* da banda norte-americana Smashing Pumpkins, que representou uma fase mais psicodélica do *grunge*, não apenas no som, mas também no visual, com camisas de cetim estampadas em *paisley*<sup>196</sup>. O Pin Ups persistiu em usar cores mais sóbrias em seu visual, agora ainda mais inspirado no *grunge*, com estampas xadrez e jaqueta jeans, com a capa de *Gash* com um efeito visual extremamente colorido.

Figura 10— na esquerda, capa do disco *Gash*, do Pin Ups, e na esquerda, capa do disco *Gish*, do Smashing Pumpkins.

<sup>195</sup>Trecho da entrevista por mim realizada, em grupo, com integrantes da banda Pin Ups, no dia 30/07/2021. Estavam presentes na entrevista Zé Antônio (57 anos), Eliane Testone (43 anos) e Flávio Cavichioli (47 anos).

<sup>196</sup>A estampa *paisley* é uma estampa indiana do século XVII que fez muito sucesso na contracultura e no movimento hippie dos anos 1960/70.



Fonte: esquerda: PIN UPS, 1992. Direita: SMASHING PUMPKINS. 1991.

Os projetos gráficos dos três primeiros discos do Pin Ups, *Time Will Burn*, *Gash* e *Scrabby?* foram assinados por Luiz Gustavo, que era, além de integrante da banda, ilustrador e designer gráfico.

— E como que foi a escolha da capa assim? Eh daquela foto eh... Quais foram as inspirações? [n.a.: fala minha]

— Ó, ali na verdade, o como eu falei, o Luiz era artista gráfico e ilustrador, tal. Então, eu lembro que teve um amigo, tinha um amigo que se chamava Márcio Juntei, que ele fez algumas fotos. Hoje ele é fotógrafo de uma revista aérea, de revista de de aviões e tinham aquelas fotos, e Luiz foi quem cuidou de toda aquela, aliás tinha até outras, as histórias do Pin Ups, o Luís foi quem cuidou de todo o projeto gráfico ali, as letras que são redondas ali, né? Ou o lettering, aquilo lá eu lembro que a inspiração foi uma capa do Spacemen 3, não é? Que que ele colocou, eu lembro que ele deu uma granulada na foto, que ele fez o encarte e depois quando o disco foi lançado, um cara que cuidava da programação visual da Stiletto assinou junto, mas foi uma safadeza não fez absolutamente nada ali. Ah, o Luís fez a capa dos três primeiros ali da gente né? Do *Scrabby*, o *Scrabby* eu meio que ajudei ele na concepção, tinha umas ideias ali, a gente fez junto, o *Gash* foi ele e depois a gente teve alguns amigos que... Nas outras capas... Tinham o Lain, que é um artista plástico, o Rafael Lain que era muito amigo da gente, artista plástico excelente que fez algumas capas do *Lee Marvin*, do *Judie Foster* e do *Bruce Lee*. E o último agora que a gente fez, foi um também um ilustrador, que é um cara muito querido assim que a gente conheceu através do Adriano, que se ofereceu pra fazer a capa pra gente, que é o Laurindo Feliciano, que fez uma capa linda pra gente. [n.a.: fala de Zé Antônio].<sup>197</sup>

Figura 11— capa, contracapa e envelope interno do disco *Scrabby?* do Pin Ups, de 1993.

<sup>197</sup>Trecho da entrevista por mim realizada, em grupo, com integrantes da banda Pin Ups, no dia 30/07/2021. Estavam presentes na entrevista Zé Antônio (57 anos), Eliane Testone (43 anos) e Flávio Cavichioli (47 anos).



Fonte: PIN UPS, 1993.

O ano de lançamento do *Scrabby?* é simbólico por diversos motivos na cena nacional. Em 1993 é o ano que Kurt Cobain vem ao Brasil e se apresenta com o Nirvana no festival *Hollywood Rock*, patrocinado pela marca de cigarros Hollywood, e depois passeia à noite acompanhado de João Gordo (Ratos do Porão), que ajudou na produção do *Scrabby?* e do Pin Ups. Além disso, é em setembro de 1993, que ocorre a primeira edição do festival *Juntatribo*, o qual aprofundarei mais adiante, e que dá início a uma série de festivais da cena “*underground/alternativa*” em todo o país. Este foi um momento em que houve um reconhecimento da nova cena musical do *rock* no Brasil.

A partir de 1994, então, o Pin Ups tem uma certa visibilidade na imprensa musical, recebendo uma nota positiva da *Bizz* no lançamento de seu quarto álbum, o *Jodie Foster*, lançado em 1995. Após a gravação desse disco, Luiz Gustavo deixa o Pin Ups, resultando na principal formação, que aparece no disco *Lee Marvin*, de 1998, composta por Zé Antônio (guitarra), Alê Briganti (baixo e vocais), Eliane Testone (guitarra) e Flávio Cavichioli (bateria).

O primeiro disco do Mickey Junkies, o *Stoned*, lançado em 1995 pela Paradoxx Music (subsidiária da Universal Music), foi completamente gravado em estúdio. Rodrigo Carneiro conta que, em um primeiro momento, a banda estava contente com seus *bootlegs*, shows ao vivo e fitas *demo*, pois estavam mais conectados à performance do que às gravações. Através de Marcel Plasse<sup>198</sup>, jornalista que na época trabalhava para a Paradoxx Music, se convenceram de que era interessante ter aquele registro.

Conforme Carneiro, a relação com a gravadora inicialmente foi boa, mas logo sentiram que tinham que disputar espaço para ter uma maior liberdade para produzir seu disco (como o projeto gráfico, pelo qual brigaram para que fosse realizado pelo Rafael Lain, amigo e artista

<sup>198</sup>Marcel Plasse fez parte da revista *Bizz* e é creditado como produtor do disco *Stoner*, do Mickey Junkies (1995) e do *Gash*, do Pin Ups (1992). Atualmente, é idealizador e editor do blog Pipoca Moderna, que fala sobre filmes, séries e videoclipes.

plástico), até algumas questões burocráticas. Com o disco, receberam como contrapartida um show de lançamento e um clipe, do qual não encontrei registro.

— Como que foi gravar o primeiro disco de vocês? Do Mickey. [*n.a.: fala minha*].

— Como a gente sempre teve essa essa obsessão, pelas apresentações ao vivo e eu sempre gostei muito de teatro e sempre também pensei no... enfim na experiência do espetáculo ali, no momento, e aí tinha, tinha a ver com toda entrega, a loucura ali e tal. E aí a gente tinha esse esquema das *demos* e... Tudo isso era pra que a gente continuasse tocando, né? O que a gente queria era apresentação ao vivo, e as maluquices que essas apresentações trariam. Esse era o nosso lance. Houve uma série de ameaças nesse sentido, né? Propostas. E a gente também, era, a gente era, a gente sempre foi meio arisco também, né? É, a gente sempre fez as coisas da maneira que a gente quis assim, né? E aí, eu lembro que, chegou um momento também em que a gente achou que fosse ser interessante passar pela experiência de gravar. Enfim, aí teve a sugestão do Marcel Plasse, aí junto com a gravadora Paradoxx, que num primeiro momento... Tá? Num primeiro momento foi bacana, né? Foi, né? Só que, logo também se mostrou com um lado não muito bacana também, que era, por exemplo, a gente já teve, de cara, a gente já teve um problema com... O povo da gravadora, que queria um artista gráfico lá, queriam resolver a questão gráfica por eles, e nós não, né? E aí também na época, talvez faltou um pouco de razoabilidade de nossa parte ou... [*n.a.: fala de Rodrigo Carneiro*].

— Expertise [*n.a.: fala de André Satoshi*].

— É, também, a gente não estava muito... A negociação, era, foi meio truncada, e enfim. A gente quis, e o projeto gráfico foi assinado pelo grande Rafael Lain, e tal, né? E, mas também isso causou já, já de pronto, já causou um certo problema ali na gravadora, algumas questões burocráticas ali, não foram atendidas a contento, e a gente também criou certas situações e tal, e também muito rápido a gente viu, também, que ter uma gravadora naquele momento, também não ia adiantar de muita coisa, mesmo que também não estivéssemos esperando nada, né? Mas foi, eu lembro das gravações, gravações agradáveis, lembro de um show de lançamento bem maluco. Lembro de uma gravação de clipe também, curiosa, faz parte dos capítulos de uma banda, né? Você ter o primeiro registro ali, enfim e tal, né? Mas lembro de certas... certas alegrias e de certos contratemos. [*n.a.: fala Rodrigo Carneiro*].

— Sim eu concordo, assim, com tudo que você falou, Carneiro, mas assim, uma coisa especial que eu tiro da gravação, da parte técnica, da parte da gravação do estúdio. É que a gente estava num momento bem, olha, a gente estava bem num momento de transição do analógico pro digital. Dentro do estúdio a gente pôde aprender, a gente gravou como se fosse de uma maneira analógica, em rolo. E a gente pode ver, sem o equipamento ideal, que o nosso produtor fez até uma mágica, ali com vídeo cassete, ele conseguiu transpor do analógico pro digital, isso aí a gente pôde ver no momento. [*n.a.: fala de André Satoshi*].

— Isso de termos sido produzidos pelo RH Jackson, no mitológico Soft Synth, isso foi maravilhoso. Maravilhoso. [*n.a.: fala de Rodrigo Carneiro*].

- E ele digitalizando no vídeo cassete,<sup>199</sup> né cara? [n.a.: fala de André Satoshi].
- Não, RH Jackson, figuraça, né? Figuraça. Produtor de coisas sensacionais, e tal eh e né? O processo de gravação ali. [n.a.: fala de Rodrigo Carneiro].
- Foi fantástico. [n.a.: fala de André Satoshi].
- Único. [n.a.: fala de Rodrigo Carneiro].
- Foi Fantástico. [n.a.: fala de André Satoshi].
- Aquele som de guitarra desse disco é, todo mundo fala até hoje, cara, o timbre de guitarra é incrível, não tem um que não fala, “o timbre de guitarra”, basicamente assim, uma gravação dessa qualidade hoje em dia você consegue, cê consegue muito fácil, vamos dizer assim, né? Mas a qualidade da guitarra, vou te falar cara, foi uma, foi uma coisa assim que deixou isso é aquela marca ali, o recorde ia ser batido ali, porque o timbre de guitarra é incrível. [n.a.: fala de Ricardo Mix].
- Não, é isso, né? A gente fica lembrando de certas coisas, tal, mas é isso enquanto... Enquanto o disco, né? É um disco, e não somos nós que estamos falando, né? [...]
- [...]
- Mas gravar o Stoner foi tenso, eu estava bem tenso porque, putz, eu tinha que sair do trabalho e gravar, trabalho CLT. [n.a.: fala de Érico Birds].
- Nossa. [n.a.: fala de André Satoshi].
- [...]
- E nessa gravação teve pessoas, o Edgar Piccoli<sup>200</sup> foi pra lá. Foi ele, foi, estava uma turminha lá. Não parecia. [n.a.: fala de Érico Birds].
- O Rodrigo Brandão<sup>201</sup> foi lá também. [n.a.: fala de Ricardo Mix].<sup>202</sup>

Novamente, o contato com a gravadora não foi realizado da melhor forma. Havia a ponte, mas a partir dali a relação era mais difícil. O primeiro álbum do Mickey Junkies mistura referências do *blues*, inclusive tem momentos com uma gaita presente, com o vocal de Carneiro bastante diferenciado em comparação com o Pin Ups, ao invés de arrastado e falado, os vocais de Rodrigo Carneiro são graves e próximos a bandas de *metal* como Iron Butterfly e Melvins, e bandas *grunge* como Alice in Chains, com referências nítidas ao *acid rock* sessentista e ao *stoner metal*<sup>203</sup>. Mais *riffs* de guitarra e baterias mais elaboradas, e menos distorção nos amplificadores. O projeto gráfico, que conta com ilustração do artista plástico e amigo Rafael

<sup>199</sup>Por curiosidade, o vídeo cassete era utilizado para a digitalização de rolos de fita, através de fitas VHS com alta qualidade de áudio. Por serem uma mídia digital, era mais fácil posteriormente passar as gravações de rolo de fita para os CDs através das VHSs, mantendo as mesmas propriedades do áudio original ou perdendo pouco em qualidade.

<sup>200</sup>Edgar Piccoli foi radialista na 89 FM em São Paulo, nos anos 1980, e foi apresentador na MTV a partir de 1992, nos programas Palco MTV, Jornal da MTV, Ultra Som e outros. Até a atualidade trabalha com TV, com maior atuação em canais e programas relacionados à música, como o canal Multishow.

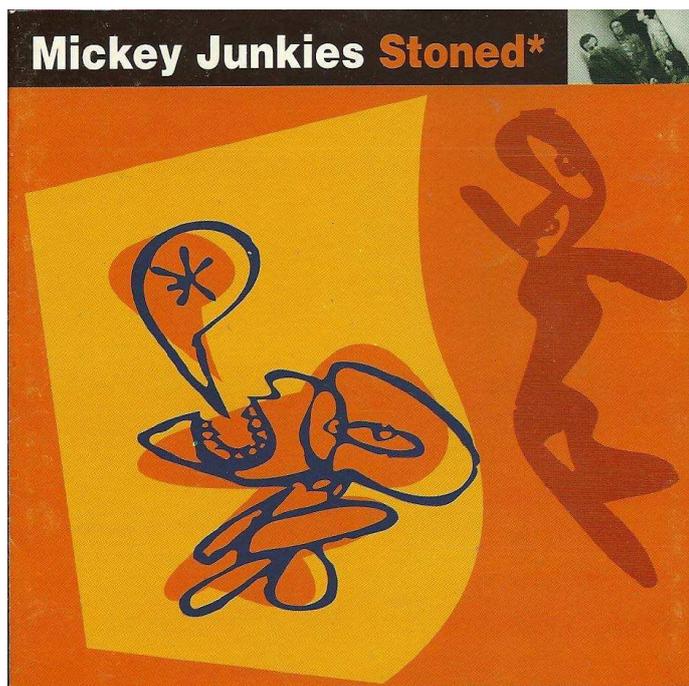
<sup>201</sup>Músico de carreira solo, esteve próximo a cena *guitar* e *hardcore* na década de 1990.

<sup>202</sup>Trecho da entrevista por mim realizada em grupo com a banda Mickey Junkies, concedida no dia 19/07/2021. Integrantes presentes: Rodrigo Carneiro (49 anos), André Satoshi (49 anos), Ricardo Mix (50 anos) e Érico Birds (52 anos).

<sup>203</sup>O *stoner* ou *stoner metal*, foi um estilo musical da década de 1990 onde se compunha música sob o efeito de drogas, principalmente a maconha, com referências ao *acid rock* dos anos 1960 e do *grunge* de sua época, sendo muito focada em *riffs* de guitarra.

Lain, com formatos abstratos de um rosto e um corpo, traz uma pequena fotografia da banda no canto superior esquerdo da capa. O verso conta com outra fotografia dos integrantes. Após o *Stoned*, o Mickey Junkies participou do segundo volume da coletânea *No Major Babes*, lançada pela Paradoxx em 1994, com diversas bandas da cena independente, como DeFalla, Okotô, Brincando de Deus, Caracol e outras.

Figura 12 — capa do álbum *Stoned*, do Mickey Junkies.



Fonte: MICKEY JUNKIES. 1995.

Após a participação na coletânea, o Mickey Junkies lançou um novo álbum apenas em 2016, o *Since You've Been Gone*, após o reencontro da banda, um álbum ao vivo no estúdio da *Showlivre*<sup>204</sup>, em 2017 e, mais recentemente, em 2022, lançou a faixa *A Obsessão* como *single* digital, sendo a primeira canção em português da banda. Sobre a gravação da faixa para a coletânea *No Major Babes Vol. 2*, o relato da banda é interessante. Toda a precarização das gravadoras *majors* presente na década de 1990, exposto brevemente em um tópico anterior, aparece em suas falas. Não havia instrumentos nos estúdios e as próprias bandas levavam seus equipamentos. A Paradoxx, gravadora da coletânea e subsidiária da Universal, não possuía nenhuma estrutura de gravação, nem mesmo terceirizada, era oferecido o equipamento mínimo de gravação do estúdio, um produtor técnico, a prensagem do disco, e nada mais:

<sup>204</sup>O estúdio *Showlivre* fica localizado em São Paulo e trabalha com a gravação de shows ao vivo em seu espaço, juntamente com os vídeos das performances e curtas entrevistas com os artistas.

— A coletânea *No Major Babes*. Quase, quase todas as bandas gravaram lá [n.a.: “lá” se refere ao estúdio de RH Jackson], né? Com exceção de algumas, duas ou três. E foi engraçado que o, eu deixei, eu deixei uma bateria que eu tinha, e nossa, tinha um xodó naquela batera! Uma *Pearl Export* que tinha na época, era novinha, eu deixei no estúdio pra todas as bandas da coletânea gravar, cara. [n.a.: fala de Ricardo Mix].

— Foi, foi verdade. [n.a.: fala de André Satoshi].

— E eu até me recordo que o... Semanas antes, o Marquinhos do Pin Ups, eu encontrei com ele no Retrô no meio da balada, no meio do rolê assim, ele chegou meio bebasso, assim, e falou "Porra Mix, nós vamos gravar aí uma coletânea que vai ser foda, não sei o que. Pô vai ser bom pra caramba. Eu queria pedir um favor pra você. Você não quer emprestar aquela sua batera legal lá?" Eu olhei assim pro Marquinhos, assim, 'pô mano se liga né velho?" Tipo, eu pensei, né? Mas eu ali, dei uma enrolada, não lembro o que eu falei, no final das contas não foi que ele gravou com a minha batera? O cidadão conseguiu gravar com a minha batera, porque depois o RH Jackson falou comigo, tudo na época, tudo era precário, né cara? A gente tinha que sair meio que fazendo catadão das coisas assim, eu lembro que ficou uns dois meses, todo mundo que foi lá gravou naquela batera, lá, naquele estúdio do RH Jackson. [n.a.: fala de Ricardo Mix].

— Podia ter ganhado dinheiro, né mano. [n.a.: fala de André Satoshi].

— Porra, se fosse hoje em dia, né cara? [n.a.: fala de Ricardo Mix].

[...]

— Então o estúdio não tinha nada, não tinha bateria, microfone... [n.a.: fala minha].

— Era bem nesse esquema. [n.a.: fala de André Satoshi].

— Não, você tinha que levar. Eu gravei com o meu amplificador. [n.a.: fala de Érico Birds].

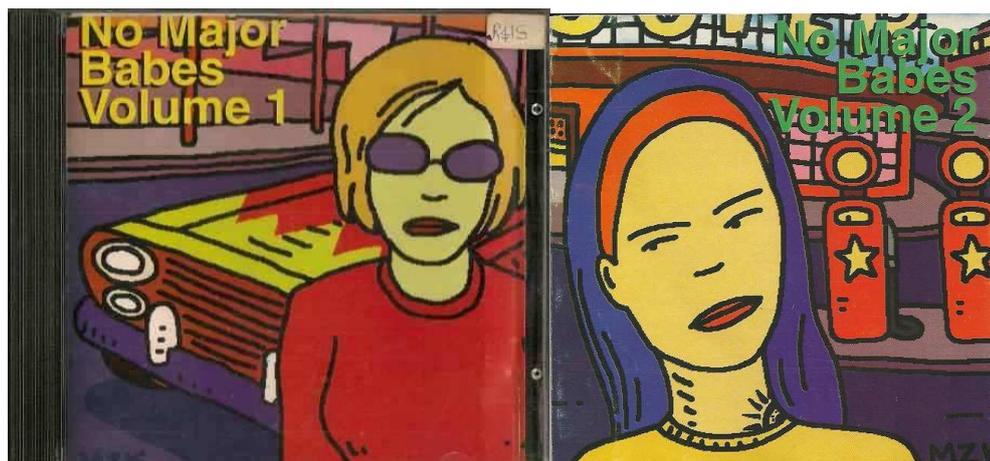
— Hoje em dia é complicado. Naquela época era difícil você ter equipamento. [n.a.: fala de Ricardo Mix].

— É, antigamente a gente levava equipamento de palco no fusca né, tudo, bateria, amplificador, guitarra, ferragem, só não tinha PA,<sup>205</sup> porque PA tinha na casa, né? Você lembra. [n.a.: fala de André Satoshi].<sup>206</sup>

Figura 13 — Capas das coletâneas *No Major Babes*, volumes 1 e 2, respectivamente, ilustradas por Maurício Zuffo Kuhlmann, que foi DJ e trabalha como artista gráfico até a atualidade.

<sup>205</sup>PA significa “Public Adress”, é um amplificador de som destinado ao “público”, normalmente utilizado para amplificar microfones ou som do DJ.

<sup>206</sup>Trecho da entrevista por mim realizada em grupo com a banda Mickey Junkies, concedida no dia 19/07/2021. Integrantes presentes: Rodrigo Carneiro (49 anos), André Satoshi (49 anos), Ricardo Mix (50 anos) e Érico Birds (52 anos).



Fonte: esquerda: No major babes vol. 1, 1994. Direita: No major babes vol. 2, 1994.

As coletâneas têm um papel nas cenas independentes diferente da indústria *mainstream*, pois, enquanto são meios de consumo de álbuns mais baratos, e que concentra os principais sucessos daquele artista ou grupo de artistas, e são voltadas para um público com menor poder aquisitivo, no mercado independente as coletâneas são muitas vezes a única oportunidade de registro das bandas. A coletânea não representa para aquele artista todas as suas músicas, mas sim a única ou as únicas que conseguiu fazer um registro e pôr em circulação, pois esses artistas estão mais presentes nos shows ao vivo.

A tabela X com os discos lançados e bandas acaba excluindo muitas bandas que não têm registros fonográficos, mas que compuseram músicas. Essas coletâneas circulam em torno das bandas e são formas de conectá-las a outras que faziam parte da mesma cena, considerando que nos dois volumes de *No Major Babes* havia também bandas do *hardcore*.

#### 4.5 TRAJETÓRIAS

Os levantamentos sócio individuais dos entrevistados não necessariamente revelam aspectos da cena, mas são parte de suas características. Percebe-se que em sua maioria, principalmente os integrantes de bandas, são homens brancos de classe média, que cresceram em cidades grandes ou próximas à capital. A presença de músicos na família leva a um fácil acesso à instrumentos musicais. A posição de classe não é uma causa exata para o tipo de *rock* que mais gostavam, mas pode ter influenciado diretamente no distanciamento da ideia de uma carreira musical para ganhar a vida, ou mesmo da arte como trabalho. Todas as inseguranças de uma cena independente podem ser uma via de mão dupla para a ideia de que não vale investir

tempo de trabalho na expressão e sim de lazer, é no tempo livre que se dedica às bandas e às *fanzines*. Enquanto a carteira de trabalho dava mais garantias de sobrevivência.

O engajamento na cena permanece importante mesmo diante de contratos com gravadoras, que podiam render cópias físicas, mas nada muito além disso. Nas entrevistas percebe-se que os mesmos jornalistas que ocupavam cargos nessas gravadoras e conseguiam contratos para as bandas independentes das quais eram fãs, eram os que conseguiam pontes na revista *Bizz* e na *Folha de S. Paulo*. As cenas independentes são totalmente dependentes de uma atividade coletiva, para que o disco lançado por uma gravadora vire algo de sucesso no nicho, todos os envolvidos, de forma muito horizontal (fãs, músicos, produtores etc.) precisam continuar trabalhando para que mais pessoas conheçam. O aparato midiático hegemônico não contribuirá com matérias e nem trará a melhor versão sobre seu disco.

Diversas heranças do *DIY*, do *punk* e de outras cenas independentes estão presentes no universo das *guitar bands*. O próprio discurso de liberdade não é novo, de ser livre para tocar da maneira que se deseja e por isso, fazer você mesmo. A herança também está presente no contato transicional de alguns entrevistados nas casas de shows que marcaram o *rock* paulistano na década de 1980, como o Madame Satã, e na relação com alguns egressos das cenas *punk* e *dark*, como João Gordo, Thomas Pappon, Alex Antunes e outros.

No próximo capítulo a cena das *guitar bands* será apresentada através do circuito de casas de shows na cidade de São Paulo, contando a história de alguns “pedaços” dos *guitars*, como o Espaço Retrô, Rose Bom Bom e a Bossa Nova Discos. Aprofundarei a relação de comunidade de fãs presente na cena *guitar* e que foi capaz de organizar o festival *Juntatribu*. O último tópico do capítulo 5 será especificamente sobre o festival, sua organização, diferenças entre a primeira e segunda edição, exibição na mídia e o que o festival deixou como marco para a música independente no Brasil.

## 5 CIRCUITOS, COMUNIDADE DE FÃS E O FESTIVAL *JUNTATRIBO*

Os circuitos culturais estão vinculados à territorialidade ao mesmo tempo que também trazem protagonismo aos atores sociais, assim como as cenas (HERSCHMANN, 2010, p. 40). Menos efêmeros, os circuitos são os principais equipamentos de apoio (MAGNANI, 2002) utilizados pelas cenas. Para Straw (2006b, p.12), a relação com as cidades é fundamental para as cenas, sendo estas um dos produtos gerados pelos estabelecimentos sociais dos meios urbanos:

O desenvolvimento das cenas ao longo do tempo é, em certo nível, um produto das variáveis do gosto e das práticas sociais que mudam relativamente aos espaços de encontro ou pontos de comércio. Subculturas com um interesse especial específico [...] conservam dispositivos e produzem espaços ao longo da cidade de uma maneira que cria tração para tais cenas, freando sua dissolução ou obsolescência.<sup>207</sup>

Os participantes da cena *guitar* eram frequentadores de diversos espaços na cidade de São Paulo, como lojas de discos, casas de shows, praças e galerias, que compunham o circuito *guitar*, sendo estes lugares de encontro essenciais para que os vínculos sociais estabelecidos na cena fossem reforçados. Alguns espaços nos circuitos ganharam maior protagonismo do que outros na fala dos entrevistados, como é o caso da casa de shows Espaço Retrô, que comentam ser sua “segunda casa”, em que podiam marcar shows à vontade, ou a loja de discos Bossa Nova, que dispunha da biblioteca do *rock* apreciada pelos *guitars*, com diversos discos obscuros e raros, e que passava vídeos atrativos para os jovens à tarde antes de irem para os shows. As casas noturnas eram disputadas por grupos que frequentavam a mesma noite de *rock*, entre eles os góticos, metaleiros, *punks* e os *indies*, por exemplo. Essas disputas podiam ser inicialmente uma guerra-fria de olhares, mas podiam chegar a emboscadas violentas dependendo do evento.

Articulado aos circuitos, busco compreender a cena *guitar* a partir das construções de gosto dos entrevistados, investigando suas referências culturais para além da música, como os jornais, revistas, livros, filmes, programas de rádio e TV, em que o compartilhamento de interesses comuns ressalta os laços entre os participantes das bandas e da cena. Essa troca é essencial na construção de uma comunidade na cena *guitar*. Desta forma, busco compreender

---

<sup>207</sup>Tradução livre do original: “The development of scenes over time is, at one level, a product of differences in the rates at which tastes and practices change relative to places of congregation or sites of commerce. Subcultures with special interests (1960s Québécois yé-yé music, for example) deposit artifacts and produce spaces throughout the city in ways which give these scenes traction, slowing their dissolution or obsolescence.”

os *guitars* como uma comunidade de fãs, em que o gosto está como uma prática que é construída de forma coletiva. Esse gosto influencia diretamente na forma que a cena se organiza, pois ele não está apenas na sonoridade, mas também se encontra na apreciação por formas de distribuição alternativas, processos de gravação, produção de eventos e na escrita de publicações independentes.

O engajamento dos participantes das *guitar bands* permitiu que algumas bandas da cena pudessem crescer para além das fronteiras paulistas, chegando a participar de circuitos em outros estados brasileiros, compartilhando espaço com outras cenas de estética semelhante, não necessariamente com o nome *guitar*, em locais fora de São Paulo. Os festivais são um dos principais pontos de intersecção entre essas cenas locais, aproximando bandas de regiões diferentes que têm públicos e estéticas semelhantes.

O festival *Juntatribo*, que é analisado no terceiro tópico deste capítulo, foi um marco na cena das *guitar bands* em São Paulo, mas também para a cena nacionalmente, visto que trouxe bandas de diversos estados, principalmente em sua segunda edição. O *Juntatribo* foi a exposição de um conjunto de valores das bandas independentes nos anos 1990, e que ainda permanece em alguns festivais *indies* atuais: a entrada gratuita, a divulgação de novas bandas, a troca de informações e conteúdo entre produtores de mídia independentes.

## 5.1 CIRCUITOS

A cena do *rock* independente, como um todo, era segmentada na década de 1990, sendo possível identificar diversos grupos juvenis, como *punks*, góticos, *headbangers*, *skinheads*, *straight edges*, *rockabillys*, *psychobillies* e *guitars*. Apesar dessa variedade, esses grupos se cruzavam nas casas de shows em uma mesma noite, em festas que poderiam ter bandas e DJs que tocavam para grupos distintos. Além da miscelânea sonora de algumas bandas como Gueto<sup>208</sup>, Pavilhão<sup>209</sup>, Gangrena Gasosa<sup>210</sup> e Planet Hemp,<sup>211</sup> que misturavam *rap*, *heavy*

---

<sup>208</sup>Banda paulistana que lançou seu primeiro disco em 1987, o Gueto é um dos pioneiros na miscelânea entre *rock* e *hip hop* no Brasil, percebe-se uma forte referência de RUN DMC.

<sup>209</sup>Banda de São Paulo, fundada em 1990, com primeiro disco lançado em 1993. Tinha letras políticas e de protesto, misturando influências do *rap*, *heavy metal* e *funk*.

<sup>210</sup>Considerada a primeira banda de *voodoo metal*, mistura diversas batidas e instrumentos de religiões brasileiras de matrizes africanas, como a Umbanda e o Candomblé, junto com o uso imagens destas religiões que também são cultuadas pelos participantes da banda. O Gangrena Gasosa é do Rio de Janeiro, seu primeiro disco, *Welcome to Terreiro*, foi lançado em 1992 pela gravadora independente *Rock it!*.

<sup>211</sup>Banda fluminense que tem seu primeiro registro em 1993, que tem entre seus integrantes o *rapper* Marcelo D2, misturava *hardcore* e *hip hop*.

*metal, hardcore e funk* — estilo que singularizou a década de 1990.

Os circuitos realizados por participantes de uma cena musical são espaços de sociabilidade, influência, disputas e trocas de informações. São as casas de *shows*, praças, cineclubes, lojas e bares que se tornam pontos de encontro para pessoas com interesses em comum e que podem apresentar esses grupos para pessoas de fora daquela cena. Nas palavras de Magnani (2002, p. 23), circuito é o conjunto “que descreve o exercício de uma prática ou a oferta de determinado serviço por meio de estabelecimentos, equipamentos e espaços que não mantêm entre si uma relação de contiguidade espacial, sendo reconhecidos em seu conjunto pelos usuários habituais”, ou seja, o circuito se dá por aqueles que usam seus equipamentos e serviços, como as bandas utilizam as casas de shows e os estúdios, não necessariamente mantendo uma proximidade territorial (algo que formaria uma *mancha*), alguns dos equipamentos que compõem o circuito podem se destacar mais que outros, sendo pontos centrais. É o percurso do “usuário” que forma o circuito.

Neste tópico, desenho uma “etnografia” através dos relatos das entrevistas que realizei com os participantes da cena *guitar* sobre os lugares que frequentavam em busca de discos, shows, para se apresentar, gravar músicas e encontrar com os amigos da cena. Além dos relatos, utilizarei o levantamento realizado no jornal *Folha de S. Paulo* com os anúncios de shows das bandas pesquisadas e os relatos presentes nos documentários *Guitar Days* e *Time Will Burn*<sup>212</sup>, já citadas ao longo desta pesquisa, que também contribuíram como mapeamento desses circuitos e outras entrevistas realizadas com os participantes da cena disponíveis em blogs.

A Galeria do Rock, em São Paulo, permaneceu sendo um espaço de referência para os roqueiros da década de 1990, com as lojas de discos estabelecidas na galeria, inclusive as que se tornaram selos independentes ao longo da década de 1980. Em relato transcrito no capítulo 4, Rodrigo Carneiro (49 anos) relatou que nos intervalos do seu trabalho na AGEN, aos seus 16 anos, ia “bater ponto na Galeria do Rock”, exibir seu estilo de vida *punk* junto com seu colega de trabalho, que era *office boy*.<sup>213</sup> Flávio (47 anos) e Eliane (43 anos) também comentam sobre esse espaço da Galeria do Rock.

As transformações pelas quais a galeria passa nos anos 1990 não aparecem nas falas dos entrevistados, mas é pauta da matéria da revista *Bizz* de outubro do ano 2000.<sup>214</sup> Nos primeiros anos da década de 1990, a galeria começou a abrigar uma diversidade maior de

<sup>212</sup>*Time Will Burn: o Rock Underground Brasileiro do Começo dos Anos 90* de Marko Panayotis e Otavio Sousa, lançado em 2016 e *Guitar Days: An Unlikely Story of Brazilian Music*, dirigido por Caio Augusto Braga, lançado em 2018.

<sup>213</sup>Trechos da entrevista por mim realizada, de forma individual, com Rodrigo Carneiro (49 anos), no dia 09/07/2021. Rodrigo Carneiro é vocalista da banda Mickey Junkies.

<sup>214</sup>HUNGRIA, Guilherme A, *Por dentro das Grandes Galerias*. In **Revista Bizz**, ed nº 183, outubro de 2000, p. 56-60.

gêneros, como vertentes da *black music*, o *rap* e o *hip hop*, o que reflete a segmentação do mercado musical na década de 1990 (VICENTE, 2002), mas, a galeria torna-se também um ponto turístico desejado por diversos jovens de dentro e de fora da cidade, em que até excursões escolares eram parte de sua agenda (FERNANDES E SOUZA, p. 88). A galeria já era uma fonte preciosa para colecionadores em busca de discos raros, algo anunciado por diversas lojas desde os anos 1980, mas ao ganhar toda essa misticidade turística, a venda de produtos raros se torna um “filão”, ou seja, algo que gera muito dinheiro, e isso acaba por aumentar o preço de todos os produtos nas prateleiras.

A galeria vai tomando para si o papel de lugar nostálgico. Isso tem a ver com a mudança nas relações desejadas pelos vendedores e por ainda remanescer certa “aura” *underground* deixada pelas lojas que deram às Grandes Galerias o apelido de “Galeria do Rock”, que permanecem até os dias atuais. A revista *Bizz* contou em uma reportagem um pouco da trajetória do local e a mudança na década de 1990, ocorrida em 1993, mais especificamente. Um grupo de lojistas se uniu e elegeu um novo síndico, o “Toninho da Galeria”, que reformou o prédio e pôs as escadas rolantes, que nunca funcionavam, para rodar, e revitalizou o espaço, o que mudou as formas de interação social, não sendo mais um espaço para gangues juvenis. Guilherme Hungria aponta na matéria: “um pouco do clima *underground* que a Galeria tinha vai embora. Em compensação, remanesce um agradável ar retrô nos seus corredores. Sensação que um saudosista definiria como ‘lembranças de um tempo que não volta mais...’” (HUNGRIA, 2000, p. 59).

Figura 14 — Reportagem sobre as Grandes Galerias na revista *Bizz*, ano 2000.



Fonte: HUNGRIA, outubro de 2000, p. 56-60.

Na década de 1990, a galeria começa a passar por um processo que a distancia da imagem de “pedaço”<sup>215</sup> dos roqueiros e jovens do *underground*, para ser um local turístico, atravessado por um esvaziamento de sentidos. A Galeria do Rock é um exemplo de como as relações com os espaços públicos mudam ao final da década de 1990, e de como as características subversivas que se atribuíam aos roqueiros e *punks* passaram a ter menor impacto. Essas mudanças nos espaços públicos das ruas, e as formas de sociabilidade no mundo não-virtual que vão se enfraquecendo cada vez mais nos anos 2000, aumentam a dificuldade de se “identificar grupos que se expressam visivelmente no espaço público” e que vivam “integralmente” seu pertencimento a esses grupos identitários (SILVA, 2011). Por outro lado, essas mudanças ocorrem de maneira gradativa, e se percebe que ainda na década de 1990, a Galeria do Rock segue como referência para os roqueiros como espaço de pertencimento reconhecido, ou seja, ainda não é um espaço totalmente esvaziado pela nostalgia e pelo turismo.

Outras galerias na região central também eram frequentadas por conta de suas lojas de discos, como a Wop Bop, na Galeria Califórnia, rua Barão de Itapetinga, e a Bossa Nova, em

<sup>215</sup>Pedaço, conforme Magnani (2002), se refere a um território onde membros pertencentes a um grupo reconhecem uns aos outros através de gestos e comportamentos específicos, local em que facilmente se reconhece quem é e quem não é do pedaço, sendo possível que indivíduos que frequentam o mesmo espaço com regularidade não sejam do pedaço, pois para tal, é necessária uma rede de relações que o situe pertencimento, como a amizade e identificações estabelecidas por um grupo.

uma outra galeria próxima na mesma rua, que também teve uma loja na Av. Paulista. No relato abaixo, Sérgio Barbo (54 anos) conta que seu final de semana começava na loja Bossa Nova, que exibia vídeos, ou em outras lojas, dali ia para um bar próximo e para uma casa de shows. Esse circuito não acontecia sempre, como explica, mas fazia parte de algumas noites. Certamente não era um circuito da cena *guitar*, mas eram lugares frequentados por outros integrantes. A loja Bossa Nova, por exemplo, também é citada por Zé Antônio (57 anos) como uma referência (tendo inclusive trabalhado lá durante a juventude), assim como a Wop Bop.

— Teve a Wop Bop, que foi uma loja que eu descobri com esse colega do colegial que era amigo do Wilson José, lá do Madame Satã, o João Roberto, que ele comentou comigo dessa Wop Bop, que era uma galeria um pouquinho longe ali da... Tinha as Grandes Galerias, né, que você deve conhecer, e tinha a “pequena galeria” que é uma galeria menor ali do lado das Grandes Galerias, que eu já ia desde os quatorze anos, desde 1981, em uma loja de mágica e você consegue pregar umas peças, assim, os colegas do ginásio... [risos]... [...] Mas já existiam as lojas de discos, mas nem tantas lojas de discos, né? Foram crescendo depois no decorrer dos anos 1980. Mas a loja que me que impactou mesmo foi o Wop Bop, que era um pouquinho ali distante, que tinha esse René Ferri que eu te falei, que era um cara azedo, mal-humorado, mas depois que ele te conhecia ele se tornava seu amigo, que era um cara apaixonado também por música, tinha um outro funcionário dele, o Antônio... [...] Tinha um funcionário dele que era o Pardal, que depois criou uma loja do lado ali, numa outra galeria do lado, que é a Bossa Nova. Bossa Nova também foi muito legal porque passava vídeos. Então, eu lembro que eu fazia escola de desenho técnico de manhã, e eu saía ao meio-dia e ia pra Bossa Nova, ali na galeria do lado da Wop Bop pra ver vídeo, e também a balada de sábado já começava lá. Passava muito vídeo, lotava aquela lojinha, lotava galeria, era uma festa ali, então começava ali no sábado à uma da tarde e ia pra casa, tomava banho, comia e já voltava pro Madame Satã, pro Carbono 14, pro Rose Bom Bom [...] [*n. a.: fala de Sérgio Barbo*]

— Fala mais das casas de shows? Como elas eram, como que era sair. E também como que era esse circuito, assim, você falou que saía do trabalho, às vezes, e ia lá na Bossa Nova pra começar sua noite, e depois pra uma casa de show... Eu queria saber se você ia de uma casa de show pra outra, como que era esse circuito. [*n.a.: fala minha*].

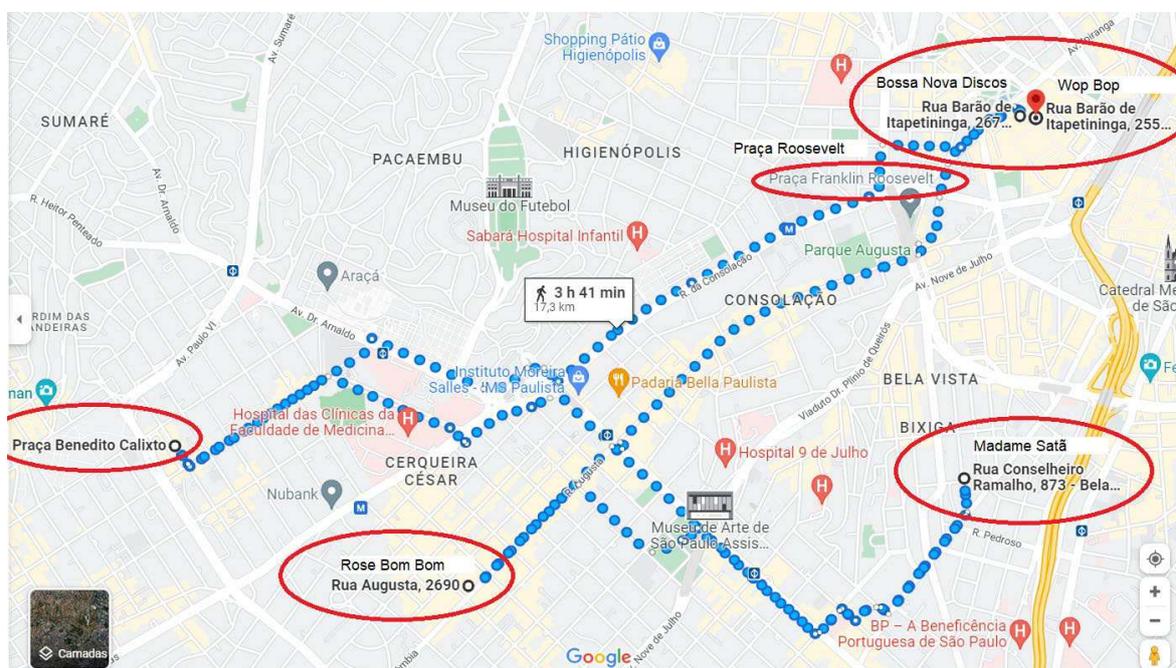
— Ah sim, a gente fazia isso. Eu saía da escola de desenho num sábado, hora do almoço e ia pra Bossa Nova ver vídeo, né? E às vezes emendava pra uma outra loja chamada Malásia, que era no Jardins, em São Paulo, mas nem durou muito. Tinha um bar, acho que a loja de discos era Malásia, que passava vídeo, e tinha um bar Singapura que era pertinho do Rose Bom Bom. E às vezes eu ia pra lá de tarde, e eu não sei como conseguia, ah, jovem, né? Vinte e poucos anos, conseguia fazer isso. Tinha energia. Trabalhava a semana inteira, fazia colegial à noite e depois, né, faculdade, também à noite. E chegava sabadão de manhã, eu ia fazer o curso de desenho técnico, desenho de publicidade, na verdade e tal. E saía de lá pra loja de discos, ou, pra comprar disco, ou então pra Bossa Nova ver vídeo, e muitas vezes de tarde pra outros lugares, tinha a Praça Benedito Calixto<sup>216</sup> aqui, aliás a praça ainda existe, uma praça que tem a feira mais legal de antiguidades e tal. [...] Então eu, às vezes estendia esse

<sup>216</sup>Fica localizada no bairro Pinheiros, Zona Oeste de São Paulo, próximo das ruas Augusta e Oscar Freire e da Av. Paulista.

negócio até de noite, e eu não consigo lembrar agora se eu voltava pra casa, se eu ia direto pro Madame Satã, talvez eu que tenha tido o dia que eu tenha emendado direto, sabe? Até de madrugada no Satã ou outra casa que estava, sei lá rolando, Ácido Plástico que era uma igreja ali na Zona Norte, né perto do Carandiru o famoso presídio ali e tal, né? [n.a.: fala de Sérgio Barbo].<sup>217</sup>

No mapa abaixo [figura 15], aponto a localização de alguns estabelecimentos citados por Sérgio Barbo para dar ao leitor uma noção da proximidade desses locais. Todos os lugares mapeados nas entrevistas e demais arquivos, não contextualizam uma *mancha*, pois existem estabelecimentos em zonas bem distantes. O mapa em questão recorta as zonas oeste e central, que ficam bastante próximas. Sérgio não comenta sobre seu deslocamento ser a pé, de ônibus ou metrô, mas é possível pensar em algumas caminhadas entre a Praça Benedito Calixto até o Rose Bom Bom, ou da Bossa Nova até a Praça Roosevelt, onde ficavam as casas noturnas Hoellisch e Cais, e o cineclube Bijou. Portanto, podemos considerar que havia uma *mancha* nessa região de entretenimento para o público alternativo.

Figura 15 — mapa ilustrativo de alguns locais citados por Sérgio Barbo em sua entrevista.



Fonte: mapa feito através do aplicativo *Google Maps* com trajeto elaborado pelo próprio autor (2021).

<sup>217</sup>Trecho da entrevista por mim realizada, de maneira individual, com Sérgio Barbo (54 anos), no dia 14/08/2021. Nas décadas de 1980 e 1990, Sérgio foi DJ em diversas casas noturnas, conhecido por tocar nas noites de *rockabilly*. Sérgio também trabalhou como jornalista para a revista *Bizz* nos anos 1990.

A maioria dos locais citados nas entrevistas e encontrados em arquivos se localizam na região Central, totalizando 21 estabelecimentos identificados; a Zona Oeste fica em segundo lugar, com 12; Zona Sul foram contabilizados 4 locais que compunham o circuito; na Zona Leste 2 e na Zona Norte 1.

Tabela 2 — Mapeamento de estabelecimentos frequentados por integrantes das *guitar bands*.

Nome	Tipo	Rua	Nº	Compleme nto	Bairro	Região
Projeto SP <sup>218</sup>	Casa de Shows	Rua Dr. Sérgio Meira	238		Barra Funda	Central
Cais	Casa de Shows / danceteria	Praça Roosevelt	124		Bela Vista	Central
Cineclube Bijou	Cineclube	Praça Roosevelt	172		Bela Vista	Central
Hoellisch	Casa de shows	Praça Roosevelt	134		Bela Vista	Central
Oscarito	Cineclube	Praça Roosevelt	184		Bela Vista	Central
Carbono 14	Loja de discos / Casa de shows	Rua 13 de Maio	363		Bela Vista	Central
Madame Satã	Casa de shows	Rua Conselheiro Ramalho	873		Bela Vista	Central
Teatro Mars	Casa de shows	Rua João Passalacqua	80		Bela Vista	Central
Bela Vista	Cineclube	Rua Major Diogo	547		Bela Vista	Central
Hangar 110	Casa de shows	Rua Rodolfo Miranda	110		Bom Retiro	Central
Baratos Afins	Loja de discos	Rua 24 de Maio	62	314/316	Centro	Central
Devil Discos	Loja de discos	Rua 24 de Maio	62	345	Centro	Central
London Calling	Loja de discos	Rua 24 de Maio	116	5 e 15	Centro	Central
Ventania	Loja de Discos/ Sebo	Rua 24 de Maio			Centro	Central
Dynamo	Casa de shows	Rua Dr. Vila Nova	321		Consolação	Central
Bossa Nova	Loja de discos	Rua Barão de Itapetininga	267	12	República	Central
Wop Bop	Loja de Discos	Rua Barão de Itapetininga	255	25	República	Central
Napalm	Casa de shows	Rua Marquês de Itu	392		República	Central
Espaço Retrô	Casa de shows	Rua Frederico Abranches	253		Santa Cecília	Central

<sup>218</sup>A casa também ocupou outras ruas, como a Augusta (Zona Oeste) e a Caio Prado (região Central).

Woodstock Discos	Loja de Discos	Rua José Bonifácio	176		Sé	Central
Sesc Consolação	Centro de Cultura e Lazer	Rua Dr. Vila Nova	245		Vila Buarque	Central
Overnight	Danceteria	Rua Juvenal Parada	35		Mooca	Zona Leste
Toco/Contra mão	Danceteria	Rua Dona Matilde	509		Vila Matilde	Zona Leste
Ácido Plástico	Casa de Shows	Rua Urupiara	432		Santana	Zona Norte
Sesc Pompeia	Centro de Cultura e Lazer	Rua Clélia	93		Água Branca	Zona Oeste
Columbia	Casa de shows	Rua Estados Unidos	1570		Jardim América	Zona Oeste
8a DP	Casa de shows	Alameda Itu	1551		Jardins Paulista	Zona Oeste
Der Tempel	Casa de shows	Rua Augusta	281		Jardins Paulista	Zona Oeste
Armageddon	Casa de shows	Rua Augusta	2203		Jardins Paulista	Zona Oeste
Punk Rock	Loja de discos	Rua Augusta			Jardins Paulista	Zona Oeste
Rose Bom Bom	Casa de Shows/ Danceteria	Rua Augusta	2690		Jardins Paulista	Zona Oeste
Aeroanta	Casa de shows/bar e restaurante	Av. Faria Lima ou Rua Miguel Isasa (antes da reforma)	724 ou 404 (antes da reforma)		Pinheiros	Zona Oeste
Dama Xoc	Casa de shows	Rua Butantã	100		Pinheiros	Zona Oeste
Ópera Room	Casa de shows	Rua dos Pinheiros	1875		Pinheiros	Zona Oeste
Garage Rock	Casa de shows	Rua Cláudio Soares	63		Pinheiros	Zona Oeste
Blen Blen Club	Casa de shows	Rua Cardeal Arcoverde	2978		Pinheiros	Zona Oeste
Black Jack Rock Bar	Casa de shows	Rua Adolfo Pinheiro	1871		Alto da Boa Vista/ Santo Amaro	Zona Sul
Centro Cultural São Paulo	Biblioteca/ museu/teatro/cinema	Rua Vergueiro	1000		Liberdade	Zona Sul
Mambembe	Casa de shows	Rua do Paraíso	494		Paraíso	Zona Sul
Sesc Santo Amaro	Centro de Cultura e Lazer	Rua Amador Bueno	505		Santo Amaro	Zona Sul

Fonte: elaborado pelo próprio autor (2021).

As lojas de discos faziam parte do circuito musical para além do âmbito comercial, pois eram espaços que promoviam as noites, com cartazes de shows, *fanzines*, e os famosos cartazes “procura-se” — quando se buscava por um novo integrante ou uma banda. Também funcionam como um “esquenta” para as noites, para assistir vídeos, encontrar amigos e saber de imediato o que teria de bom. Sem o imediatismo das notícias presentes nas redes sociais, para saber das atrações da semana era necessário buscar em jornais ou nos espaços físicos, principalmente no caso das bandas independentes que poucas vezes anunciavam seus shows em fontes mais tradicionais.

Quando buscamos compreender, através das entrevistas, os principais lugares em que os participantes da cena das *guitar bands* ouviam música e conheciam novas faixas, percebe-se uma sensibilidade específica sobre aqueles espaços que apresentavam os gêneros que os influenciaram em suas próprias bandas. A valorização dos “rituais” que envolviam o ouvir música nas décadas de 1980 e 1990, aparece como forma de provação de quem realmente gosta de algo. Enquanto na atualidade escutar um disco novo em um *streaming* é relativamente fácil para quem tem acesso a um computador ou celular com internet, nos anos 1980 e 1990 era necessário ficar com o ouvido colado no rádio para gravar o seu programa favorito em uma fita K7 e poder escutar aquele disco repetidamente. Além disso, há a dimensão super individualizada da escuta contemporânea, que passou para dispositivos de reprodução cada vez mais pessoais, como os celulares, enquanto naquele período, a dimensão coletiva da escuta ainda predominava sobre as formas individualizadas como *walkman* e *discman*.

Conseguir um disco importado do Smiths, por exemplo, era quase impossível, então, se um conhecido o tinha, e este fosse “gente boa”, ele gravaria uma série de fitas para todo seu grupo de amigos e, conseqüentemente para a comunidade de fãs mais próxima a si, e estas fitas seriam copiadas exaustivamente, sendo que alguns aparelhos de som já eram vendidos com duas entradas para fitas K7, facilitando a cópia direta de uma para a outra, revelando o quanto isso era uma prática comum. Ir em uma noite no Madame Satã que tocava um disco novo inteiro várias e várias vezes, algo chamado de “maldição” por Zé Antônio (57 anos), também era uma forma de conhecer o disco de uma banda da qual se era fã. As lojas de discos também representavam esse espaço para os fãs conhecerem sua comunidade e novas faixas, além da troca de cartas e endereços que rodava entre o círculo de bandas independentes.

— É, o meu primeiro contato com música assim foi com os discos de *rock* que meus irmãos mais velhos tinham. Então em casa tinha disco do Alice Cooper, tinha Rolling Stones, tinha Slade, e eu desde criança eu colocava esses discos pra tocar na vitrola assim de casa que tinha era uma vitrola que parecia um móvel, assim. Eu era criança, isso é nos anos setenta ainda. Eu lembro que

tinha um disquinho, um compacto que me chamava muita atenção, que era o *Revolution* dos Beatles, que tinha aquela guitarra, eu achava muito barulhento aquilo na época, né? Começava aquela guitarra do George Harrison, aquilo me chamou muita atenção, foi meu primeiro contato, assim, que eu que comecei a gostar de *rock* foi por causa do *Revolution*, dos Beatles, o compacto, né e aí mais pra frente os veículos que tinha, tipo, na minha época na tevê, assim era... [...] e mais pra frente também eu comecei a frequentar lojas, né? Especializadas em *rock*, *metal*, lá Black Sabbath, sempre gostei, a Woodstock Discos ali do Valcir, pegava muita coisa ali na época, na galeria também, quando dava, era difícil, né? O acesso, um disco importado assim, então você tinha que ir lá e pedir pra gravar uma fita, né? Era raro assim o acesso a um disco importado, sei lá, por exemplo, o dos Ramones na época, assim, não tinha aqui. E aí se você queria ouvir um disco do Ramones você tinha que pegar um ônibus, sair lá da Vila Leopoldina, da onde eu morava, ia até o centro, pedir pra gravar uma fita do Ramones. E aí você tinha que voltar pra pegar uma semana depois, era tudo uma coisa meio romântica na história toda, né, e ah era assim tipo frequentava muito a Galeria do Rock ali nos anos, final dos anos oitenta, no meio dos anos oitenta, o Woodstock Discos, [...] [n.a.: fala de Flávio Cavichioli].

— Eu só, antes da Eliane responder, queria falar duas coisas também. Eu também ia muito em lojas, mas e em lojas diferentes do Flávio, aí é na que hoje é a Galeria do Rock, na verdade uma outra galeria com duas lojas que pra mim foram fundamentais. Foram a Wop Bop e a Bossa Nova. Eram duas lojas que traziam muitas coisas, assim. E isso que o Flávio falou dos discos também é uma coisa que vale a pena ser falado da minha geração, assim, que era muito comum você trocar gravações e ir na casa de um amigo, tinha um disco X para você gravar aquilo que tem... Um disco importado era um era um tesouro né? Então eu lembro que quando eu comprei meu primeiro disco dos Smiths, por exemplo, eu gravei pra um monte de gente né? E Smiths e New Order, mas tinha um outro amigo que tinha outra coisa, e esse acervo de fitas ela é uma coisa fantástica assim... Desculpa gente. [n.a.: fala de Zé Antônio].

— Rolava muita troca de fita, né? De disco, era, era bem assim que funcionava, né [n.a.: fala de Flávio Cavichioli].

— Pra mim, a mesma coisa que eles falaram, né? Mas eu tive diferentes fases, por exemplo, quando eu comecei a ouvir música que eu tinha uns nove anos, foi por causa da minha irmã, ela tinha vinil e ela pegava dos amigos como eles falaram. [...] Galeria do Rock, tem o lado romântico, que o Flávio falou, mas também tinha uma coisa de ter medo, pra mim, pelo menos, que era uma menina de treze anos, umas vezes umas meninas tentaram tirar minha camiseta do Sex Pistols [...] mas na Galeria do Rock também teve uma coisa muito legal que é a loja Velvet Discos, porque esse cara que é o dono, ele conhecia já as meninas da cena *Riot Grrrl*, né. Então, ele me deu o primeiro zine da Elisa. E falou, “ah, você tem que se contatar com essas meninas aqui,” porque eu gostava mais de *hardcore*, umas coisas... Eu ainda não conhecia muito as *Riot Grrrls*, e aí ele me deu um zine da Elisa que tinha um monte de bandinha de menina que eu comecei a gostar, e também fita foi muito importante porque na escola que eu estudava um monte de gente trocava fita, e também eu ia em show local, por exemplo, o Flávio, eu conhecia antes do Pin Ups, quando ele tocava na banda IML e ele não me conhecia, eu ia lá e achava que ele tocava muito bem, ele tinha cabelo loiro e tal... Lembra Flávio? Diabo Loiro, eu falava, “ó esse diabo loiro”, ele tocava pra caralho, e eu falava nossa que banda é essa? Eu era de Guarulhos, mas não conhecia a galera ainda, mas eu já tinha a minha banda, e aí eu comecei a mandar carta, isso pra mim foi muito importante pra conhecer banda local, né? Banda gringa a gente conhecia pelos amigos, tal e aí banda local eu tive que me esforçar sozinha, porque a minha

irmã ela gostava mais de um outro estilo, e eu comecei a correr atrás das bandas *hardcore* mais *punk rock*. Então, eu comecei a mandar a minha fita *demo* pra um monte de gente. Até hoje minha mãe tem um saco de carta que eu mandava pra um monte de gente de outras cidades do Brasil, de outros estados do Brasil e eles me mandavam fita *demo* de volta então comecei a conhecer bandas, sei lá do Mozine<sup>219</sup> lá de Vila Velha, né? Nossa que legal, aí as pessoas me mandavam *zine*, né? Começava a trocar um monte de coisa, aí eu comecei a conhecer as bandas locais e fiquei amiga do Estúdio Rocha, foi super importante pra mim conhecer essa galera de São Paulo [...] Muita coisa era mais pelos amigos mesmo, e namorado e tal, e aí eu mandava comecei a mandar a carta pro selo *Kill Rock Stars*, que era da banda Le Tigre, pra comprar camiseta colocava o dinheiro guardado, o dólar enrolado num papel de carbono pra ninguém ver que tinha dinheiro, aí eles me mandavam uma camiseta do Le Tigre. Aí acho que é isso. A MTV, as fitas, as pessoas... [n.a.: fala de Eliane Testone].<sup>220</sup>

Ir à casa de outra pessoa para ouvir um disco, gravar VHS com clipes e músicas que tocaram na TV, foram práticas comuns para as gerações pré-internet. Também ressalto os meios para conseguir conhecer outras bandas nacionais e internacionais, buscadas principalmente nas *fanzines*, como Eliane (43 anos) conta sobre o uso do papel carbono para esconder o dinheiro nas cartas e conseguir comprar fitas e camisetas de selos de fora do país, um conhecimento passado entre os participantes das cenas independentes.

Eram nesses espaços que os participantes da cena das *guitar bands* encontravam as músicas que valorizavam, aqueles “tesouros” que ninguém conhecia. O olhar treinado para achar um disco que possa ser de uma banda que você gosta, a leitura das imagens das capas por vezes sem o nome das bandas, numa loja, sem poder ouvir o disco antes na internet de forma independente (pois era possível que o dono da loja tocasse algumas faixas para você, se o disco não estivesse lacrado) ou necessariamente estar com a revista em que o disco aparece em mãos, naquele momento, é uma habilidade desenvolvida. Elaine de Paula, DJ, 52 anos, conta que uma vez comprou um LP com a capa toda mofada e lacrado em uma loja, e era um single do Sonic Youth, um grande achado que guardou em sua coleção. Elaine comenta que teve uma sensação de que aquele seria um bom disco quando o comprou.

As casas de shows, um dos pontos mais importantes do circuito, é o local onde as bandas se apresentam ao vivo e começam a consolidar seu público. Ambiente de conversa, estadia prolongada e descontração, proporciona a aproximação entre fãs e artistas, com eventos que convidam à performatividade. Entre as casas de shows e danceterias mapeadas na cidade de

<sup>219</sup> Fábio Mozine é fundador do selo Läjä Records, de Vila Velha, Espírito Santo, atuante desde 1988.

<sup>220</sup> Trecho da entrevista por mim realizada, em grupo, com integrantes da banda Pin Ups, no dia 30/07/2021. Estavam presentes na entrevista Zé Antônio (57 anos), Eliane Testone (43 anos) e Flávio Cavichioli (47 anos).

São Paulo, estão aquelas totalmente voltadas para o público “*underground*”, com menor estrutura, e as grandes casas de shows que também abriam espaço para bandas alternativas, com melhor estrutura. Além dessas, também havia locais públicos para espetáculos, como o Centro Cultural São Paulo, ou espaços privados que oferecem lazer gratuito à comunidade em geral e associados, que se concentravam principalmente nos prédios do SESC.

O Aeroanta, uma das casas mais bem equipadas, que ocupou dois galpões na antiga Rua Miguel Isasa, posteriormente com entrada pela Faria Lima, possuía um restaurante com 37 mesas e danceteria com pista de dança, palco e mezanino, com mesas e cadeiras para aqueles que desejassem os serviços do bar. Inaugurada em 1987 por Roberto Dias Pandiani (com 30 anos na época), Alfredo Pimenta (um dos criadores da antiga casa noturna Radar Tantã, 37 anos), e outros três sócios, contava também com uma arquibancada, e teve filial em Curitiba. O Aeroanta foi palco para grandes shows nacionais e internacionais, como Tim Maia, Cazuza, Fugazi e Nick Cave<sup>221</sup>. Mesmo com toda essa estrutura, a casa de shows abria a porta para bandas menores. Em entrevista para o jornal *Folha de S. Paulo*, o sócio Alfredo afirmou que “a ideia é criar um espaço neutro, capaz de não intimidar ninguém. Nem jovens, nem senhores. Um lugar onde podem acontecer shows de *rock* e palestras culturais.”<sup>222</sup> Profissionalizado, com uma equipe especializada, boa iluminação e equipamento de som, tocar ao vivo no Aeroanta era de grande interesse para as bandas. Em dezembro de 1987, a entrada para o Aeroanta era no valor de trezentos cruzados, em março de 1996, a entrada para a casa custava quinze reais.<sup>223</sup> Em janeiro de 1998, aproveitando a grande valorização dos ritmos nordestinos naquele momento, o espaço vira uma casa de arrasta-pé com o nome de Forró da Batata.<sup>224</sup>

É difícil contabilizar quantas vezes exatas as *guitar bands* se apresentaram no Aeroanta, pois há cartazes de shows, como os dois cartazes da figura 16 abaixo, que não foram encontradas na *Folha de S. Paulo*, faltando registros desses shows, que podem não ter tido anúncio em jornais ou neste periódico especificamente. Entre 1991 e 1994, o Pin Ups tocou ao menos uma vez por ano no Aeroanta, por exemplo, sendo duas vezes em festivais — o festival *Rock Contra Aids* de outubro de 1994 e o festival *Barulho* de novembro do mesmo ano. No

<sup>221</sup> Que morou no Brasil de 1990 à 1993, sendo figura presente nas noites underground paulistanas.

<sup>222</sup> SP ganha esta noite um novo espaço de lazer, o Aeroanta. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 de novembro de 1987, caderno Ilustrada, página A-35.

<sup>223</sup> O Cruzado foi válido de 28/02/1986 a 15/01/1989, e um Cruzado equivalia a mil Cruzeiros, moeda equivalente ao Cruzado novo, válido entre 16/01/1989 a 15/03/1990, que transicionou para o Cruzado que valeu entre 16/03/1990 a 31/07/1993. Após o Cruzeiro, foi emitido o Cruzeiro Real, moeda de transição para o Real, válido entre 01/08/1993 a 30/06/1994. O Real se tornou moeda oficial a partir de 01/07/1994 e é válido até os dias atuais. Em dezembro de 1987, o salário mínimo era de Cz\$ 3.600,00, e em março de 1996, era equivalente à R\$100,00.

<sup>224</sup> Ver.: Aeroanta vira "arrasta-pé". **Folha de S. Paulo**, São Paulo, sábado, 23 de janeiro de 1988. Casas de Shows. Nº 25, ano 78.

caso do Mickey Junkies, não foi encontrado nenhum registro em jornal, apenas em cartazes do acervo da banda.

Figura 16 — da esquerda para a direita, cartazes dos shows do Mickey Junkies (com outras bandas), em 1992, e Pin Ups, ano desconhecido, no Aeroanta.



Fonte: esquerda: arquivo digital da página do Facebook do Mickey Junkies. 17 de novembro de 2012.<sup>225</sup> Direita: TIME WILL BURN, 2016.

Os cartazes acima também representam outro aspecto da dinâmica dos circuitos. Esses cartazes eram colados em postes, galerias, universidades e em locais que houvesse um público pertinente para seus shows. Normalmente eram feitos de maneira “artesanal”, com ilustrações manuais e colagens. Os amigos e participantes da cena que eram ilustradores serviam como uma mão de obra essencial, e se estes fossem integrantes das bandas, como o caso de Rodrigo Carneiro, restava a eles ilustrar algumas dessas peças gráficas. O cartaz tinha como objetivo chamar a atenção dos transeuntes que conheciam e desconheciam as bandas, mas que poderiam ter o seu olhar capturado por uma ilustração como a de uma pessoa sem olhos, segurando uma faca ensanguentada, ou por colagens de imagens de ilusão de ótica do mesmo estilo que as estudadas por Akiyoshi Kitaoka<sup>226</sup>, remetendo a estética psicodélica da década de 1960, onde o nome da banda segue as curvaturas das imagens ao fundo e as letras de “Aeroanta” estão

<sup>225</sup>Disponível

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=468643503182220&set=a.458262164220354>  
 acesso: 22/08/2022.

em:  
 Último

<sup>226</sup>Professor de psicologia da universidade de Kyoto, Japão, nascido em 1961. Akiyoshi desenvolve o *Journal of Illusion* e estuda as percepções humanas com imagens desde 1991. O *Journal of Illusion* está disponível em: <http://www.ritsumei.ac.jp/~akitaoka/index-e.html> Último acesso 22/08/2022.

recortadas entre si e coladas de maneira sobreposta. O primeiro cartaz apresentou informações de horário e local, ao contrário do segundo, suponho que este tenha sido veiculado junto com algum outro material, como uma *fanzone*, pois a maioria dos cartazes que obtive acesso contém informações de local e horário. Em um pequeno trecho da entrevista com o Mickey Junkies, Érico Birds ressalta a importância dos cartazes:

[...] voltando algumas páginas atrás das suas perguntas, não sei onde vai encaixar Eliza, essa coisa era isso. Tinha cinquenta centavos no bolso, ia para a papelaria tirar xerox do pôster e colar na Galeria do Rock, era totalmente independente, tínhamos que propagar aquele show, tinha que propagar. E o Sato falou uma coisa muito interessante, que eu lembro até hoje, que assim, claro, é totalmente diferente, a gente, o monolito de dois mil e um a oitocentos, passou, atravessou. Antes você via um pôster xerocado com esses cinquenta centavos ou dez centavos, o sujeito olhava aquele pôster colado no poste e falava “nossa, Mickey Junkies, nossa, essa seringa, nossa, essa garota com uma serra elétrica e uns ratinhos comendo a cinta-liga dela, eu vou nesse show”, um garoto de quatorze anos ia, ia pra lá. Hoje não, o cara bate no YouTube, olha o Mickey Junkies, é um *bootleg* mal gravado, aí cê volta pro monolito, volta pro Sato, se você tiver uma biografia, isso tem que estar, porque isso impactou, é verdade, foda.<sup>227</sup>

As entrevistas em grupo disparam memórias de outras conversas que os participantes tiveram entre si, relacionando-as com as perguntas, como esta lembrança de uma fala de André Satoshi (49 anos), que não foi pronunciada nesta entrevista, mas levou a esta análise dos cartazes na fala de Érico Birds (52 anos). Mesmo quando as entrevistas se deram de forma individual, percebe-se o caráter coletivo da memória: que são “lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos” (HALBWACHS, 1990, p.26). Conforme Halbwachs (1990, p.25), a memória também é construída por confrontos entre o passado e o presente, o conjunto de percepções atuais que utilizamos para compreender e fazer nossas memórias serem compreendidas é uma ferramenta que ajuda a reconstruir as lembranças (sejam essas fictícias ou reais). Desta forma, os entrevistados indicam questões fundamentais para a cena, a comparação entre a situação atual das cenas do *rock* independente com a que viveram é uma forma de transmitir o que realmente viveram para seus interlocutores, principalmente aqueles (como o caso da pesquisadora) que não vivenciou os anos 1990. A entrevista em grupo também dá aos próprios entrevistados outra dimensão do que vivenciaram, buscando coincidir suas lembranças e análise de suas trajetórias.

---

<sup>227</sup>Trecho da fala de Érico Birds na entrevista por mim realizada, em grupo, com a banda Mickey Junkies, concedida no dia 19/07/2021. Integrantes presentes: Rodrigo Carneiro (49 anos), André Satoshi (49 anos), Ricardo Mix (50 anos) e Érico Birds (52 anos).

O público que frequentava as casas de shows era, de certa forma, heterogêneo dentro do universo alternativo, *punks*, *guitars*, *headbangers*, *skinheads*, *rockabillys* e góticos, por exemplo, frequentavam as mesmas casas. Pelos relatos das entrevistas, havia noites em que as atrações se dividiam entre um DJ para cada grupo e uma banda, o que poderia gerar alguns conflitos. Depois de muito desgaste, começaram a dividir esses públicos por dia da semana, cada um voltado apenas para um grupo. Algumas casas conseguiam ter recortes mais específicos, como foi o caso da Hoellisch que, mesmo abrindo espaço para outros públicos, era o pedaço dos *rockabillys* e *psychobillys*. Sérgio Barbo, DJ da cena *rockabilly*, reconheceu a fotografia da figura 17, abaixo:

— Eu queria saber mais um pouco dessa cena do *rockabilly*, do *psychobilly* que você participava. Quem era esse público? Quem ia à essas noites? Quais bandas tocavam, se tinham bandas tocando? E também, assim, como se vestiam e quais as bandas mais tocavam na discotecagem e tal... [n.a.: fala minha].

— É então a cena *rockabilly* ali dos anos oitenta foi uma cena muito interessante, porque foi uma das maiores tribos que teve assim em São Paulo e tal. E se tinha *punk*, se tinham *pós-punk*, os góticos, tinha aqueles caras que entravam lá no meio, tipo, até *skinhead* e tal, né? Os carecas, que é a versão brasileira, né? E se tinha os *rockabillys*. Eu gostava muito da música, né? Porque o que me levou a gostar de *rock and roll* quando eu era bem pequeno, com três anos, foi *Rock Around the Clock*, né? Do Bill Haley. [...] Mas depois até comecei a gostar de outros artistas, Jimmy [Vins], Eddie Cochran e tal. E dentro da *new wave* ali do *punk* tinham aquelas bandas né? O Stray Cats que pra mim foi uma das melhores bandas que fez revival de coisas antigas né? O The Cramps, [Wanna Bats], [Pole Cats] e outras bandas mais [...] existia realmente um público grande, né? E eu achava legal, porque, tinha a ver com o período, mas também tinha coisas retrô, resgatavam coisas do passado que me interessavam. Né? E como te falei, na primeira discotecagem que eu fiz, eu já tocava essas coisas antigas, né? E do período contemporâneo também, daquele período... Uma banda importante foi o Coke Luxe, que gravou pela Baratos Afins, selo do Luiz Calanca, da loja/selo... Era uma espécie de Stray Cats brasileiro, e o Kid Vinil regravou músicas deles, o Kid Vinil era amigo do Eddy Teddy, mentor do Coke Luxe, e regravou a *Conta da Light*,<sup>228</sup> que é uma música super divertida, muito engraçada mesmo. Ele era um ativista cultural, assim, agregador de público, de ideias, de festas... O Tony Campello, um dos primeiros do *rock*, falava que umas grandes qualidades do Eddy Teddy era essa coisa de agregar, né? Pessoas, gente do *punk*, ele era amigo do Angeli, que era ali da Zona Norte né? Conhecia ilustradores importantes e tal, e ele começou a fazer, foi um dos primeiros caras a fazer festas no Retrô, que era uma casa muito bonita, um casarão antigo ali e tal. Porque o próprio cara lá, o gerente, uns mentores do Retrô, ele nem manjava de música. A gente que acabou criando essa cena, sabe? Pessoas começaram a fazer festa. O Eddy Teddy, ele fazia festa em vários lugares. Em discoteca de classe A, lá no Morumbi, o Dancing, ou sei lá em espaços alternativos, e buscava encontrar

<sup>228</sup>Essa é a segunda faixa de um single 7" lançado pela Baratos Afins, em 1983, que na verdade se chama "Roque, o azarado". Quando Kid Vinil a regravou e lançou em seu disco *Kid Vinil e os Heróis do Brasil*, de 1986, pela gravadora 3M, a faixa recebe o nome de "Conta da Light".

buracos, porque ele é um cara que tinha vindo dos anos sessenta, setenta, né? Então ele já vinha dessa cena, vamos dizer, alternativa, que tinha nos anos sessenta e setenta, eu não sei exatamente explicar porque eu não era nascido, ou então era muito pequeno, né? Eu participei realmente a partir dos anos oitenta. E ele, então, ele começou a fazer a primeira festa a dar certo, a funcionar no Retrô, que foram as domingueiras de *rock and roll*, de *rockabilly*. E depois ele acabou discutindo lá com o gerente, o dono lá, que não era um cara muito, sei lá, inteligente. Hoje ele é bolsonarista, e nenhuma surpresa. O pessoal fica surpreso. “Nossa, mas ele era dono do Retrô, não sei o que...” Dono do Retrô, gerente do Retrô, na verdade, mas foi a gente que fez a cena, porque ele realmente não era um cara que manjava de música, né? Então nenhuma surpresa, o cara ser retrógrado, bolsonarista e tal. E o Eddy Teddy saiu fora e eu peguei essa noite dele, em vez de ser mensal, comecei a fazer festa semanal, todos os domingos né? E se criou uma cena de *rock and roll* ali e tal. Tanto que quando se fala do Retrô, em matérias, se você for pesquisar sobre o Retrô, sempre tem lá os caras topetudos, né? Com foto na frente do Opel, que é um carro branco, eu tenho amizade com esse cara do Opel até hoje. Aliás, aquela foto daquela matéria da *Folha*, são eles! É o William que tá lá, se eu não me engano, acho que é o Opel, eu acho que José Norberto, do Flesch, pegou uma foto antiga da *Folha* do Retrô. [n.a.: fala de Sérgio Barbo].<sup>229</sup>

Beatriz Sarlo (2007, p.48 e 49), citando Paul Ricoeur<sup>230</sup>, fala da importância de considerarmos o tempo em que uma narrativa se passa e é lembrada e, desta forma, “é inevitável a marca do presente no ato de narrar o passado, justamente porque, no discurso, o presente tem uma hegemonia reconhecida [...]”. J. Michal Alexandre, no prefácio de *A Memória Coletiva* (HALBWACHS, 1990, p.13), afirma que além a análise sobre a memória é também uma análise sobre a definição do tempo:

Este não é mais, com efeito, o meio homogêneo e uniforme onde se desenrolam todos os fenômenos (segundo uma idéia preconcebida dentro de toda a reflexão filosófica), mas o simples princípio de uma coordenação entre elementos que não pendem do pensamento ontológico, porque colocam em causa regiões da experiência que são irreduzíveis. [...] O tempo não é mais o meio privilegiado estável onde se desdobram todos os fenômenos humanos [...].

Quando Sérgio Barbo (54 anos) discorre sobre a cena *rockabilly* que participou, principalmente em torno da casa de shows Espaço Retrô (que também foi importantíssima para a cena *guitar*), ele analisa o passado em função do presente, buscando elementos políticos da atualidade, como: “o dono lá, que não era um cara muito, sei lá, inteligente. Hoje ele é

<sup>229</sup>Trecho da entrevista por mim realizada, de maneira individual, com Sérgio Barbo (54 anos), no dia 14/08/2021. Nas décadas de 1980 e 1990, Sérgio foi DJ em diversas casas noturnas, conhecido por tocar nas noites de *rockabilly*. Sérgio também trabalhou como jornalista para a revista *Bizz* nos anos 1990.

<sup>230</sup> RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Campinas: editora Papyrus, 1995.

bolsonarista, e nenhuma surpresa.” O presente contribui com a confirmação de uma ideia que ele já possuía sobre alguns indivíduos da cena, como os donos de casa de shows que tinham esses espaços superimportantes para a cena, mas que só foram importantes devido aos frequentadores. Na visão de Sérgio, aqueles que realmente estavam comprometidos com a cena teriam visões de mundo semelhantes, logo, provavelmente não seriam “bolsonaristas” no tempo presente, se mantendo fiéis a alguns valores que ele identifica como de esquerda, por mais que no passado uma maioria aparentemente se colocava a favor do fim da ditadura militar, Sérgio constantemente aponta a contradição desses indivíduos ao se posicionarem na atualidade a favor das ideologias do ex presidente Jair Bolsonaro (presidente entre 2019-2022), e do golpe contra Dilma Rousseff de 2016 (presidente de dois mandatos, entre 2011-2016).

Figura 17 — reportagem da Folha de S. Paulo sobre os *rockers* de São Paulo com foto de garotos em frente ao Espaço Retrô para as noites de *rockabilly*.



Fonte: FLESH, 8 de julho de 1991, p.2.

A matéria acima diz que o clube Hoellisch, localizado na Praça Roosevelt, era um espaço conhecido pelas noites de *rockabilly* aos domingos e festas góticas, um dos principais clubes estilo “inferninho”<sup>231</sup> da época, recebendo muitos frequentadores do Madame Satã, antigo ponto de encontro dos *rockers* e *darks* paulistanos que também abrigou diversas bandas independentes. Entre os frequentadores, havia desde jovens que trabalhavam como mecânicos

<sup>231</sup>De acordo com a definição do dicionário Google: “boate pequena, pouco iluminada, com música barulhenta e ambiente geralmente suspeito.”

de elevadores a estudantes, a maioria com menos de 25 anos, incluindo o DJ que costumava tocar na casa, Sérgio Barbo, que busquei entrevistar para essa pesquisa.<sup>232</sup> No relato de Sérgio, o Espaço Retrô que foi na verdade o grande clube dos *rockabillys* e *psychobillys*. Ainda assim, no Hoellisch também tinham as domingueiras, conforme anúncio abaixo, competindo com o mesmo público:

**HOELLISCH** - Na casa que ostenta o nome “infernol” (em alemão) na fachada, os adolescentes capricham no visual dos anos sessenta, especialmente no domingo, na noite especial “rockabilly”, que reúne dezenas de clones de Eddie Cochran. Nas outras noites o DJ Magal toca muito gótico, psicodélico e rock de garagem, com Pixies, Stooges, Cramps e outros. Abre a partir das 23h de quarta à sábado. Ingressos - preço diferenciado para homem e para mulher-: na quarta Cr\$ 1,5 mil e Cr\$ 1 mil (com direito a um drink); quinta Cr\$ 2 mil e Cr\$ 1 mil (sem drink); sexta Cr\$ 2,5 mil e Cr\$ 1,5 mil; sábado Cr\$ 3 mil e 2 mil (com direito a um drink). A casa também tem um café com balcão aberto para a Praça Roosevelt (Nº 134, região central). Domingo das 19 às 23h, noite rockabilly Cr\$ 1 mil (mulher) e Cr\$ 1,5 mil (homem). Lotação: 600 pessoas.<sup>233</sup>

Há um registro de um cartaz anunciando um show do Pin Ups em uma festa psicodélica, “Psychedelic Party” no Hoellisch, infelizmente sem data, seguindo o mesmo padrão de cartaz da figura 16, das festas no Aeroanta, e que está entre os cartazes que aparecem no documentário *Time Will Burn*. Em 1993, a casa se mudou para a Rua Augusta, número 281, com o nome de Der Tempel, mantendo seu público. Pin Ups e Mickey Junkies chegaram a se apresentar nesta casa, assim como outras *guitar bands*, como Killing Chainsaw, Happy Cow, Dash etc.

Figura 18— na esquerda, fotografia do Mickey Junkies, na direita, Tube Screamers, ambas as bandas se apresentando no Der Tempel em 1992. As fotografias provavelmente não foram tiradas no mesmo dia e são de autores desconhecidos.



<sup>232</sup>FLESH, Jossé Norberto. 'Rockers de Sampa dançam na Hoellisch'. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, segunda-feira, 8 de julho de 1991. folhateen, Rock 'n' Roll, caderno 7, p.2.

<sup>233</sup>Jornal **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 14 de setembro de 1991, Ilustrada, Caderno 5, Sessão Acontece, página 8.

Fonte: Foto da esquerda: acervo da página do facebook da banda Mickey Junkies, postado em 12 de agosto de 2012.<sup>234</sup> Direita: HEMPI, 2020.

Alguns bares migraram para locais maiores mantendo eventos antigos, como é o caso das festas em homenagem ao bar Hitchcock no Black Jack Rock Bar, dirigido pelos jovens irmãos César, Marcos e Marcelo Maluf. O Espaço Hitchcock era uma garagem na zona oeste destinada a ensaios de bandas que acabou virando um bar, como diz na reportagem da *folhateen*, “uma espécie de escala obrigatória para as bandas alternativas”<sup>235</sup>. Com o crescimento do local, os irmãos Maluf resolveram abrir uma casa na Av. Adolfo Pinheiro, zona sul de São Paulo, mantendo a festa que também garantia que o antigo público continuasse a frequentar o estabelecimento. Para tocar na festa, bastava que as bandas enviassem uma fita *demo* para os irmãos, que também formavam a banda Concreteness, e comandavam o programa *Porão Independente* da rádio FM Municipal de Santa Bárbara d’Oeste.

Dentre todas as casas de shows que fizeram parte dos circuitos das *guitar bands*, certamente, a de portas e janelas pintadas em vermelho, foi a mais importante. O Espaço Retrô era considerado uma segunda casa para os *guitars*, dirigida por Roberto Cotrim, descrito como “a perfeita definição de ‘porão’, com frequência *hardcore* e *underground*” — da mesma maneira que Hoellisch, Der Tempel e outras casas do mesmo nicho se apresentavam nos anúncios de jornal. O estabelecimento em si era uma casa abandonada na Rua Frederico Abranches, em Santa Cecília, região central de São Paulo.

Nos documentários *Guitar Days* e *Time Will Burn*, muitos integrantes comentam sobre a precariedade dos equipamentos e a falta de profissionalismo do local, mas de maneira entusiasmada. As relações eram dadas de maneira completamente informal, onde a amizade entre as bandas e o dono do clube pautavam as interações sociais que implicavam em datas para shows e entradas gratuitas. Tornou-se referência por sempre apresentar bons shows, conforme os relatos, desde bandas de *hardcore* a grupos de *rap*, como se fosse sempre garantido uma noite divertida com boa música. No documentário *Time Will Burn* destaquei algumas falas que ajudam a ilustrar como era o ambiente: “Tinha amizade até demais. Porque a gente entrava sem pagar, bebia de graça e ainda, sei lá, quebrava alguma coisa. Dava prejuízo [...]” falou Rodrigo Koala das bandas Hateen e Burn; “Era muito escuro, era bem tosco. Eles tinham uma salinha que não era, não tinha nada, era só uma sala escura. Aí, eu falei, mas nossa! Mas

<sup>234</sup>Disponível

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=437862759593628&set=a.397511836962054>

acesso: 24/08/2022.

em:

Último

<sup>235</sup> Reportagem Local. Espaço Hitchcock fecha e é homenageado com festas: Bar em São Paulo trará a programação da extinta casa alternativa. Folha de S. Paulo, São Paulo, 23 de outubro de 1995, *folhateen*, página 6-2.

imagina, os caras vêm aqui e sei lá, eles fazem de tudo [...]”, comentário de Cherry Taketani da banda Okotô; “A sala escura era um lugar agradável, onde você encontrava todos os jovens fazendo amor, namorando, então eu tinha um lema que era ‘faça amor não faça guerra’, né?”, fala de Roberto Cotrin.

Figura 19— jovens no Espaço Retrô, na rua Frederico Abranches.



Fonte: TIME WILL BURN, 2016.

Nos documentários, os entrevistados comentam que bandas como Pin Ups, que tinham agenda frequente no Espaço Retrô, podiam apadrinhar outras bandas mais novas, convidando-as para abrir seus shows (como o caso do Tube Screamers). As relações de amizade entre as bandas revelam uma dinâmica de pedaço presente em alguns clubes frequentados pelas *guitar bands*, onde aqueles que eram mais próximos aos donos tinham maior privilégio, pois faziam parte de uma rede de relações específica. Ainda assim, nenhum dos clubes citados acima eram exclusivos de um único grupo, o que propiciava tanto trocas quanto tensões e brigas devido a diferentes orientações, que partiam das músicas que ouviam. Em outro relato de Sérgio Barbo sobre as casas noturnas, ele fala um pouco das tensões da madrugada:

[...] Aí voltando lá ao Projeto SP,<sup>236</sup> então, [...] Nossa, eu vi muita coisa, Stray Cats foi lá, foi incrível. Sabe, foi em 1990 e lotou. [...] e eu tinha preparado um evento essa semana inteira, pra fazer uma festa pra eles, tipo, eu até tinha dado entrevista pro *Estado de São Paulo*, que eu preparei esse evento pro Stray Cats. E antes dessa coisa aí da *Folha*, teve a entrevista pro *Estado de São Paulo*. E aí rolou o show, foi incrível, e eu inventei de passar no hotel Hilton, que era o hotel onde o pessoal ficava ali no centro, ali na Ipiranga, né? O centro de São Paulo ainda era frequentado e não tinha crack, né? Eu inventei de passar depois do show do Stray Cats no Hilton pra pegar a banda, aí estava aguardando a banda pra levar eles pra festa e tal. Passou um carro lotado de *skinheads* que passaram e mexeram com os *rockabillys* que estavam na porta ali e tal. E eu nunca usei muito o visual assim, o meu visual era misturado, eu usava coisa dos anos sessenta, como usei também do *pós-punk*, do gótico, sabe? Ou às vezes até usava jaqueta de couro, misturava tudo, porque eu gostava de tudo, só não tinha condição de fazer o afro né, e aí eles mexeram

<sup>236</sup>Casa de shows da Barra Funda, região central de São Paulo.

com os *rockabillys*, os *rockabillys* revidaram, eles chegaram de volta e saíram do carro, e já saíram com um taco de beisebol, cano de ferro e corrente, apavoraram o pessoal e eu falei “vou subir, vou entrar aqui no hotel”, mas não deu tempo um cara gritou meu nome, disse “Sérgio”, fui olhar pra trás me acertaram com soco inglês, me abriu a cara, [...] Era perigoso também. Essa coisa da cena noturna, sabe? Por causa dessa coisa de briga de gangue e tal, sobretudo os *skinheads*. Eu apanhei duas vezes de *skinhead*, e nessa eu fui parar no hospital. Em vez de eu ir pro show, pra festa que tinha feito pros Stray Cats, eu fui tomar ponto no hospital. [...] E aí eu fiquei super mal, né? E eu fui pra festa ah... o pessoal do Stray Cats já tinha ido embora, até um amigo meu usou meus discos pra discotecar e falou “óh, o pessoal elogiou o som aí, tá?” “Ah que legal, elogiou meus discos, né? Mas eu mesmo não estava lá.”<sup>237</sup>

Gilberto Custódio, que também foi DJ nas noites dos anos 1990, conta a sua percepção sobre a mudança da organização das festas nas casas noturnas e do público:

Então, nos anos oitenta eu não cheguei a frequentar as casas, mas eu ouvi as histórias. Nos anos noventa eu frequentei ativamente, saía toda semana, várias vezes por semanas. E nos anos dois mil também, ou seja, acho que eu tive vinte anos, vinte e cinco anos de participação ativa, né? Na cena noturna. O público mudou. No começo, a mesma noite tinha uma discotecagem em que um DJ tocava anos oitenta, gótico, aí tinha um outro DJ que tocava as *guitar bands*, aí tinha ainda outro DJ que tocava uma coisa mais *hardcore* né? Essa discotecagem dos anos oitenta atraía os góticos. Tá? E o que a gente chamava de discotecagem de *guitar bands* atraía os *indies*, né? Os *guitars* que eram, e a discotecagem *hardcore* atraía os *skatistas* e esse público não se misturava, tá? Então quando estava tocando anos oitenta, a pista de dança só tinha os góticos ali. Aí de repente, quando havia a troca de DJ, os góticos saíam, saíam da pista e aí entrava os *guitar bands*, os *indies* e entrava já dando voadora, já, assim, tipo estava tocando Cocteau Twins aí de repente parava e entrava Mudhoney, entendeu? O cara já chegava chutando todo mundo ali de dentro da pista de dança. Então não era amigável. Ninguém era muito amigo um do outro. Tanto que depois houve até uma divisão, aí passou a se fazer noites inteiras específicas de cada estilo. O público não se misturava mais. E isso eu estou falando no começo dos anos noventa, meio dos anos noventa. Já pro fim dos anos noventa houve mais ou menos essa divisão, cada público foi pra sua noite específica e surgiu também a música eletrônica, os *clubbers* que também dividiam as mesmas noites, as mesmas casas, né? Então numa mesma casa noturna, ela tinha noites dedicadas a estilos diferentes. Então, quarta, quinta, sexta, sábado, domingo, cada noite era um público tá? E então é basicamente isso, né? Na mesma cena, né? Antes abrigava numa noite todos os públicos, depois houve a divisão, eu percebi claramente e vivi né, essa parte.<sup>238</sup>

<sup>237</sup>Trecho da entrevista por mim realizada, de maneira individual, com Sérgio Barbo (54 anos), no dia 14/08/2021. Nas décadas de 1980 e 1990, Sérgio foi DJ em diversas casas noturnas, conhecido por tocar nas noites de *rockabilly*. Sérgio também trabalhou como jornalista para a revista *Bizz* nos anos 1990.

<sup>238</sup>Trecho da entrevista por mim realizada, de maneira individual, com Gilberto Custódio (54 anos), no dia 09/07/2021. Gilberto foi editor da *fanzine Esquizofrenia*, tocou nas bandas Comespace e Magic Crayon e atualmente é dono da loja de discos Locomotiva, junto de seu irmão.

Conforme Frith (1998), os gêneros normalmente são encarados com certa naturalidade, quando o produto em questão está facilmente enquadrado em um dos gêneros existentes, por exemplo, a música sertaneja que tem a predominância do som da viola, normalmente traz temas em relação ao campo, de maneira geral, porém, quando surgem variações, como misturas ou novos tipos de música que não se encaixam em nenhum gênero, isso traz um problema que nos afasta daquela naturalidade comum de catalogar nichos e gêneros. O gênero existe, em primeiro lugar, para direcionar aquele produto para o seu consumidor alvo, mas em cenas musicais, dependendo do momento temporal e espacial, aquele produto também pode ser enquadrado em gêneros diferentes. Os gêneros acabam sendo produtos finais de seu tempo, pois eles podem mudar de sentido constantemente, como, por exemplo, a banda Cocteau Twins que está inserida no universo *indie rock* atualmente mais do que em um universo gótico, na década de 1990, porém, diante do relato de Gilberto, eram as sonoridades com guitarras que atraíam os *indies* (chamados de *guitars* na época).

Havia *guitar bands* com músicas semelhantes ao Cocteau Twins, como Low Dream de Brasília, porém Gilberto comenta que a discotecagem *indie* ou *guitar* estava mais próxima de Mudhoney, que tem uma música mais acelerada, mais pesada, com mais guitarras, semelhante ao *grunge*, que foi um dos estilos que também influenciou as *guitar bands*, inserido no grande guarda chuva do *indie rock*. Então há essa volatilidade até mesmo entre os *guitars*, o próprio Pin Ups já esteve mais próximo de um estilo gótico, até pelo visual, se comunicando com esse público do início e depois se afastando.

A hostilidade entre os grupos *guitars* e góticos fica evidente na entrevista com o Mickey Junkies quando pergunto sobre como eram os públicos nas casas de shows. Então, seguindo a mesma linha de raciocínio apresentada pela fala de Gilberto Custódio (54 anos), é possível identificar um certo aumento da agressividade entre os grupos que frequentavam essa cena, onde os góticos eram menos agressivos, ainda que mantivessem rixas com outros grupos, mas eram os que não conseguiam se impor; em seguida os *indies* ou *guitars* e depois, o grupo do *hardcore*, que era mais agressivo que os *guitars*. Acima de tudo, é provável que os *skinheads* fossem os mais agressivos, por sempre serem relatados dessa forma e a violência do grupo ser uma de suas principais características.

— E vocês sentiam que tinha uma diferença de público, entre os públicos que frequentavam essas casas de shows? Ou numa casa ia mais tal galera, noutra tal. [*n.a.: fala minha*].

— Ah a panela... As panelas sempre rolaram, e rola até hoje e as panelas sempre vão sofrendo o *upgrade*. [*n.a.: fala de André Satoshi*].

— Esse *upgrade* veio na minha memória, Sato, porque existia, assim, uma faísca. A gente sentia que existe a tal era *grunge*, então tinha uma faísca do eletrônico assim sabe? De querer tornar a cena mais eletrônica. O DJ ali

tocando um minimal [...], aí você falava “puxa, mas...” fala assim, mas né? Stooges, abre a camisa aí ô Mix, Stooges, o Mudhoney começou a ficar pras últimas, não tinha? Eu tinha, eu tinha essa percepção, “mas que som é esse?” E começava aquela bateção de lata, incômoda. Eu digo incômoda sim, independente de gosto, sabe? [n.a.: fala de *Érico Birds*].

— Era tanto nas pistas, né? Mas quanto nas ruas, a gente indo a shows a gente trombava o pessoal que ia pro cemitério, lá, os góticos, tinha os carecas, tinham os metal, então você atravessava várias tribos até chegar no show. [n.a.: fala de *André Satoshi*].

— Engraçado que naquela época também, você, numa mesma noite, por exemplo, numa noite de sábado, você ia no Cais, depois você ia no Der Tempel ou depois no Subclube, entendeu? [n.a.: fala de *Ricardo Mix*].

— Columbia... [n.a.: fala de *André Satoshi*].

— Então, se você estivesse disposto né, a ir a umas duas ou três casas na mesma noite... [n.a.: fala de *Ricardo Mix*].

— Fazia o circuito. [n.a.: fala de *André Satoshi*].

— E os mesmos DJs tocavam nas mesmas casas [n.a.: fala de *Ricardo Mix*].

— Eu fazia isso [n.a.: fala de *Rodrigo Carneiro*].

— Mas a cena, Eliza eu sinto isso, que a cena era muito gótica, era muito gótica, era muito, eu tô comendo morcego. O negócio era gótico assim, era uma coisa meio sabe? Obscura, meio sombras passando e não passando ninguém, sabe? Você via as coisas assim, mas não era assim, tipo... Tudo bem, aí veio o Nirvana, aí refrescou e vamos lá, camisa xadrez e pá, pá, pá, pá, que a gente não tava nem muito aí, porque a gente até viemos antes disso né, a gente não tinha essa marca de “poxa, somos *grunge*”, vamos lá na festa junina do *rock*, mas a questão é essa, eu lembro assim de que era muito soturno, era muito pesado [n.a.: fala de *Érico Birds*].

— Era. [n.a.: fala de *André Satoshi*].

— Era o gótico. Sabe assim tipo, Sandman, cara! Eu acho que, nem sei. Poderia fazer uma pesquisa. Sandman<sup>239</sup>. O Sandman é aquele cara que, tipo assim, mano, você conta uma piada, esquece, contar piada, é estranho né, falar isso hoje em dia, mas enfim, era uma coisa dos anos noventa, oitenta e noventa, mas meu, era pesado. O cara não dava uma risada, nada. [n.a.: fala de *Érico Birds*].

— Era pesado. [n.a.: fala de *André Satoshi*].

— Mas assim, nos anos noventa, a cena gótica era mais nas pistas, e nas bandas era mais a cena *rock* né? Eu via muito pouca banda gótica nos anos noventa, que tivesse alguma expressão. [Sound Honor?], não sei se vocês lembram dessa banda? [n.a.: fala de *Ricardo Mix*].

— Sim claro [n.a.: fala de *Rodrigo Carneiro*].

— Essa era legalzinha, mas fora eles... Não lembro muito, assim... [n.a.: fala de *Ricardo Mix*].

— Mas era foda, que os góticos, cara, os góticos eram meio que os emo da época, né mano? Esses caras aparecessem no show apanhava pra porra, velho [n.a.: fala de *André Satoshi*].

— Mas ótimo, Sato, é bem por aí, mas você não acha, também, assim, que além dos DJs serem responsáveis pela cena, você acha que as drogas também eram responsáveis pelas cenas? Porque eu sentia que era muita química, muita bently<sup>240</sup>, era muito tarja vermelha, e vamos tomar e vamos pirar e vamos

<sup>239</sup>*Sandman* é um quadrinho escrito por Neil Gaiman, publicado em 1988, pela editora Vertigo, da DC.

<sup>240</sup>O Bently é um remédio anticolinérgico que age no alívio de espasmos. Há evidências de usos por jovens juntamente com bebidas alcóolicas para fins alucinógenos, como os do LSD. Ver.: DE OLIVEIRA, Walter F. Drogas: Políticas de Prevenção, Controle e Recuperação. *Arquivos Catarinenses de Medicina*, v. 32, n. 1, 2003. Disponível em:

- comer morcego. Será que não tinha? [n.a.: fala de Érico Birds].
- Pra caramba, no Retrô, né? [n.a.: fala de André Satoshi].
- Tinha muito. [n.a.: fala de Érico Birds].
- No Retrô tinha muito gótico ali que não conhecia Sisters of Mercy<sup>241</sup>, cara, mas tava lá pra dar uns treco... [n.a.: fala de Ricardo Mix].
- É verdade. [n.a.: fala de André Satoshi].
- Vai pra tomar um remédio? [n.a.: fala de Érico Birds, tom de indignação].
- Tinha muito isso também, tinha muito mais joio do que trigo também, naquela época. E o que acontece, o visual gótico ele era mais sedutor, assim, pra aquela galera, então tinha, eu estou generalizando, tá? Mas boa parte dessa galera gótica tava mais preocupada com o visual em primeiro lugar. Depois eles vão falar assim, “o que o gótico ouve? Ah, o gótico acho que ouve isso aqui. Ah, então beleza.” Diferente da cena *rock*, entendeu? Meu ponto de vista, a cena *rock* já veio da galera que era *punk*, a galera que já era do *metal*. Entendeu? Então não tinha o que vestir. A coisa do gótico tinha esse compromisso com o visual. Se você não tem o visual gótico, você não é gótico, cara. Simples assim. [n.a.: fala de Ricardo Mix].
- Tinha muito gótico de temporada, né [n.a.: fala de André Satoshi].
- Tinha! Muito gosto de temporada, justamente, o cara era gótico de sexta e sábado [n.a.: fala de Ricardo Mix].
- Exato! [n.a.: fala de André Satoshi].
- Mas as pistas predominavam de, assim, no Cais eu lembro que teve vezes que eu fui tocar com o Cold Turkey, no Cais, e eu achei que a gente ia apanhar dos góticos lá, porque não tinha um público *rock* lá pra ver a gente. [n.a.: fala de Ricardo Mix].
- Não, eles olhavam feio pra você, mas você não ia apanhar deles não [n.a.: fala de André Satoshi].
- [risos de Ricardo Mix e André Satoshi]
- Eles olhavam feio, mas não batiam [n.a.: fala de André Satoshi].
- É então, acho que os caras dormiam antes, mas era isso aí, era uma galera que fazia volume, não desmerecendo, né? Absolutamente, tem muita banda que eu gosto [n.a.: fala de Ricardo Mix].
- Eu gosto [n.a.: fala de André Satoshi].
- Eu gosto, tem muita coisa legal, assim, mas a galera era tipo os corvos inofensivos, assim. [n.a.: fala de Ricardo Mix].
- Sempre gostei. [n.a.: fala de André Satoshi].
- E o público de vocês, assim, como vocês descreveriam? [n.a.: fala minha].
- Putz... [n.a.: fala de Ricardo Mix].
- Ah sempre teve de tudo né? É meio que, acho que é reflexo também da nossa... O que a gente também é muito nós somos muito diferentes, né? E nos encontramos em algumas obsessões, né? E acho que isso também se reflete no público, né? Então... E também, né? Houve as nossas próprias falhas, né, logo no início de tudo ali quando era uma maluquice completa, aí teve um certo flerte com *crossover* de *hip-hop*, mas também muito curto, aí já virou uma coisa meio um *hardcore*, meio *metal*, meio maluco, e aí depois foi ficando uma coisa, aí já entrou uma certa psicodelia, já entrou uma questão de *blues*, já entrou... Aí a gente cai numa cai forte numa psicodelia, num lance de improvisos, aí as coisas já ligadas ao *jazz*, aí também já quer colocar também, mesmo que nada explícito, mas tudo implícito né, e eu também em dado momento ahm... enfim a gente sempre também sempre gostou de... né?

<http://www.tratamentodrogas.curitiba.br/wp-content/uploads/2016/01/politicas-de-prevencao.pdf>

Ultimo acesso em: 24/08/2022.

<sup>241</sup>Sisters of Mercy é uma banda inglesa, considerada das primeiras bandas góticas, misturando o som *metal* com a psicodelia.

Quem viveu os anos setenta, ouviu o disco music ouviu coisas eletrônicas, também sempre gostei muito disso, então tem ali umas coisas de soul, de disco, então toda a miscelânea sonora também se reflete, né? Eu já ouvi figuras das mais diversas searas musicais que já foram ou ainda são impactados pelo Mickey, assim, umas pessoas muito diferentes, assim, de gente que gosta de música psicodélica, gente que gosta *metal*, gente que gosta de *punk*, a gente né? E é isso. [n.a.: fala de Rodrigo Carneiro].

— É, mais ou menos essas fases, Carneiro. Eu acho que no começo era um público que espirrava sangue nas camisetas. Aí depois a gente foi amadurecendo e o público foi amadurecendo com a gente também, de acordo com o que a gente apresentava e que a gente oferecia, cara. [n.a.: fala de André Satoshi].<sup>242</sup>

Percebe-se que a hostilidade em relação aos góticos está em relação a um juízo de valor que prioriza aqueles que fazem parte de uma cena musical por sua relação com a música e que desvaloriza o visual nas relações de pertencimento. Para participar de uma cena musical, logicamente, a música deve ser levada em consideração em primeiro lugar, e ao perceber que esta não era a prioridade para os góticos que frequentavam as noites, ou não era o mais expressivo, seja por falta de bandas tocando, ou por falarem menos sobre bandas, passa-se a considerar que aqueles indivíduos utilizavam daquelas roupas e postura por “moda” e não por uma paixão, é considerado algo falso e esvaziado. Além disso, há diversos outros julgamentos quanto à validade das posturas apáticas, que não sorriem, e que pareciam muito estranhas aos *guitars*.

Quando se trata do próprio público, algo que direciono nas questões do final do trecho da entrevista acima, percebe-se que a banda fala de suas próprias transições para falar do seu público, o que dá a impressão de uma tentativa de fugir de uma catalogação desse público, uma definição mais objetiva. No caso do Pin Ups, o relato sobre o seu próprio público se dá de duas maneiras, uma sobre São Paulo, que também apresenta maior proximidade, com relações de amizade, e outra sobre os shows em outros estados e turnês que chegaram a fazer, o que poderia levar a maiores surpresas. Novamente, a banda fala bastante sobre si, mais do que sobre o público.

— E como que eram essas noites de shows assim? Como que era o público? Como funcionava a discotecagem clima. [n.a.: fala minha].

— Assim, de maneira geral os shows eram muito divertidos. Tipo, aqui em São Paulo a gente já tinha os lugares que a gente tocava, a gente conhecia os DJs e tudo mais, mas fora de São Paulo a gente não tinha muita... Com exceção assim, sei lá, vamos lançar um disco no Retrô, então a gente convidava alguém pra fazer um DJ set, alguma coisa assim, mas de maneira

<sup>242</sup>Trecho da fala de André Satoshi na entrevista por mim realizada, em grupo, com a banda Mickey Junkies, concedida no dia 19/07/2021. Integrantes presentes: Rodrigo Carneiro (49 anos), André Satoshi (49 anos), Ricardo Mix (50 anos) e Érico Birds (52 anos).

geral a gente nunca teve nenhum tipo de exigência de condição prévia pra tocar, a gente ia, né? Acho que por isso a gente se meteu em muita roubada também, né? Mas assim, é engraçado que sempre perguntam pra mim assim, sobre o Pin Ups né, eu acho que o que mais define o Pin Ups, desde o começo, assim, é que é um bando de moleque, né? Moleques que gostavam de tocar, a gente sempre ia, porque a gente simplesmente gostava de tocar e achava legal, e talvez por isso foi uma coisa leve, sempre foi divertida. A gente já passou por perrengue, a gente já foi tocar em Santos uma vez e fomos atacados por *skinheads*, por exemplo, sabe? Isso foi até antes do Flávio entrar. Às vezes aconteciam essas coisas, mas de maneira geral assim, os shows eram muito divertidos, sabe? A gente ia, tocava, enchia a cara depois e ou antes, mas sempre foi uma coisa muito divertida, muito descompromissada e muito por prazer. Então, assim, embora tenham, por exemplo, esse ataque de *skinhead*, como eu falei pra você, de maneira geral a lembrança dos shows é uma coisa sempre de festa, sempre de celebração, sempre de, era uma coisa leve até, nunca teve muito problema, problemas pontuais, claro. [*n.a.: fala de Zé Antônio*].

— É. Era superfestiva. A gente dava até autógrafo. Eu lembro que o Zé escreveu uma vez, “urso. Obrigada.” e o nome dele era Hudson. Nunca vou esquecer isso. [*n.a.: fala de Eliane Testone*].

— Foi em Minas isso [*n.a.: fala de Zé Antônio*].

— O cara falou o nome dele “Hudson”, aí lá “Urso”, aí escreveu “Urso, obrigada” [*n.a.: fala de Eliane Testone*].

— Mas estava com som ambiente e tal. Foi uma turnê muito legal, né? Foi uma das duas turnês que nós fizemos com o Super Chunk, foi uma experiência maravilhosa também. [*n.a.: fala de Zé Antônio*].

— Mas as pessoas fora de São Paulo eram muito legais, deixava a gente dormir na casa delas, quando não tinha hotel, era muito legal assim poder tocar fora. Foi uma oportunidade de conhecer o país também, que eu jamais iria pra Sergipe, pra pra Brasília se não fosse pelo Pin Ups. [*n.a.: fala de Eliane Testone*].

— Não, e são coisas assim como eu falei, a gente nunca teve muita exigência [...] [*n.a.: fala de Zé Antônio*].

— E vocês sentiam alguma diferença de público entre as casas de show? Em São Paulo. [*n.a.: fala minha*].

— Pouco porque, porque a verdade assim, Eliane e Flávio, eu tô falando muito, me interrompa até se vocês quiserem, por favor [*n.a.: fala de Zé Antônio*].

— Não, eu acho que a única diferença é quando é um festival, por exemplo, quando a gente tocava oito da manhã na... Era o festival do quê? [*n.a.: fala de Eliane Testone*].

— Aquilo lá era a Virada Cultural [*n.a.: fala de Zé Antônio*].

— É, Virada Cultural é um público que talvez nem conheça a gente, mas também tem os fãs que vão e tal. Mas eu acho que as casas noturnas tinham o público delas também, gente que preferia ir mais na noitada ou gente que prefere ir mais cedo. [*n.a.: fala de Eliane Testone*].

— É, mas nunca teve uma grande diferença, hein? Eu acho que, sei lá, tem uma vez que a gente tocou numa casa, uma casa meio gótica ali no, no Jardins, por exemplo que daí tinha um pessoal que não era o nosso. Foi um dia até que essa casa foi inteira quebrada. Foi uma loucura. Mas, de maneira geral, o público era muito parecido, as mesmas pessoas e tal. A verdade é que o *underground* engana um pouco, né? Por que né? A gente sempre tinha casas cheias, mas, muitas pessoas elas mesmas, né? Sempre teve. [*n.a.: fala de Zé Antônio*].

— Em São Paulo principalmente, né? Era quase sempre as mesmas. Tava

sempre cheio, mas cê ia ver, era sempre basicamente o mesmo público, assim. [n.a.: fala de Flávio Cavichioli].

— Sempre tinha gente nova, sempre tinha metade do público era novo assim, mas tínhamos pessoas que se tornavam até amigas da gente. Agora fora de São Paulo a gente nunca sabia o que esperar. Mas era sempre sei lá, sempre foi gente legal. Acho que nunca, não lembro ter pego público hostil ou não, teve uma vez, público hostil, só que foi na *Curitiba Pop Festival*, mas tirando isso... [n.a.: fala de Zé Antônio].

— Aquela vez que a gente abriu pro Pixies, né? [n.a.: fala de Flávio Cavichioli].

— É, que a gente tocou antes do Pixies, né? [n.a.: fala de Zé Antônio].

— Pra mim foi o pior show da banda, aquele [n.a.: fala de Flávio Cavichioli].

— Pra mim também, de longe, foi o pior show da banda, deu tudo errado [n.a.: fala de Zé Antônio].

— Eu não toquei, era o Adriano? [n.a.: fala de Eliane Testone].

— Não era, o era o... Não era o Zé Augusto? Não. [n.a.: fala de Zé Antônio].

— Você tocou, você foi em Curitiba, abrindo pro Pixies [n.a.: fala de Flávio Cavichioli].

— Nossa, eu não lembro gente [n.a.: fala de Eliane Testone].

— Então, mas é que o show foi todo errado, [...] [n.a.: fala de Zé Antônio].<sup>243</sup>

O Pin Ups foi uma das poucas *guitar bands* que conseguiu participar de um circuito nacional fora do sul e sudeste, e sendo mais visada, também teve relações mais tradicionais com fãs, como dar autógrafos após os shows. Esses shows fora das regiões sul e sudeste, normalmente eram através de festivais e turnês abrindo para bandas estrangeiras.

Havia ainda um circuito nacional frequentado pelas *guitar bands* paulistanas que conseguiam maior notoriedade, como o Pin Ups. Na tabela 3, abaixo, fiz um levantamento de algumas bandas brasileiras da década de 1990 catalogadas com as tags *indie*, *guitar* e *shoegaze*. Esse levantamento foi realizado principalmente através dos sites *Demo-Tapes Brasil*<sup>244</sup>, que possui um grande acervo de fitas cassete de bandas independentes; pelo acervo virtual da gravadora fluminense *midsummer madness*<sup>245</sup>, que lançou e relançou diversas bandas participantes da cena das *guitar bands*; e por blogs como o *Database*<sup>246</sup> e *Dying Days*<sup>247</sup> que possuem uma lista de biografias de bandas independentes.

Tabela 3 — Mapa de *guitar bands* e bandas de *indie rock* no Brasil nos anos 1990.

<sup>243</sup>Trecho da entrevista por mim realizada, em grupo, com integrantes da banda Pin Ups, no dia 30/07/2021. Estavam presentes na entrevista Zé Antônio (57 anos), Eliane Testone (43 anos) e Flávio Cavichioli (47 anos).

<sup>244</sup>SOUZA, Edson Luiz. Blog Demo-Tapes Brasil. Blogspot. Jaguará do Sul. Disponível em: <https://demo-tapes-brasil.blogspot.com/2014/02/the-snow-puppets-come-on-1998.html>

<sup>245</sup>LARIÚ, Rodrigo. *midsummer madness*. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://mmrecords.com.br/>

<sup>246</sup>VASCONCELOS, Eduardo Bento de. *Database*. Juiz de Fora. Disponível em: <https://database.fm/>

<sup>247</sup>LUZARDO, Alexandre; BOPPRÉ, Fabrício; ASARI, Natália Vale. *Dying Days*. Florianópolis. Disponível em: (versão antiga) <https://v1.dyingdays.net/> ou (versão atual) <http://dyingdays.net/#gsc.tab=0>

<b>Nº</b>	<b>Nome da banda</b>	<b>Ano de formação</b>	<b>Cidade</b>	<b>UF</b>
1	Killing Chainsaw	1989	Piracicaba	SP
2	Second Come	1989	Rio de Janeiro	RJ
3	Pin Ups	1989	São Paulo	SP
4	Happy Cow	1990	Piracicaba	SP
5	Low Dream	1991	Brasília	GO
6	Muzzarelas	1991	Campinas	SP
7	Velouria	1991	Fortaleza	CE
8	Pelvs	1991	Rio de Janeiro	RJ
9	Dash	1991	Rio de Janeiro	RJ
10	Garage Fuzz	1991	Santos	SP
11	Safari Hamburguers	1991	Santos	SP
12	Hëaven in Hëll	1992	Campinas	SP
13	Lethal Charge	1992	Campinas	SP
14	Gutta Percha	1992	Florianópolis	SC
15	Deep Noise	1992	Juiz de Fora	MG
16	Brincando de Deus	1992	Salvador	BA
17	Tube Screamers	1992	São Paulo	SP
18	Mickey Junkies	1992	São Paulo (Osasco)	SP
19	Os Políbias	1993	Brasília	GO
20	Linguachula	1993	Campinas	SP
21	Water Ball	1993	Campinas	SP
22	Avoid	1993	Maceió	AL
23	Walverdes	1993	Porto Alegre	RS
24	Sonic Disruptor	1993	São Paulo (Guarulhos)	SP
25	WRY	1993	Sorocaba	SP
26	Weed	1994	Campinas	SP
27	Loveless Compound	1994	Florianópolis	SC
28	The Cigarettes	1994	Itaperuna	RJ
29	Cotton Candy	1994	São José dos Campos	SP
30	Comespace	1994	São Paulo	SP
31	Cold Beans	1994	São Paulo (São Caetano do Sul)	SP

32	Divine	1995	Brasília	GO
33	Superbug	1995	Florianópolis	SC
34	Banana Scrait	1995	Fortaleza	CE
35	Drivellers	1995	Niterói	RJ
36	Againe	1995	São Paulo	SP
37	Dominatrix	1995	São Paulo	SP
38	Bughouse	1995	Ubá	MG
39	Spots	1996	Araras	SP
40	Minds Away	1996	Blumenau	SC
41	Whir	1996	Curitiba	PR
42	Chronic Missing	1996	Natal	RN
43	New Wave Hookers	1996	Ninópolis	RJ
44	Supersoniques	1996	Paulista	PE
45	Lava	1996	São Paulo	SP
46	Feedback Club	1997	Florianópolis	SC
47	70th Blight	1997	Maceió	AL
48	Neo	1998	Curitiba	PR
49	Snow Puppets	1998	Florianópolis	SC
50	Musa Junkie	1998	João Pessoa	PB
51	Grenade	1998	Londrina	PB
52	Stellar	1998	Niterói	RJ
53	Pan Cake	1998	Niterói	RJ
54	Hurtmold	1998	São Paulo	SP
55	The Gilbertos	1998	São Paulo	SP
56	Dog School	1998	São Paulo (Guarulhos)	SP
57	Fishlips	1998	São Paulo (Osasco)	SP
58	Gaspop	1999	Blumenau	SC
59	Elliot	1999	Ponta Grossa	PR
60	Magic Crayon	1999	São Paulo	SP
61	Kit Kat Club	2000	São Paulo	SP
62	Hats	2000	São Paulo	SP

Fonte: Elaborado pelo autor (2021).

Ao analisar a tabela acima, que representa um recorte com 62 bandas espalhadas por

todas as regiões do Brasil exceto a Norte, onde não foram encontradas bandas, temos uma noção de que há um “equilíbrio” quanto a distribuição de bandas entre capitais de estados e cidades que não são capitais, sendo ao todo 34 capitais e 24 não capitais.<sup>248</sup> Por outro lado, ao analisarmos as cidades, percebe-se que um grande número das que fazem parte da região metropolitana, contando com as capitais, totalizando 41 cidades, enquanto apenas 17 cidades são do interior. Isso nos leva a identificar que, uma característica da cena *guitar* é seu caráter metropolitano e urbano.

Além das lojas de discos e dos clubes, as casas dos membros das bandas e editores de *fanzine*, escolas, DCEs e repúblicas também faziam parte do circuito, promovendo encontros para assistir a ensaios, momentos para trocar referências e outros hábitos mais comuns num mundo pré-internet. Aqueles que tinham acesso a algum tipo de equipamento como gravadores e microfones, poderiam criar o seu próprio *home studio* para gravar suas músicas demos e de outras bandas, tornando suas casas um eventual ponto de encontro. Ainda que seja difícil mapear estes espaços, as entrevistas ressaltam a sua existência e a importância para o circuito.

Helena Abramo (1994, p. 129) comenta sobre a importância das relações de amizade em torno das bandas, o que cria uma espécie de “empresariamento artesanal”, assim, as casas dos participantes de uma cena são pequenos escritórios das bandas para a confecção de cartazes, *fanzines*, capas de fitas K7, material de divulgação, ensaio e outras atividades nucleares, é ali também que se desenvolvem projetos paralelos e há uma abertura para maior experimentação sem as horas pagas dos estúdios. Suas casas abrigavam bandas que vinham de outras cidades, e suas caixas de correios eram bombardeadas por cartas, cartazes e *fanzines* de interessados na cena. É importante lembrar que, considerando a faixa etária dos participantes no período mais ativo da cena, de 1993 a 1999 (entre 21 e 27 anos), alguns deles ainda dividiam as casas com seus pais, ou moravam em repúblicas.

Locais públicos também eram ocupados para eventos e encontros, como as pistas de skate e praças. O skate foi um importante aglutinador de diversos grupos juvenis na cidade de São Paulo nos anos 1980 e 1990, mesmo tendo passado por um momento de proibição durante o mandato de Jânio Quadros (1986-1989), enfrentando certa marginalidade, porém, o mesmo período foi de alta em patrocínios para skatistas brasileiros, com a delegação brasileira de skate ficando em 5o lugar no campeonato do Canadá de 1986, e em quarto lugar no mundial da Alemanha de 1989. Mesmo com a proibição na maior metrópole brasileira, a mídia em geral propagava a prática do skate, mas o uso livre das ruas era um embate constante com órgãos

---

<sup>248</sup>No caso de São Paulo, as cidades da região metropolitana, como Osasco, Guarulhos, Santo André e São Caetano do Sul, por exemplo, foram consideradas como parte da capital pois, ainda que os integrantes das bandas morassem nessas cidades, a cena acontecia na capital.

públicos. No mandato seguinte da cidade, por outro lado, o skate passa a ser promovido, através do mandato de Luiza Erundina (1989-1993), que retira a proibição e busca incentivar o skate como esporte.<sup>249</sup>

Os jovens que apreciavam o skate também eram inseridos em cenas musicais como o *hardcore*, o *rap* (e que misturavam *rap* e *hardcore*) e nas *guitars bands*, aumentando essa diversidade no início dos anos 2000. As ruas que eram usadas como pistas, as praças, como a Roosevelt, famosa por ser uma “praça de concreto”, era perfeita para a prática do skate; bancos, meio fio, e corrimões eram obstáculos “naturais” de uma cidade, principalmente para os praticantes da modalidade *street*, ou “skate de rua.” Havia *mini rampas* itinerárias confeccionadas pelos próprios skatistas, por vezes em suas próprias casas, criavam diversas possibilidades de encontro e de eventos com shows de bandas do circuito *underground*. A *Dirty Money*, por exemplo, foi uma marca de roupas de skate criada por um grupo de jovens skatistas em 1992, a partir de um vídeo de *street skate* que os próprios garotos gravaram e que posteriormente fundou a marca. O evento de lançamento do segundo vídeo, já com a marca, contou com os shows das bandas Tube Screammers, No Violence, The Charts e outras, no Der Tempel, na Rua Augusta, relacionando a prática do skate com a cena da música independente. A banda de Santos Garage Fuzz tem uma de suas músicas na trilha do vídeo de skate *Silly Society*, gravado na década de 1990.<sup>250</sup> Em São Paulo, patrocinou algumas bandas, como o Tube Screammers, bancando alguns ensaios e dando camisetas da marca, também organizou festas com shows e lançamentos de vídeos de *skate* e videoclipes.<sup>251</sup>

— É, vamos aguardar um pouquinho. Eu queria entender um pouco a questão do skate, né? Como que a cena do skate se contextualizava dentro das cenas musicais. O que você poderia falar disso? [N.a.: fala minha].

— Eu andei de skate. Eu andava de skate. Mas eu era muito prego assim, eu era muito ruim, assim, eu era... Só me arrebentei. E meus amigos todos eram legais assim, andavam bem. E o pessoal das bandas de *hardcore* era ligado ao skate já, já tinha essa ligação, quem tocava nas bandas já andava de skate já, desde moleque. E teve um amigo nosso, que se chamava Éder, que ele tinha uma loja que patrocinava os skatistas de Campinas, que chamava Action Now.

<sup>249</sup>Há diversos debates sobre a cultura do skate para além do esporte, e o *street skate*, principalmente, se distancia da característica de “esporte”, pois foge a regras e competições, sendo mais uma exploração livre do espaço urbano, e por vezes, contraventora. Ver: BRANDÃO, Leonardo. De Jânio Quadros a Luiza Erundina: uma história da proibição e do incentivo ao skate na cidade de São Paulo. In.: **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, São Paulo, [S. l.], v. 49, pp. 293-326, abril de 2014. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/17861>. Acesso em: 3 jan. 2023.

<sup>250</sup>**SILLY SOCIETY**. Cristiano Mateus, década de 1990. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=G4j5vDRWXEQ&ab\\_channel=sadolsadol](https://www.youtube.com/watch?v=G4j5vDRWXEQ&ab_channel=sadolsadol) Acessado em: 03/01/2023

<sup>251</sup>Ver mais em: **DIRTY MONEY**. Direção: Alexandre Vianna e Ricardo Koraicho. Roteiro: Marcelo Veloso. São Paulo: Visual Pleasures, 2010. 48min.

E essa loja, ele meio que se juntou com a gente, ele ajudou a patrocinar o *Juntatribo*. E ele também ajudou a patrocinar o *fanzine* [...] Tinha até aqueles adesivinhos “*skate or die*”, mas não era mano, a gente sabia que não era, ninguém levava aquilo a sério, né? Era uma coisa que criança andava de skate na rua, no meu bairro ali, todo mundo andava de skate. Teve uma época que virou febre assim. Quando eu tinha uns doze, treze anos, a gente construía *half*<sup>252</sup> no quintal da casa dos amigos, construía, a gente mesmo fazia, pregando madeira, tal, um monte de gente tinha assim, era uma coisa natural assim. Hoje em dia a molecada vai andar de skate nessas pistas que já tão feitas, naquela época a gente andava na rua ou construía o *halfzinho*. Então, é só aquilo que tinha, sabe? Não tinha essas modalidades de *street*, algumas pessoas andavam na UNICAMP que tinha aquele monte de arquibancadinha, aquelas paradinhas assim, algumas pessoas já andavam ali, a gente já via andando ali, mas não era muito normal assim, sabe? Era mais no quintal de casa mesmo, brincando de *half*, assim, uma coisa da juventude. E tanto tinha uma molecada do futebol e tinha molecada de skate. Era normal isso. E aí geralmente a molecada de skate era a molecada que gostava de *rock*, gostava de som [*n.a.: fala de Thiago Mello*].

— Mesmo dentro do *rock*, você acha que tinha uma certa diferença em quem era também do skate, ou quem era do skate as vezes também se comunicava com outras pessoas, tinham um estilo mais próprio? [*N.a.: fala minha*].

— Não, tinha, tinha um estilo mais próprio, era notável, assim, porque naquela época não era muito normal ver aqueles tênis, as calças caídas, a molecada já andava naquele... Então era meio que uma coisa contraventora assim, sabe? Uma coisa que não era muito bem vista, era os calças largas, o apelido dessa galera, os calça larga, que usavam as calças caídas assim, tinham aquelas correntinhas na calça, as roupas bem largas, e o skate pra cima pra baixo. Campinas teve uma cena de skate bem forte. [...] Então, a gente via aquilo, era uma coisa que me influenciou bastante sim, o pessoal do *rock*, o pessoal que gostava de skate. E as bandas do skate eram as bandas do *hardcore*, que gostava de *hardcore* era o pessoal que tava ligado ao skate [*n.a.: fala de Thiago Mello*].<sup>253</sup>

Os circuitos, além de promover os equipamentos necessários para a cena (casas de shows para divulgar as músicas, lojas de discos para divulgar os shows, e consumi-los, por exemplo), também constituem o espaço em que a rede de relações que qualifica quem são os participantes daquela determinada cena, criando os limites necessários para definir quem é *guitar* e quem não é, sem impedir que *guitars* estejam misturados em outras cenas, como a do skate, ou que transitem entre o *hardcore* e outras sonoridades próximas, em alguns casos.

Dentro dos circuitos, os festivais independentes eram um dos grandes pontos de encontro entre as cenas independentes locais. Os festivais fazem parte do circuito estando contextualizados em um período mais limitado, mas quando adquirem certa periodicidade, se tornam um equipamento fundamental da cena, gerando grandes expectativas par o público e os

<sup>252</sup> *Half* de skate é um estilo de rampa em formato de U, que pode ter diversas alturas chegando até 4m.

<sup>253</sup> Trecho da entrevista por mim realizada, de maneira individual, com Thiago Mello (46 anos), no dia 11/10/2021. Na década de 1990, Thiago foi um dos editores da *fanzine Broken Strings* e organizou o festival *Juntatribo*, atualmente atua como artista visual.

músicos. Um festival bem sucedido poderia abrir a porta para a criação de mais eventos parecidos, em que a melhor atração de um festival se torna atração principal do próximo, criando um circuito de festivais independentes. Devido a estrutura precária, os festivais independentes não conseguiam manter muita praticidade, e apareciam e desapareciam de forma efêmera, conforme os movimentos da cena

Nas lojas era comum também encontrar *fanzines* escritas por outras pessoas da cena *underground*, ou mesmo *fanzines* e revistas internacionais, como a *Maximum Rock 'n' Roll*, *Panaceia*, *Melância*, *Cantinho das Felinas*, *Caótica*, *midsummer madness*, *Noize and Flores*, *Rock Brigade*, *fanzines* de lojas (como o da Velvet Discos) e de casas de shows (do Retrô, do Madame Satã) são algumas citadas. Essas fontes alternativas traziam, muitas vezes, sonoridades (escritas) que não estavam presentes nas revistas e jornais que falavam sobre música, como *Som Três*, *Bizz* e outras. No tópico a seguir, abordarei as referências culturais dos participantes das *guitar bands* e também suas produções de mídias alternativas e processos de distribuição independentes.

## 5.2 GOSTOS E COMUNIDADE DE FÃS

Diversos programas de TV que surgiram na década de 1980 foram citados como referências durante a juventude. Os programas citados foram: *Som Pop*, durante o período que foi apresentado por Kid Vinil entre 1989 e 1993 na TV Cultura; *Clip Trip*, transmitido pela TV Gazeta de 1989 a 1994 e apresentado por Beto Rivera; o programa *Realce*, sobre skate e música, de Ricardo Bocão e Antônio Ricardo, que passou na TV Record entre 1988 e 1991; *Crig Rá* transmitido em 1984 e apresentado por Marcelo Tas, como Bob Mack Jack,<sup>254</sup> na TV Gazeta; o *Grito da Rua*, também da TV Gazeta, que esteve no ar em 1986 falando da cena do skate em TV aberta. *Boca Livre* (1987-1989), *Perdidos na Noite* (1984-1988) apresentado por Fausto Silva na TV Bandeirantes, *Casseta e Planeta*<sup>255</sup> (1986-2010), *Fantástico* (1973-presente), *Rock in Concert* (1977-1978) são outros programas de TV mencionados.

— [...] eh os anos oitenta é o Fantástico, né? Então estávamos lá colados pra ver ali o Kiss sem máscara, né? Nem sei se isso foi, né? os solos do Eddie Van Halen né? Mas assim tem *Som Pop*, teve um *Comando Metal* né? O Valcir

<sup>254</sup>Junção dos nomes relacionados às lanchonetes de *fast food* Bob's, McDonald's e Jack in the Box.

<sup>255</sup>Criado em 1986, o *Casseta e Planeta* nasceu da fusão de duas revistas do Rio de Janeiro: *Casseta Popular* e *O Planeta Diário*. Em 1988 assinam contrato com a TV Globo participando de programas de humor, crescendo o espaço na televisão, em 1992 entra a série na TV Globo *Casseta e Planeta: Urgente!*

Chalas teve o Capivara<sup>256</sup> esqueci, me corrijam aí a... [n.a.: fala de *Érico Birds*].

— *Clipe Trip*. [n.a.: fala de *André Satoshi*].

— *Clip Trip*. [n.a.: fala de *Érico Birds*].

— É, com Mister [...]. [n.a.: fala de *André Satoshi*].

— Justamente. E com *Som Pop* com o Paulinho Metal [n.a.: Fala de *Érico Birds*].

— Tinha um desses programas aí, não me lembro, que só passava *metal* uma vez por mês, que era, se não me engano, era a última terça-feira do mês passava o *Mötley Crüe*, ou *Relix*, você lembra qual desses programas que eram? Eu lembro que eu ficava contando na folhinha o dia que ia passar um clipe de *metal*. [n.a.: fala de *Ricardo Mix*].

— Mas isso era rádio, era no rádio. [n.a.: fala de *Érico Birds*].

— Não! Nos anos 80 cara! [n.a.: fala de *Ricardo Mix*].

— Era... Pode ser *Seção Rocambole* [n.a.: fala de *Érico Birds*].

— Eu me lembro muito bem disso, que eu ficava anotando quando é que ia passar o clipe, um clipe de *metal* cara [n.a.: fala de *Ricardo Mix*].

— É verdade, mas pensando nessa eh... No *Fantástico* você tinha *Twisted Sisters*, você tinha mesmo, música mesmo [...] tinha *ABBA*, tinha o *Michael Jackson*, tinha o *Kiss* né? Você tinha, estava tudo ali, depois, acho, que você ficava lá na frente da televisão esperando algum vídeo dessas. Dessas figuras aí? Acho que é *Van Halen* também. Oitenta... É, ai, depois, vem a *MTV* né. Sim. Fora esses programas, o que nos influenciou mesmo foram mais filmes, tive muito contato muito cedo com o *Tommy*, *Pink Floyd*, *The Wall*, essas coisas assim que me deixaram mais antenado assim pra música, me influenciou mais. Mais do que os programas até, eu acho que eu não recomendaria assistir na minha idade não, cara, essas coisas deixaram um pouco de sequela. [n.a.: fala de *André Satoshi*].<sup>257</sup>

A programação voltada para jovens na TV brasileira começa a dar seus primeiros sinais na década de 1950, com atrações como *Crush em hi-fi*<sup>258</sup> (TV Record), *Hoje é Dia de Rock* (TV Rio) e *Alô Brotos* (TV Tupi). Os anos 1960 são marcados pelos festivais da música, organizados e transmitidos pelas próprias emissoras, como o programa *Jovem Guarda* (TV Rio e TV Record) de 1965, e diversos outros semelhantes que tinham atrações musicais. Alguns programas, como o *Fantástico* (1973), por exemplo, exibiam videoclipes de vários artistas em sua programação, sendo interessante para o público jovem. O formato do programa *Jovem Guarda* prosseguiu existindo, com apresentadores cantores, com programas como o *Hallelujah* (TV Tupi), em 1975. Na década de 1980, percebe-se uma maior variedade desses programas, incluindo outros interesses dos jovens, como skate e moda, sempre com a presença da música.

<sup>256</sup>Boneco que apresentava o programa *Clip Trip* com Beto Rivera.

<sup>257</sup>Trecho da entrevista por mim realizada em grupo com a banda *Mickey Junkies*, concedida no dia 19/07/2021. Integrantes presentes: Rodrigo Carneiro (49 anos), André Satoshi (49 anos), Ricardo Mix (50 anos) e *Érico Birds* (52 anos).

<sup>258</sup>*Crush* era o nome de uma marca de refrigerantes sabor laranja e uva da época, distribuído pela *Schweppes*. No final da década de 1950, Cely e Tony Campello estrelaram o programa patrocinado pela marca, chamado *Crush em Hi-fi*, que ficou no ar até 1962.

A MTV chega no Brasil em outubro de 1990, na época foi transmitida de forma gratuita no Rio de Janeiro e em São Paulo, alcançando 53 cidades<sup>259</sup>, e era o único canal segmentado para transmitir exclusivamente as programações juvenis vinculadas à música. Por mais que na década de 1990, os demais canais de televisão incluíssem esse tipo de programação voltada à juventude e à música, a MTV se tornou a grande referência para os jovens brasileiros que tinham acesso ao canal, ou para os que acompanhavam de forma mais distanciada, por propagandas em revistas e VHS gravadas por amigos. Havia propagandas da emissora em revistas como a *Bizz*, e em março de 2001, a MTV lança sua própria revista no Brasil, garantindo maior circulação. Logo, mesmo aqueles que não tinham acesso à MTV como canal aberto, ou não tinham como pagar por uma TV por assinatura, poderiam ter acesso à emissora de outras formas, estando por dentro de sua linguagem e programação.

A MTV traz para a TV brasileira uma expressão atualizada da cultura *pop*, com imagens surrealistas e psicodélicas que misturavam grafites, desenhos animados, videoclipes e apresentadores jovens, que exploravam programas mais experimentais, de forma diferente do que era exibido em outros canais. Ana Paola de Oliveira (2004) acrescenta que nos primeiros anos, a MTV Brasil transmitia majoritariamente música internacional, principalmente norte-americana e britânica, com um espaço quase nulo para a música nacional. Ainda segundo a autora, eram nos programas da Globo, como o *Fantástico*, que passavam videoclipes de artistas brasileiros. Em 1991, a MTV Brasil passa a produzir seus próprios videoclipes ampliando o conteúdo produzido em território nacional e diminuindo a programação importada.

Filmes *cult* também fizeram parte do universo das *guitar bands*, principalmente em suas idas às casas noturnas. Foi no Madame Satã que Zé Antônio (57 anos) assistiu *Je vous salue, Marie*, de Godard (1985)<sup>260</sup>, depois de ter sido censurado por pedido da Igreja Católica em 1985.<sup>261</sup> Havia uma cena de cineclubes na praça Roosevelt, conforme conta Sérgio Barbo, DJ, 54 anos:

Se criou a cena de Cine Clube ali na Praça Roosevelt.<sup>262</sup> Que pra mim foi importantíssimo, sabe? Tinha sessões à meia-noite, sessão maldita e eu ia meia noite pra lá, e você ficava lá comendo pipoca até de manhã com cobertor

<sup>259</sup>OLIVEIRA, Ana Paola de. **MTV Brasil: O mercado comercial da música jovem**. Dissertação. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, São Leopoldo, 2004.

<sup>260</sup>JE VOUS SALUE, MARIE. Diretor: Jean-Luc Godard. Roteirista: Jean-Luc Godard. Paris: Sara Films, 1985. 1h12.

<sup>261</sup>D. Paulo diz que o filme de Godard não merece ser visto. **Folha de S. Paulo**, caderno Ilustrada, São Paulo, ano 65, nº 93.61, p. 32. 24 de dezembro de 1985.

<sup>262</sup>Provavelmente o cineclubes Bijou, que ficava na praça Roosevelt. Ao lado do Bijou, tinha também o cineclubes Oscarito, e próximo a região, o Bixiga, que depois se tornou o cineclubes Veneza.

vendo filmes, filmes *undergrounds*, anos cinquenta, sessenta, setenta, cinema de arte, né? E também, já nos anos oitenta, tivemos casas noturnas.<sup>263</sup>

Os filmes Tommy,<sup>264</sup> The Wall,<sup>265</sup> Paris Texas,<sup>266</sup> Asas do Desejo<sup>267</sup> são alguns dos filmes mais “lado B” que marcaram a juventude dos entrevistados, sendo os dois primeiros roteirizados pelas bandas de *rock* The Who e Pink Floyd. Outros filmes que são citados nas entrevistas são os filmes dos irmãos Coen,<sup>268</sup> Goonies,<sup>269</sup> Sexta-feira 13,<sup>270</sup> Akira<sup>271</sup> e Monty Python<sup>272</sup>.

Podemos considerar que, por um lado, se consumia produtos de massa, mas também demais produtos considerados “cult” da cultura *pop*. Conforme algumas biografias sobre a banda Pin Ups, a referência cinematográfica aparece também em uma ideia de nome para a banda anterior ao nome atual:<sup>273</sup> *Bela Molnar*, referente à uma personagem do filme de Jim Jarmusch, Estranhos no Paraíso.<sup>274</sup>

A construção desse repertório complexo, que não é apenas musical, mas também envolve referências fílmicas, visuais e de experiências, constrói a cena das *guitar bands* também

<sup>263</sup>Trecho de entrevista por mim realizada com Sérgio Barbo, concedida no dia 14/08/2021. Sérgio nasceu em São Paulo, em 1967 e tinha 54 anos quando concedeu a entrevista. Atua como DJ desde a década de 1980 até a atualidade e como jornalista.

<sup>264</sup>TOMMY. Diretor: Ken Russell. Roteirista: The Who, Ken Russel e Pete Townshend. Londres: Robert Stigwood Organization, 1975. 1h51.

<sup>265</sup>THE WALL. Diretor: Alan Parker. Roteirista: Roger Waters. Londres: Goldcrest Films International e Metro-Goldwyn-Mayer, 1983. 1h35.

<sup>266</sup>PARIS, TEXAS. Diretor: Wim Wenders. Roteirista: L. M. Kit Carson, Sam Shepard, Walter Donohue. Colonia: Road Movies Filmproduktion, Argos Films, Westdeutscher Rundfunk, 1985. 2h25.

<sup>267</sup>ASAS DO DESEJO. Diretor: Wim Wenders. Roteirista: Wim Wenders, Peter Handke, Richard Reitinger. Berlin: Road Movies Filmproduktion, Argos Films, Westdeutscher Rundfunk, 1987. 2h08.

<sup>268</sup>Cineastas estadunidenses, conhecidos na década de 1980 e 1990 por filmes de comédia policial como *Arizona Nunca Mais* (1987), *Fargo* (1996) e *O Grande Lebowski* (1998).

<sup>269</sup>THE GOONIES. Diretor: Richard Donner. Roteirista: Chris Columbus, Steven Spielberg. Hollywood: Warner Bros, 1985. 1h54.

<sup>270</sup>SEXTA-FEIRA 13. Diretor: Sean S. Cunningham. Roteirista: Victor Miller, Ron Kurz. Hollywood: Paramount Pictures, Georgetown Productions, Sen S. Cunningham Films, 1980. 1h35.

<sup>271</sup>AKIRA. Diretor: Katsuhiro Otomo. Roteirista: Katsuhiro Otomo, Izô Hashimoto. Tóquio: Akira Committee Company Ltd, Akira Studio, TMS Entertainment, 1988. 2h04. (É lançado no Brasil apenas em 1991).

<sup>272</sup>Grupo de comédia britânico que produziu alguns filmes como *A Vida de Brian* (1980) e *O Santo Graal* (1975).

<sup>273</sup>Este ponto pode ser encontrado nas biografias disponíveis nos sites <https://www.letras.com.br/pin-ups/biografia> e <https://www.muzplay.net/musica/pin-ups> que contém o mesmo texto.

<sup>274</sup>ESTRANHOS NO PARAÍSO. Diretor: Jim Jarmusch. Roteirista: Jim Jarmusch, John Lurie. Mainz-Lerchenberg: Cinesthesia Productions, Grokenberger Film Produktion, Zweites Deutsches Fernsehen, 1984. 1h29. O filme foi exibido no cine Gazeta, localizado na Av. Paulista, em 25 de outubro de 1985, neste mesmo dia, a *Folha de S. Paulo* anunciou a sessão e juntamente a uma crítica do filme no caderno Ilustrada no mesmo dia. Ver: SUZUKI JR., Matinas. Há algo errado no paraíso. Ano 65, nº 93.01. **Folha de S. Paulo**. Caderno Ilustrada, p. 45. 25 de outubro de 1985.

como uma comunidade de fãs de um nicho específico da música alternativa, que envolve o *indie rock*, o *shoegaze* e o *grunge*, por exemplo, mas também revistas em quadrinhos, livros, filmes etc. A partir do surgimento das próprias bandas na cena das *guitar bands*, essa relação de comunidade de fãs se mistura com a comunidade de apoio à cena.

O consumo de diversos objetos por fãs se dá de forma diferenciada de um consumo corriqueiro. A forma que o fã apresenta esse consumo também é codificado pela sua comunidade, de forma a deixar claro que pertence a ela. Desta forma, gostaria de propor uma análise da cena das *guitar bands* a partir da perspectiva que a percebe também como uma comunidade de fãs que consumia um tipo de música e criava seus próprios discursos e conteúdo (desde *fanzines* a músicas e bandas que traziam esse gênero musical para o Brasil), uma perspectiva que parte da ideia de performance do gosto de Hennion (2011).

Conforme Tiago J. L. Monteiro (2009), as comunidades de fãs não são apenas um espaço de consenso entre diferentes pessoas, mas também de disputas simbólicas (BOURDIEU, 1983)<sup>275</sup>. Monteiro (2009, p. 43) compreende as comunidades de fãs e a relação fã-ídolo diante de um processo que articula três esferas:

[...] a imagem do ídolo enquanto construção de sentido, representativa de determinado sistema de valores e resultado de inúmeras decisões de cunho social, econômico e político, sobre a qual o fã investirá uma sensibilidade particular; a assimilação da mensagem e dos valores incorporados pelo ídolo, feita de forma eminentemente ativa pelo fã e envolvendo sentimentos muitas vezes contraditórios; e, finalmente, a produção de novos conteúdos e novos significados, promovendo um reinvestimento de sensibilidade que mantém a relação fã-ídolo em constante movimento (Fiske, 2001; Grossberg, 2002).<sup>276</sup>

Para Monteiro (2009), porém, não é possível elencar uma dessas dimensões como mais relevante, pois os próprios códigos criados pelos fãs estão em constante disputa e entram em declínio diante de novos códigos de “autenticidade”. O que era autêntico pode se tornar artificial se for considerado um disfarce, no caso dos fãs avaliarem que o outro está com “falta de repertório”. A autenticidade, no dicionário algo de “origem comprovada”, de “autoria atestada”<sup>277</sup> se torna uma chave na disputa entre o *status* dos fãs, pois “cada gesto, cada

<sup>275</sup>BOURDIEU, Pierre. Questões de sociologia. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

<sup>276</sup>FISKE, John. The cultural economy of fandom. In: LEWIS, L. A. (Org.) **The adoring audience: fan culture and popular media**. New York: Routledge, p. 30-49, 2001. e GROSSBERG. Is there a fan in the house?: the affective sensibility of fandom. In: LEWIS, L. A. (Org.) **The adoring audience: fan culture and popular media**. New York: Routledge, p. 50-65, 2001. *apud* MONTEIRO, 2009.

<sup>277</sup>Conforme o dicionário Oxford Languages do Google, acessado em 23/02/2023.

investimento (material ou simbólico) relativo ao objeto de culto singulariza o fã perante os demais” (MONTEIRO, 2009, p.50).

O jornalista Simon Reynolds (2004), em seu livro sobre o *pós-punk* ressalta que nesta cena, as entrevistas com os artistas passaram a ser cheias de listas de referências musicais e culturais, que incluíam filmes, artistas visuais, performances teatrais, poemas, livros entre outras expressões que por vezes apareciam mais nas entrevistas do que as referências musicais em si. Este jogo para mostrar o capital cultural entre artistas reflete um comportamento semelhante em fãs, que também passam a consumir os mesmos produtos culturais.

A produção de conteúdo alternativo por fãs, como as *fanzines*, busca preencher as lacunas do que não estava nos meios de comunicação tradicionais, às vezes sendo complementos. No caso de um conjunto de colaboradores de uma cena local, escrever sobre sua própria banda e a de colegas e criar formas de distribuição alternativa são uma das poucas formas de registrar a cena. As pequenas relações que essas trocas estabelecem podiam, com sorte, promover produtos muito significativos para a cena. No relato abaixo, por exemplo, Rodrigo Carneiro (49 anos) fala sobre como o fato de ele e demais integrantes do Mickey Junkies frequentarem a plateia do programa *Clip Independente* da rádio Brasil 2000 proporcionou a gravação da primeira fita demo da banda:

[...] Falávamos ali da rádio Brasil 2000, a rádio Brasil 2000 tinha um programa chamado *Clip Independente*, onde as bandas iam ali tocar ao vivo. A Brasil 2000 me proporcionou, né, algo indizível que é a sensação de você ouvir pela primeira vez uma canção sua sendo executada no rádio. [...] E numa ocasião ali, a gente... A nossa primeira demo foi produzida pelo Edson X, de um grupo do qual eu também era fã nos anos 1980, que era o Gueto. [...] E aí a nossa primeira demo de 92/91 é produzida pelo Edson X. Essa demo foi parar na Brasil 2000 e a gente foi convidado a fazer esse programa, na época, o programa estava fazendo aniversário e eles estavam prestes a produzir um disco que celebraria o aniversário do programa. Colocaram para uma votação entre os ouvintes quais bandas iriam participar dessa coletânea. Nós tivemos a possibilidade de sermos eleitos ali e uma das nossas canções foi pra esse disco, um vinil chamado *Clipe Independente Volume 1*. E nós, acho que já na segunda ida ao programa, a gente começou a... Dada a benevolência do Osmar Santos Júnior, o apresentador ali, nas passagens de som, a gente gravava demos, e ficava uma qualidade bastante razoável né, estúdio da rádio ali né, uma bela... Uma qualidade ali, ficava uma... Uma qualidade além do apresentável, e naquele contexto uma bela qualidade. E aí como essas gravações eram resultado da benevolência do pessoal da rádio, a gente também distribuía essas fitas sem custo também. Então a gente criou um esquema maluco de distribuição gratuita, que funcionava da seguinte maneira: As pessoas, né, o endereço da casa dos meus pais era divulgado em zines, revistas, e as pessoas mandavam 3 selos, mandavam as fitas, a gente gravava as fitas, mandava de volta com a capinha, as músicas, e usava esses selos pro envio para aquela figura específica e para o próximo, e assim ia. Então, nesse esquema de distribuição, as demos rodaram bastante, assim, e havia pedido de

todos os lugares do país, e lembro de, sei lá, Paraguai e Argentina, rodou-se bastante as fitas demo naquele momento, era um... faziam parte da discografia, não tinha mais aquela ideia... Como a gente estava completamente fora da indústria, as fitas demo eram parte da discografia, né, não era pra seduzir diretor artístico de gravadora, era pra apresentar o som pras pessoas.<sup>278</sup>

Figura 20 — primeira fita demo do Mickey Junkies, de 1992, com ilustração de Danilo Beyruth.



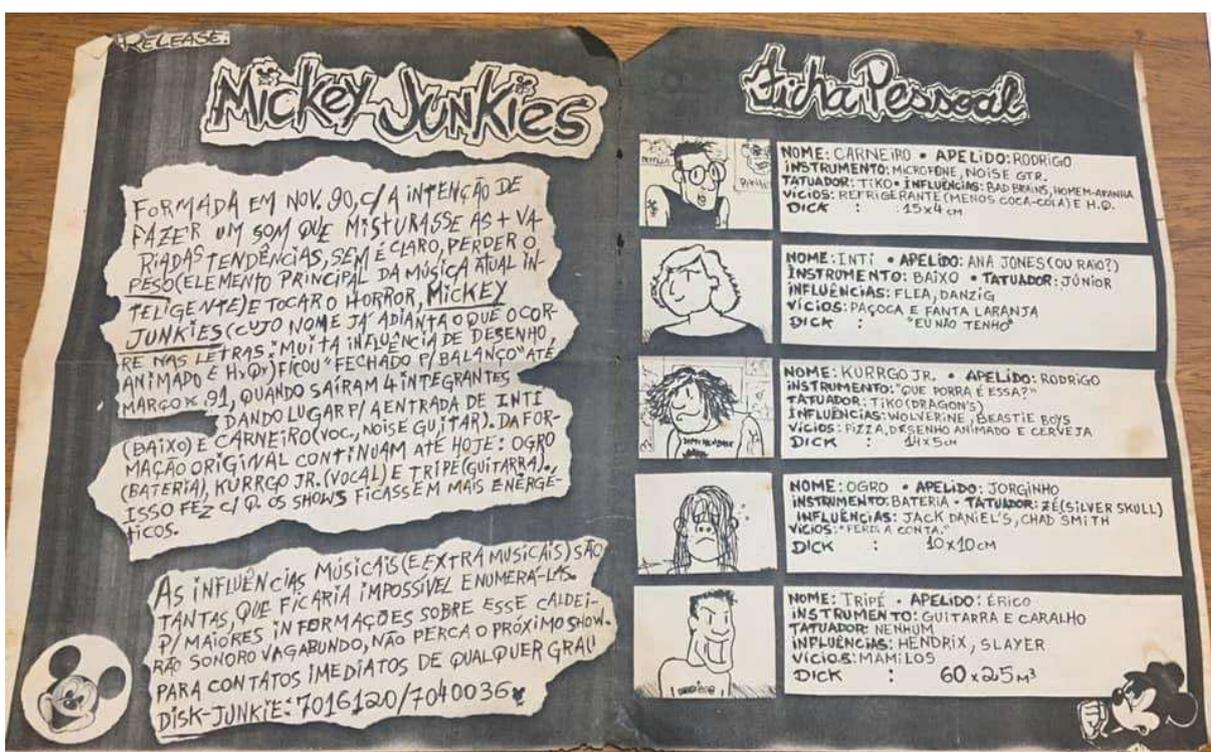
Fonte: Acervo de fotos da página do *Facebook* do Mickey Junkies. 6 de maio de 2020.<sup>279</sup>

A mesma ilustração que acompanha essa icônica fita K7 também foi item presente em cartazes da banda e recentemente, em 2018, estampou camisetas. A relação próxima do Mickey Junkies com ilustradores e quadrinistas traz o personagem do Mickey Mouse, sempre adaptado para a estética da banda, como marca registrada. O sistema de distribuição da fita do Mickey Junkies na década de 1990 criava um “modo de fazer” independente, que conectava a banda aos fãs através das *fanzines*. Em entrevista, a banda relatou também que havia uma espécie de “guia” ou “formulário” indicando como a pessoa poderia solicitar a fita. A vontade de divulgar sua música levou ao desenvolvimento de um procedimento de distribuição que funcionava para a escala que trabalhavam.

<sup>278</sup>Trechos da entrevista por mim realizada, de forma individual, com Rodrigo Carneiro (49 anos), no dia 09/07/2021. Rodrigo Carneiro é vocalista da banda Mickey Junkies.

<sup>279</sup>Disponível em: <https://www.facebook.com/MickeyJunkies/photos/pb.100063585849937.-2207520000../3029737710406107/?type=3> Último acesso: 03/06/2022.

Figura 21 — fotos da fanzine do Mickey Junkies em 1991.



Fonte: MICKEY JUNKIES, 1991.<sup>280</sup>

No boletim informativo, acima, espécie de *fanzine* ou folheto sobre a banda Mickey Junkies, o grupo diz ter influência de desenhos animados e HQ. O mesmo, que traz na imagem a mistura do personagem da Disney, Mickey Mouse, com uma agulha e seringa, é uma releitura em imagens do nome da banda. A imagem do personagem da Disney é sempre presente no universo imagético da banda.

A venda de camisetas, na década de 1990, era um pouco diferente do que se encontra normalmente em shows na atualidade, com “banquinhas” recheadas de *merchans*.<sup>281</sup> André Satoshi e Érico Birds contam que as “banquinhas” aparecem mais nos anos 2000, que na década de 1990, as camisetas eram feitas de graça, sob encomenda. Eles revelavam a tela e estampavam em casa, o amigo ou conhecido que queria ter uma camiseta da banda apenas precisava fornecer a peça, de preferência branca, que podia ser velha ou nova, e ele a receberia de volta estampada, em umas duas semanas, sem custo.

Estes itens facilmente reproduzíveis, através de fotocópias, gravadores de fitas e telas de serigrafia, parte de uma cultura popular massiva, eram itens de certa forma raros por pertencerem a uma cena musical tão específica. Hoje, esses artefatos *pop* já foram exibidos em museu, como na exposição *Não Temos Condição de Responder a Todos*, com curadoria do Alexandre Cruz, o “Sesper” ou “Farofa” do Garage Fuzz, que esteve em cartaz no Sesc Consolação em 2019. Mas a sensação é que a sensibilidade sobre esses itens e músicas já era presente na década de 1990, afinal, foram preservados.

As *fanzines* são revistas, jornais ou folhetos independentes, replicadas através de uma máquina fotocopadora (rememorada pela marca “Xerox”, no Brasil), meios de distribuir ideias, gostos e de compartilhar e defender as mais novas descobertas do seu autor para seu grupo de pares. Uma fuga alternativa para preencher e adentrar as brechas deixadas pelos meios de comunicação tradicionais, confeccionada por fãs, o nome “*fanzine*”, em si, se tornou mais popular a partir dos anos 1970, com o movimento *punk*, mas, conforme Henrique Magalhães, autor do famoso livro de bolso *O que é fanzine?* de 1993, da coleção *Primeiros Passos* da

<sup>280</sup>Disponível

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=3028222853890926&set=a.384645761581995>

acesso em 20/08/2021.

em:

Último

<sup>281</sup>Palavra informal para *merchandise*, ou “mercadoria” em inglês, normalmente utilizado para se referir aos produtos vendidos pelas bandas na cena independente.

Editora Brasiliense<sup>282</sup>, os *fanzines* começaram a circular nos anos 1930 nos Estados Unidos, através de contos independentes de ficção científica.

A prática de confeccionar um *fanzine* é presente na cena das *guitar bands* e era um dos principais caminhos de se estabelecer uma rede de contatos. Gilberto Custódio (54 anos, São Paulo), que escrevia o *fanzine Esquizofrenia*, era DJ e integrante das bandas Magic Crayon e Comespace, atual proprietário da loja Locomotiva Discos, junto do irmão, Márcio, conta o motivo de ter começado a escrever:

[...] A minha principal motivação do *fanzine*, era porque na época não tinha internet, e eu tinha contato com muita coisa bacana, muito disco, eu comprava muito disco importado, conhecia muita banda. E aí eu falava “putz preciso, mostrar isso pra mais pessoas”, eu tinha vontade de divulgar pra mais pessoas aquilo que eu estava conhecendo. E não ia ser ali na rua onde eu nasci. Pros meus vizinhos. Porque eles não estavam nem aí, entendeu? Então eu simplesmente decidi que eu ia escrever sobre essas bandas e os discos, e publicar e imprimir os *fanzines* e divulgar, né? Então eu mandava, deixava nas lojas, e aí eu mandava pelo correio, que aí você, na época, tinha uma rede de contatos, e dessa forma acabei conhecendo bastante gente da cena, né? Então entrei em contato com muitas pessoas que pensavam também da mesma forma que eu, e que estavam interessados no mesmo tipo de música, queriam conhecer e então foi super bacana, né? [...]<sup>283</sup>

A *fanzine Broken Strings*, editada por Sérgio Vanalli (55 anos), da banda Hëaven in Hëll, e por Thiago Mello (46 anos), surgiu com motivações semelhantes. O projeto começou, na verdade, a partir de Thiago e um amigo, o Ivan<sup>284</sup>, que começaram a traduzir resenhas de revistas de música britânicas, como a *New Music Express (NME)* e a *Melody Maker*, que falavam de algumas bandas da cena *underground* que gostavam, como Jesus and Mary Chain, My Bloody Valentine, Joy Division, The Smiths entre outras. Essas revistas podiam ser encontradas em uma banca de jornais da UNICAMP, famosa por vender quadrinhos alternativos.

<sup>282</sup>A Coleção Primeiros Passos da editora Brasiliense começou a ser publicada na década de 1980, com uma série de livros de bolso com linguagem mais acessível de temas diversos. Há livros desde “O que é moral?” até “O que é Punk?” — livro que marcou gerações, escrito por Antônio Bivar em 1992. Essa coleção foi citada em algumas das entrevistas que fiz com os participantes da cena das *guitar bands*, sendo uma referência para uma juventude pós-ditadura militar da década de 1990.

<sup>283</sup>Trecho da entrevista por mim realizada, de maneira individual, com Gilberto Custódio (54 anos), no dia 09/07/2021. Gilberto foi editor da *fanzine Esquizofrenia*, tocou nas bandas Comespace e Magic Crayon e atualmente é dono da loja de discos Locomotiva, junto de seu irmão.

<sup>284</sup>O nome de Ivan não apareceu nas falas da entrevista que realizei com Thiago, mas ele cita esse “amigo”. Em outra entrevista, realizada para o blog Vice, na série “Zine é Compromisso”, aparece o nome de Ivan. Entrevista disponível em: **Vice**. Zine é Compromisso: Thiago Mello, do Broken Strings. Blog. Endereço Eletrônico: <https://www.vice.com/pt/article/6vkq3r/zine-e-compromisso-thiago-mello-do-broken-strings> Último acesso em: 26/04/2022

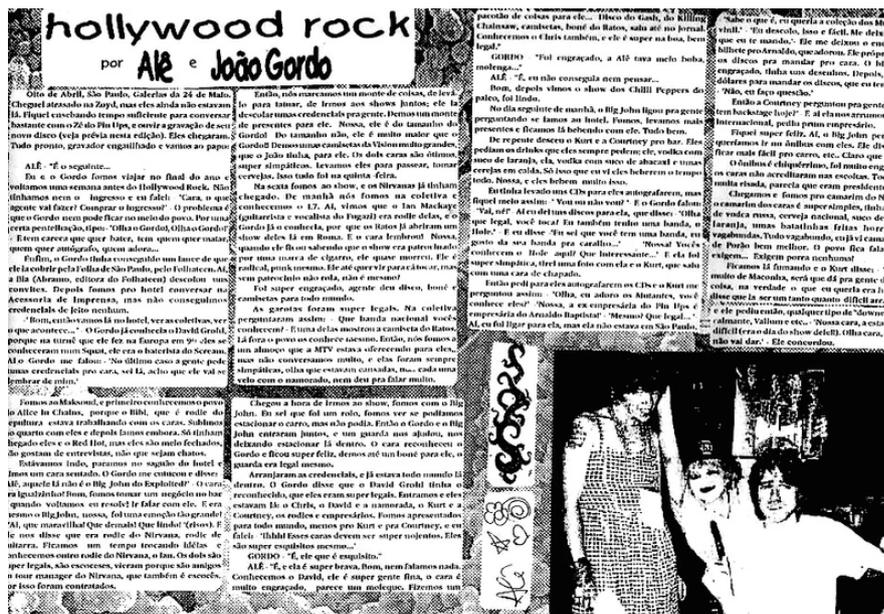
Ainda adolescentes, com seus 16/17 anos de idade, Thiago e Ivan foram atrás de algum patrocínio para tirar cópias da sua *fanzine*, e, nessa busca, entraram em contato com um conhecido do DCE da UNICAMP, que apresentou a eles Sérgio Vanalli, estudante de engenharia química interessado nas mesmas bandas que Thiago e Ivan, que passa a participar do *fanzine* e o batiza com o nome *Broken Strings*. O *fanzine* é “xerocado” pela primeira vez em 1991 (Thiago tinha 16 anos e Sérgio, 25 anos). O objetivo do *fanzine* era falar das bandas que eles gostavam e que não estavam diariamente nas mídias brasileiras, mas principalmente, falar das *guitar bands*, cena na qual Sérgio e Thiago estavam inseridos.

Havia um circuito das *fanzines* que se comunicavam com as *guitar bands*. Os autores dessas revistas iam constantemente a São Paulo ver shows e voltavam com dezenas de *fanzines* novas. Também eram comuns circuitos de trocas através dos correios, sendo possível através dos endereços disponíveis em outras *fanzines* enviar a sua ou solicitar uma cópia de outros estados. A *fanzine* fluminense *midsummer madness* é uma das grandes influências tanto da *Broken Strings* quanto da *Esquizofrenia*, e hoje é um selo de música independente que abriga, através de relançamentos, diversas bandas que fizeram parte da cena das *guitar bands*.

Os textos eram redigidos por Thiago, e ele também que escolheu o formato do livreto, na horizontal, Sérgio ajudava na disposição estética, nas colagens dos textos com as imagens. Por vezes alguns amigos também escreviam para a *fanzine*, contando sobre algum show ou festival que assistiram, como a vinda do Nirvana no *Hollywood Rock* em 1993, relatada por Alê Briganti (Pin Ups) e João Gordo (Ratos de Porão). Entre textos sobre as bandas da cena local e internacional, ia-se construindo uma linguagem visual e textual da cena *guitar*.

Sérgio Vanalli (55 anos) conta que alguns adereços que colocava nas *fanzines* retirava de enciclopédias e revistas dos anos 1920 ou 1930 que estavam na biblioteca da universidade. A estética do copia e cola manualmente é impressa em todas as páginas e não pretendia ser disfarçada, sendo tudo colado com “durex” (fita adesiva) ou cola, o trabalho manual sobre as páginas com canetas e rabiscos de lápis fazem parte da visualidade da revista, assim como a textura chapada de um “xerox” preto e branco com o contraste no máximo.

Figura 22 — página da *fanzine Broken Strings* com o relato sobre o festival Hollywood Rock de 1993, escrito por Alê Briganti e João Gordo.



Fonte: RIBEIRO, 3 de jun. de 2014.<sup>285</sup>

Poucas *fanzines* eram de fato vendidas, quando cobravam algum valor era o preço de custo, como é o caso da *Esquizofrenia*. A *fanzine Broken Strings* teve três edições, sendo a segunda a grande divulgadora do *Juntatribo*, festival idealizado por Sérgio e Thiago, que já atuavam organizando shows e pequenas festas no campus. Gilberto Custódio (54 anos) também organizou o festival *Screamadelica*, em 1997, no “Casarão da Paulista”, reunindo diversas bandas do circuito das *guitar bands*. O capítulo 4 apresentará um tópico especial para tratar dos festivais.

### 5.3 JUNTATRIBO

Os festivais são eventos pontuais que compõem o circuito, podendo ter certa periodicidade ou não, são ponto de encontro das cenas translocais<sup>286</sup> (BENNET E PETERSON, 2004). Poderia se dizer que os festivais representam instâncias de consagração no campo da música independente, pois podem apresentá-las a novos públicos, ao mesmo tempo em que mostra uma consolidação dentro do próprio campo (BOURDIEU, 2011), além de serem eventos maiores, têm mais chance de chamar a atenção da mídia, sendo trampolins

<sup>285</sup> RIBEIRO, Eduardo. Zine é compromisso: Thiago Mello do Broken Strings. Blog Vice. São Paulo: Vice Media Group. 3 de jun. de 2014. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/6vkq3r/zine-e-compromisso-thiago-mello-do-broken-strings> Acesso em: 30/05/2022

<sup>286</sup> Para refrescar a memória do leitor: cenas locais são aquelas possuem características e vínculos estritamente locais, e criam uma identidade própria, mantendo-se restritas a um território geográfico limitado. As cenas translocais possuem uma comunicação regular com outras semelhantes, e embora estabeleçam relações específicas com o seu local. As cenas virtuais estão reunidas em torno de um espaço virtual, como um blog ou rede social.

para o sucesso. Neste tópico abordarei o festival *Juntatribo* que foi um dos primeiros festivais organizados por participantes da cena *guitar*.

O *Juntatribo* teve duas edições, a primeira em agosto de 1993 e outra em setembro de 1994, ambas no “Observatório a Olho Nu” da Universidade de Campinas (UNICAMP). Organizado pelos próprios estudantes, sendo estes especificamente envolvidos com a *fanzine* independente *Broken Strings* e com o DCE<sup>287</sup> da UNICAMP. O evento causou tanta repercussão em seu campo na época, que chegou a criar a expectativa de que finalmente aquela cena poderia se consolidar e sobreviver de música e shows.

Campinas era inserida no circuito de shows independentes por sua cena universitária, havendo um circuito entre Campinas e São Paulo com grande fluxo de *guitar bands*, com eventos que funcionavam quase como mini festivais, reunindo de três a cinco bandas em uma única noite. Esses eventos eram organizados por alguns integrantes das próprias bandas, e por editores de *fanzines* que divulgavam os shows. Tais *fanzines* eram escritas por músicos ou por participantes ativos na cena. Havia uma cooperação entre as bandas quando iam tocar em outras cidades, se o Muzzarelas de Campinas fosse tocar com o Tube Screemers em São Paulo, por exemplo, o Muzzarelas levava um ônibus lotado para assistir ao show:

O André, que era o vocalista do Tube Screemers, o pai dele morava em Campinas e eu acho, eu não me lembro direito, mas eu acho que ele foi morar em Campinas uma época. E aí lá, ele e o primo dele tocavam no Quero, eu confundo. Um dos primos dele tocava no Muzzarelas e tinha o No Class também, que era uma outra banda que tinha uma mina que cantava, não sei se você conhece No Class. E aí a gente ficou bem amigo, o Tube Screemers e o Muzzarelas, assim, a gente ficou bem banda amiga uma época, e aí fazia uns shows lá e fazia uns shows aqui, em São Paulo, e era muito legal porque quando a gente fazia os shows aqui, eles fretaram um ônibus pra sair de Campinas. Vinha o Muzzarelas com a galera, eles pegavam um ônibus, então, tipo, já enchia né! Já vinha, já marcava o show com eles, e já estava bom, assim, e a gente fez essa amizade, e tinha essas bandas lá, né? Em Campinas, o Muzzarelas, o No Class, Linguachula, uma outra banda que chamava Mulecadas que depois virou Full Time, tinha uma cena assim, a cidade universitária e tal, e aí eu ia bastante pra lá e a gente tocou bastante lá<sup>288</sup>

Fretar um ônibus, seja micro ou um ônibus rodoviário comum, que é por volta de 20 a 40 assentos, não é uma tarefa simples. Provavelmente, pelos relatos, a maioria das pessoas pertenciam a outras bandas de Campinas, mas poderiam ter namoradas/os, irmãos, primos, amigos entre outros que gostavam do mesmo tipo de som. Esse circuito proporcionou que o

<sup>287</sup> Diretório Central dos Estudantes.

<sup>288</sup> Trecho da entrevista por mim realizada, de forma individual, com Carlos Dias (48 anos), no dia 12/08/2021. Carlos Dias foi integrante das bandas Tube Screemers, Againe e Polara.

*Juntatribo* pudesse existir. A cena *guitar* de Campinas e São Paulo se contextualizar como duas cenas locais, em que Campinas, por ser uma cidade universitária, tinha essa característica, e São Paulo, como capital, dispunha de um maior número de espaços para se fazer shows. Algumas bandas da cena de Campinas que eram próximas aos *guitars*, como a Linguachula, tinha as guitarras altas e distorcidas como os *guitars*, mas o som era mais próximo ao *hardcore/skate punk* e cantavam em português. Outra banda de Campinas da mesma época e que quase tocou no *Juntatribo* é a Astromato, especialmente com a estética *guitar* dentro de todas as definições, menos na questão do cantar em inglês. E a banda No Class, que também era da cidade universitária, *guitar*, cantava em inglês.

A ideia de cena local, translocal e virtual, como explicadas por Bennett e Peterson (2004), não são tão fixas. Holly Kruse (1993), em sua pesquisa sobre a cena *indie rock* na cidade de Champaign nos Estados Unidos, por exemplo, nota que a característica translocal da cena *indie* é bastante evidenciada pelos seus entrevistados, que apontam ser possível criar uma conexão maior com pessoas com o mesmo gosto em cidades diferentes de onde residem. Por outro lado, Kruse (1993, p.39) chega à conclusão de que as identidades locais e translocais coexistem nas cenas musicais, pois o conceito de “música local” permanece importante, e mesmo que os participantes da cena estabeleçam relações firmes com cenas semelhantes de outros locais, sempre buscam criar vínculos de continuidades com a sua cena local, as tornando, de certa forma, específicas.

Aparentemente, algumas raras *guitar bands* de Campinas cantavam em português, algo pouco usual e que era mais comum nas cenas de *metal* e *hardcore* que tinham bandas cantando tanto em inglês quanto em português. Os organizadores do *Juntatribo* tinham uma experiência prévia acumulada com a organização de shows menores, de apenas um dia e com menos bandas, havia uma relação com a universidade através do DCE que possibilitou a utilização da estrutura espacial da universidade (visto que muitas coisas eram os próprios alunos que conseguiam). No relato abaixo, Thiago Mello descreve como funcionavam as festas e shows na UNICAMP, antes de organizarem o primeiro festival *Juntatribo*:

— E as suas festas, como que vocês organizavam? Quem iria disponibilizar o espaço, instrumentos, falar com a banda, divulgar pras pessoas, quem que costumava ir às festas? [*n.a.: fala minha*].

— Então, era o seguinte: as bandas estudavam na UNICAMP, os membros das bandas. Então o pessoal do Water Ball, estudava Economia, e fazia as festas na Economia e meio que com os DCEs e os centro acadêmicos ali da Economia, o DA de cada curso, eles conseguiam, porque eu acho que eles podiam fazer uma festa quinzenal, ou toda semana tinha festa na UNICAMP, acho que toda semana tinha festa. E quase toda semana tinha bandas tocando.

Então todo mundo... Era meio natural, assim, eles organizavam e o pessoal trazia o equipamento ou conseguia, ou o próprio centro acadêmico do curso tinha caixa, PA<sup>289</sup>, mesa de som, e tinha técnico de som, era legal. Às vezes os shows aconteciam em cima de um caminhão, abria, assim, um caminhão, aí botava a banda pra tocar em cima do caminhão, num estacionamento, com gente vendendo cerveja em volta, umas barraquinhas que era o pessoal que já estava em todas as festas vendendo né? Que também dava grana pro centro acadêmico. Então sempre era ligado ao centro acadêmico a uma estrutura que já tinha ali na UNICAMP, sabe? Então não foi difícil essa estrutura ser organizada pra acontecer o *Juntatribo*. Foi meio que uma coisa natural, assim, que tinha uma estrutura que já vinha sendo usada pela gente, a gente tinha esse espaço, tinha uma rádio também na UNICAMP, que era a *Rádio Muda*.<sup>290</sup> E era uma rádio dos estudantes. Eu tinha um programa nessa rádio junto com um amigo meu, a gente falava do *fanzine*, a gente falava das bandas, tocava as músicas, tocava fita *demo* e o pessoal meio que escutava, sabe? A gente recebia ligação em casa, porque não tinha celular naquela época, recebi a ligação, “olha, escutei, e vocês tocaram minha banda, puxa que legal,” e ia até mais ou menos Barão Geraldo, assim, pegava uns três bairros, assim, o alcance da rádio, mas o pessoal escutava tinha repercussão, a gente tinha no programa, era duas vezes por semana o nosso programa, quarta e sexta-feira. Chamava *Schizophrenia*. Que era uma música do Sonic Youth. [*n.a.: fala de Thiago Mello*].<sup>291</sup>

Conforme relato de Thiago Mello, o *Juntatribo* foi inspirado no festival *A Gathering of Tribes*, criado por Ian Ashbury da banda The Cult. Tiago e Sérgio (editores da *fanzine Broken Strings*) ficaram sabendo do festival através de uma amiga que havia viajado para a Califórnia naquele ano. Com essa inspiração e a experiência de shows organizados anteriormente, surgiu a ideia do *Juntatribo*, uma tradução livre de *Gathering of Tribes*.

— A gente lançou três edições, que saíram [*n.a.: da Broken Strings*], tem bastante texto assim, eu escrevia bastante, passava madrugadas digitando naqueles computadores de tela verde, sabe? Lá na UNICAMP mesmo, inclusive o Sérgio conseguiu que eu usasse a sala pra fazer a digitação e tal. E aí acabou saindo. Saíram três edições. E tinham essas bandas, o Sérgio tinha uma banda [*n.a.: Hëävën in Hëll*], eu tinha uns amigos que tinham bandas ali na cidade universitária também. E a gente começou a fazer umas festas, né? O *fanzine* meio que organizou algumas festas junto com o DCE. E aí surgiu, de repente, um dia estava conversando com o Sérgio: “Ah, em vez da gente fazer uma festa, vamos fazer um festival né?” “Festival três dias, a gente chama as bandas que a gente conhece, os amigos, o pessoal de São Paulo que já vinha tocar ali na UNICAMP”, o Pin Ups, Killing Chainsaw, ou essas

<sup>289</sup>PA é referente a *public audition*, que é o equipamento de som que fica voltado para o público.

<sup>290</sup>A Rádio Muda, que tinha como slogan a frase “Nem legal, nem ilegal: livre!”, foi criada nos anos 1980 por um estudante de engenharia da UNICAMP e depois passou a ser transmitida pelo DCE da universidade. Em 2012 chegou a ser invadida e fechada pela Anatel por ser considerada uma rádio pirata, mas persistiu atuante até 2018, quando se tem a última notícia da rádio. Ver: <https://muda.radiolivre.org/>

<sup>291</sup>Trecho da entrevista por mim realizada, de maneira individual, com Thiago Mello (46 anos), no dia 11/10/2021. Na década de 1990, Thiago foi um dos editores da *fanzine Broken Strings* e organizou o festival *Juntatribo*, atualmente atua como artista visual.

bandas já tinham tocado ali nas festas que a gente fazia. O Mickey Junkies... E foi meio que uma coisa meio que: “vamos fazer, a gente pede pro DCE” e aconteceu, assim... Tentamos arrumar algum patrocínio e tal, aconteceu! Tinha uma amiga nossa que foi pra Londres, na época, e ela assistiu um festival lá que esse festival deu origem ao *Lollapalooza*, que foi o festival... Você conhece a banda The Cult? Era uma banda dos anos oitenta, bem famosa, The Cult, o vocalista dessa banda o Ian Ashbury, ele era um cara que tinha um vozeirão, assim, meio Jim Morrison, era uma banda bem boa, ficou bem famosa essa banda, e ele que organizou esse festival. E esse festival chamava *Gathering of Tribes*, “a junção das tribos” em inglês, e ela trouxe essa informação, ela foi nesse festival, ela trouxe a filipeta do festival, ela estava lá, ela ia todo ano passava uma temporada, trazia discos e a gente ia ouvir os discos na casa dela, em primeira mão, gravava fitinha tal. Então a gente teve a sorte de ter bastante informação, e aí com esse festival, a gente meio que “ah, vamos meio que copiar o nome”, copiar o contexto, porque eles traziam... A ideia era ter arte, era ter arte visual, era ter artes cênicas, dança, skate, era ter uma reunião de coisas, uma feira em volta também, sabe? A ideia era ser um pouco até maior do que foi, assim, em termos de estrutura e tal, mas aí a gente conseguiu fazer meio o que saiu, assim [...] <sup>292</sup>

Uma das festas que motivou o festival, conforme relato de Sérgio Vanalli, juntamente com a ideia de “juntar todas as tribos”, foi show com as bandas Mickey Junkies, Quasimodo, Hëavën in Hëll e Pin Ups, no dia 11 de março de 1993, mesmo ano da primeira edição do festival [figura 23 abaixo]. Este evento foi organizado pela *fanzine Broken Strings* juntamente com os Centros Acadêmicos da Física e dos estudantes do Instituto de Matemática, Estatística e Computação Científica da UNICAMP. O cartaz possui a estética da *fanzine*, com colagens e textos manuais.

Figura 23 — show das bandas Mickey Junkies, Quasimodo, Hëavën in Hëll e Pin Ups, realizada pelo Centro Acadêmico da Física e pelo Centro Acadêmico dos Estudantes do Instituto de Matemática, Estatística e Computação Científica da UNICAMP, em parceria com a *fanzine Broken Strings*.

---

<sup>292</sup>Trecho da entrevista por mim realizada, de maneira individual, com Thiago Mello (46 anos), no dia 11/10/2021. Na década de 1990, Thiago foi um dos editores da *fanzine Broken Strings* e organizou o festival *Juntatribo*, atualmente atua como artista visual.



Fonte: arquivo digital da página do Facebook do Mickey Junkies. 30 de janeiro de 2013.<sup>293</sup>

No relato abaixo, pergunto a Sérgio Vanalli (55 anos) sobre a organização da primeira edição do festival *Juntatribo*, no entanto, Sérgio questiona o uso da palavra “organização” atribuindo a ela uma ideia formal de organização de eventos. Em seu relato, atribui a realização do festival à um certo impulso juvenil unido aos vínculos de amizade construídos na Universidade e na cena musical que participava, sua visão busca atribuir uma espécie de “sorte” ao resultado positivo da primeira edição, visto que eram “inexperientes” em organização de eventos, logo, o primeiro *Juntatribo* teria sido fruto de uma ação inconsequente que deu certo:

— Me conta mais de como foi o planejamento e a organização do primeiro *Juntatribo*, como que vocês organizaram de chamar as bandas, fazer toda a estrutura, se teve outros patrocínios, a divulgação também do evento? [*n.a.: fala minha*].

— É, assim, falar em organização é até meio exagerado, né? Mas tudo bem. Tem certas coisas que a gente faz num certo momento da vida, não é? Porque, assim, você faz e se pergunta "não, mas como é que eu consegui fazer isso né?" E, assim, acho que começou primeiro, como eu falei, com esse show com

<sup>293</sup>Disponível

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=500802039966366&set=a.458262164220354>

acesso: 07/09/2022.

Mickey Junkies, Pin Ups e Quasimodo. E a gente gostou de fazer isso sabe? Trazer banda de fora, e foi legal, assim. E aí eu falei, assim, “puxa, vamos fazer um troço maiorzinho, né?” E eu pensei, “ah vou fazer um dia fazer uma, sei lá, uma meia dúzia de bandas né”. E aí eu fui falar com o DCE. Sei lá, que tal, né? “Ah, não, legal, tal. Né? A gente talvez pode conseguir um patrocínio.” “Ah, bacana.” E aí eles, eu até fui com eles, na época era uma empresa em São Paulo, a *Staroup*, de jeans, né, e eles deram um patrocíniozinho, nem lembro quanto que era na época, acho que eu nem fiquei sabendo. Mas enfim, daí a gente viu que dava pra fazer algo um pouquinho maior, pô, vamos fazer dois dias, né? Tipo assim, ah, legal, aí comecei já a rabiscar algumas bandas, né? E o pessoal, não só eu, né? Todo mundo que tava junto, né? Dando ideia. Aí depois a gente viu assim, “acho que dá pra fazer três dias,” sabe? Foi meio que crescendo sozinho, né? Porque a gente queria, tinha tanta banda legal, né? E assim, um dos estímulos que me fez fazer o *Juntatribo* é que eu vi tanta coisa legal em Londres. E quando eu comecei a ver aqui no Brasil algumas bandas, eu pensei “poxa, mas tem banda aqui que não perde nada pra muita coisa que eu vi em Londres.” Então quando eu via um Killing Chainsaw, por exemplo, é um troço assim que até hoje eu ouço e falo “caramba!” Sabe? Esses caras são muito bons, né? O Mickey Junkies, né? A potência deles, né? Até hoje, né? Carneiro com aquele vozeirão, enfim. Quando eu comecei ver isso, né, pô, isso é legal. E aí eu comecei a distribuir essas bandas né, e aí começamos a divulgar, através inclusive do *Brokers Strings*, que a gente ia fazer no festival. E aí começou a chegar material, né? Então, assim, chegava um monte de cassete, né? Era muito legal, né? Hoje em dia você manda o *link* do MP3<sup>294</sup>, ou está no *Spotify*<sup>295</sup>, na época era o cassete. E a gente começava a ouvir algumas coisas, assim, conhecia ali no cassete né. Então aí a ideia foi colocar, até pelo nome do festival, né? *Juntatribo*, que na verdade eram várias tribos. Então assim, entrou bandas que eram um pouco mais de *metal*, né? Por exemplo ali Campinas, Lethal Charge né? Aí entrou, né? Bandas que eram mais *hardcore*, bandas que eram mais, né, as *guitar bands* mesmo. [...] Então era assim, eu falei, mas é meio isso mesmo, sabe? É meio caótico assim, não tinha uma... Por isso que eu falei ‘organização’ [*n.a.: expressão de questionamento*], né? Era muito de “pô, vamos fazer um troço legal pra nós,” né? E aí assim, em termos de estrutura do primeiro a gente tinha esse suporte, a gente no primeiro e no segundo a gente teve o suporte do DCE, né? No primeiro a gente teve... E aí tinha alguns suportes de grana, por exemplo, o cara que vendia cerveja lá ajudou com uma grana, né? Então era, mas era tudo muito simples, assim, sabe? E o cara que... A gente tinha um patrocínio de um cara que montou um *half* de skate lá, também junto, ajudou, então era tudo assim, se ajudando, né? [*n.a.: fala de Sérgio*]<sup>296</sup>

Esses grupos juvenis que os entrevistados mencionam como “tribos”, em um primeiro momento, são mais relacionadas ao *rock*, em ambas as edições do festival, sendo os metaleiros, os *punks*, *anarcopunks*, *headbangers*, os *skatistas* (em sua maioria fãs de *hardcore*) e os *guitars*, além das bandas de *rock* que misturavam outros gêneros musicais como o baião, o *rap* e o *funk*.

<sup>294</sup> Formato de áudio digital.

<sup>295</sup> Plataforma de *streaming* para música.

<sup>296</sup> Trecho da entrevista por mim realizada, de maneira individual, com Sérgio Vanalli (55 anos), no dia 28/07/2021. Na década de 1990, Sérgio foi um dos editores da *fanzine* Broken Strings, organizou o festival Juntatribo e foi guitarrista na banda Heaven in Hell.

O termo “tribos urbanas”, foi utilizado como metáfora por Michel Maffesoli (1998) para se referir a grupos juvenis que se diferenciavam entre si através das vestimentas, costumes, pela apropriação de um território nas cidades e pela identidade de grupo. A expressão “tribo” logo se popularizou na mídia para se referir a esses grupos juvenis, sem necessariamente ter critérios acadêmicos, e, conseqüentemente, se tornou uma palavra de uso popular. Desta forma, gostaria de esclarecer que ao usar o termo “tribo” me referirei a grupos juvenis que fizeram parte da cena e sempre me direcionando à fala dos entrevistados, e não me referindo ao conceito de “tribos urbanas” de Maffesoli (1998). O festival, ao pretender unir diversas “tribos”, ou seja, grupos diferentes, tinha uma ideia utópica de compartilhar um espaço pela arte independente debaixo de uma lona de circo. Talvez pelo festival ter ocorrido na UNICAMP, que era um território mais neutro, e ter sido composto por uma maioria de universitários, a primeira edição esteve menos propensa a brigas entre grupos com pertencimentos mais radicais.

A percepção do entrevistado sobre a organização do festival ignora certo preparo que as práticas do *faça-você-mesmo* ou das práticas empíricas que outras organizações de shows deram a ele e outros envolvidos para o sucesso do festival. Por outro lado, o empenho em conjunto de uma certa comunidade envolvida nos shows independentes, reconhecida pelos entrevistados, é uma das causas para que o evento tenha dado certo. Percebe-se naqueles que organizaram e estiveram presentes no *Juntatribo* como fãs a vontade do festival ser bem sucedido, tanto na resolução de diversos problemas (estrutura, divulgação e participação), quanto no comportamento de comunhão que parece ser presente na primeira edição, sem brigas de grupos rivais, apagar incêndios, e a divulgação positiva que sai de dentro desta “comunidade” e chega às mídias.

A primeira edição do *Juntatribo* contou com 17 bandas divulgadas oficialmente no cartaz, sendo 12 do estado de São Paulo (5 de Campinas, 4 de São Paulo, 1 de Osasco, 1 de Santos, 1 de Piracicaba), e 4 de outros estados (2 de Brasília, 1 do Rio de Janeiro e 1 de Curitiba). O evento obteve cinco patrocínios e apoios, divulgados no cartaz: Staroup, Action Now, Studio Arena, Pão de Queijo Mineiro e Lume (Núcleo Interdisciplinar Teatrais da UNICAMP). Entre essas empresas, sabe-se que a Action Now era uma loja de produtos para skatistas (desde vestuário a *shapes*, rodinhas, *trucks* etc) de um amigo que fazia parte da cena e se dispôs a contribuir com o festival. A abordagem com a *Staroup*,<sup>297</sup> por outro lado, aparenta ter sido uma aproximação mais formal, com pedido de apoio institucionalizado pelo DCE.

---

<sup>297</sup>Marca fundada em 1956 em São Paulo, inicialmente com uniformes profissionais, mas que se populariza com as calças *jeans* que se popularizam nos anos 1960, ainda muito rústicas e sem lavagem e amaciamento no Brasil. Na novela *Dancin' Days* (Gilberto Braga, 1978, TV Globo), uma das boates

A primeira edição do festival teve grande repercussão em seu campo, sendo divulgado por meios independentes, realizados pelos organizadores, principalmente através da *fanzine*, e com alguns anúncios em jornais. Considero que, em São Paulo, antes do *Juntatribo*, um dos festivais que marcou a cena independente com mesmo impacto, teria sido o festival *O Começo do Fim do Mundo*, realizado no Sesc Pompeia em 1982, reunindo diversas bandas da cena *punk*. No relato abaixo, de Thiago Mello, há mais informações sobre a divulgação da primeira edição e sobre a organização e estrutura do evento:

— [...] Quando saiu a última edição do *fanzine*, foi o número três, foi a terceira edição, saiu dois meses antes do *Juntatribo*, do primeiro *Juntatribo*, e nesse *fanzine* a gente já botou o *line up* das bandas, já falou sobre o festival, já falou como é que iria ser e tal, e isso também contribuiu muito pra divulgação, porque esse número teve uma tiragem alta. Eu consegui lá na UNICAMP um, nossa, eu passei, assim, duas semanas grampeando *fanzine* na madrugada, eu e minhas irmãs lá em casa, e foi, nossa, foi um trabalho gigantesco, ia até três horas da manhã e não terminava, sabe? Pilhas e pilhas de *fanzine* que a gente mandou para o Brasil inteiro. E aí, nisso, a gente levou pra São Paulo, que tinha a Galeria do Rock, e lá a gente levou vários *fanzines*, que tinham vários amigos que trabalhavam nas lojas lá da galeria, e vendia lá e também era distribuído lá, em algumas lojas. E aí meio que estourou assim. Aí quando a gente viu o *Juntatribo* já era maior do que a gente imaginava que ia ser. [*n.a.: fala de Thiago Mello*].

— E como que foi a seleção das bandas pro primeiro *Juntatribo*? Como vocês fizeram essas escolhas? [*n.a.: fala minha*].

— Ah! Foi meio que uma coisa de cartas marcadas, porque a gente chamou a banda dos amigos, as bandas que a gente gostava né? A gente chamou as bandas que eram representativas daquilo que a gente achava que era o *underground* original, assim, sabe? E na verdade, nem sei se podia ser original, mas era o que tinha de melhor, assim, entre as bandas também, sabe? A gente chamou o Second Come, a gente chamou o Pin Ups, a gente chamou Killing Chainsaw, pro primeiro, aí teve os Raimundos, cara. Os Raimundos entraram na última hora. [...] inclusive eles foram a primeira banda que chegou, [*rindo*] eles chegaram dois dias antes de começar o festival, porque a viagem deles foi muito longa, eles vieram de carro de Brasília, então eles começaram a viagem uma semana antes e chegaram dois dias antes e ficaram tipo... A gente, no primeiro *Juntatribo*, a gente... Foi o seguinte, a gente teve muito cuidado de fazer com que a experiência das bandas fosse a melhor possível. Então, a gente conseguiu uma estadia pra eles numa chácara, que foi um pessoal da UNICAMP, do DCE, que conseguiu, de graça, era uma chácara, era até meio afastado, mas tinha piscina, tinha vários quartos, tava tudo arrumadinho pro pessoal deitar. Não era assim, uma super coisa chique, assim,

---

tinha letreiros da Staroup, sendo uma marca de grande sucesso entre os jovens. Ver mais em: TRINDADE, Eneus. *Merchandising em telenovela: a estrutura de um discurso para o consumo. Comunicação, marketing, cultura: sentidos da administração do trabalho e do consumo*. São Paulo: ECA/USP, v. 154, p. 166, 1999. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/f0a08cd35e4f04512409b2b514a85fae.PDF> Acessado em 09/01/2023; e SANTARELLI, Christiane Paula Godinho. *Do prático ao lúdico: breve trajeto da publicidade brasileira de jeanswear*. In: **COMUNICON 2014** - Congresso Internacional Comunicação e Consumo, 2014, São Paulo. *O que é consumo?*. São Paulo: ESPM, 2014.

mas era um lugar grande, uma casa meio antiga, assim, meio fantasmagórica até, mas o pessoal amou ficar lá e as festas que aconteceram depois do *Juntatribo* lá foram históricas, eu fiquei lá todas as noites, né. E teve também um acordo com o DCE que conseguiu um rango, o rango era muito bom, a gente tinha comida na hora do almoço e a noite, eram todas as bandas, todos os acompanhantes, todas as, tinha o pessoal dos *fanzines*, todo mundo teve essa estadia. Foram buscados, a gente buscava na rodoviária o pessoal de kombi. Eu fui pessoalmente buscar o Rodrigo Lariú<sup>298</sup> na kombi lá na rodoviária quando ele chegou, e assim, nessas kombis vinham públicos juntos, os amigos das bandas, e aí começou meio que a gente percebeu que nossa, está ficando grande, está ficando grande. Quando a gente chegou no dia mesmo, que eu subi no Observatório e olhei aquela multidão, assim, aí eu levei um susto, eu falei “nossa, o que é isso cara, o que aconteceu aqui? Como é que veio tanta gente?” Tinha uma fila de carro, assim, tinha engarrafamento, desde a entrada da UNICAMP pra entrar no negócio, tinha, assim, por baixo umas quatro mil pessoas na primeira noite. Mas acho que tinha assim umas três mil pessoas na primeira noite e terminou com umas quatro mil pessoas na última. Foi assustador. Foi assustador. Mas foi muito bom. Deu tudo certo. Não teve problema nenhum. Aí o segundo foi outra história, né? O segundo foi onde tudo acabou. Tudo que começou bom no primeiro terminou ruim no segundo, aí é a parte ruim da história [...] [n.a.: fala de Thiago Mello].<sup>299</sup>

A estrutura do evento, além da lona de circo e palco de madeira, compreendia todo o equipamento de som, e contou com a mini rampa de skate, montada pela Action Now e performances teatrais, com uma estrutura razoável para receber os músicos, com transporte (da rodoviária para a UNICAMP), alimentação e estadia. Toda essa estrutura foi obtida por um esforço coletivo de apoiadores da cena, considerando que cada banda tinha por volta de 4 integrantes, pelo menos, ao menos 68 artistas se apresentaram naquelas noites, o que é um número de pessoas que exige certa logística.

O espaço escolhido para o evento foi o Observatório da UNICAMP, localizado em seu ponto mais alto. Mesmo com o grande esforço de divulgação, há indicações de que ela atingiu o próprio “núcleo duro” de participantes da cena, de certa forma, movimentando principalmente as bandas e pessoas próximas às *fanzines*. Uma das entrevistadas, que estudava na UNICAMP na época, diz que ficou sabendo do festival mais por burburinhos, que não era fácil saber que dia e que horas iria ocorrer o evento.

— Na época, você lembra como que você ficou sabendo do *Juntatribo*? [n.a.: fala minha].

<sup>298</sup>Rodrigo Lariú é fundador do selo carioca *midsummer madness*, originado da *fanzine midsummer madness* que também era autor e editor.

<sup>299</sup>Trecho da entrevista por mim realizada, de maneira individual, com Thiago Mello (46 anos), no dia 11/10/2021. Na década de 1990, Thiago foi um dos editores da *fanzine Broken Strings* e organizou o festival *Juntatribo*, atualmente atua como artista visual.

— Lembro, eu estava... Ele é noventa e dois noventa e três, ou noventa e três noventa e quatro? Porque foram dois anos... [n.a.: fala de Maria Cláudia].

— Noventa e três, noventa e quatro. [n.a.: fala minha].

— Então. A gente já... Eu já morava na moradia, né? E começou um *zum zum zum*, porque assim, o *Juntatribo* é importante falar. Ele aconteceu no Observatório da UNICAMP, que era um lugar, assim, longe, escuro, que a gente, tipo, raramente ia, tinha que ir de carro, você podia ir a pé? Podia. Mas, assim, não tinha nem iluminação no caminho, naquela época, eu acho. Então era um lugar assim meio mal visto, mal falado, porque era um observatório que não acabou, que eu não lembro se não terminou de construir, mas ele é meio abandonado, sabe assim? Então era um lugar que, assim, tipo, tinha essa fama da pessoa ir lá pra transar, pra usar droga, pra não sei o que, então tipo, lugar estranho. A gente até já tinha, uma vez, feito uma festa surpresa pra uma amiga nossa lá no Observatório. [...] Então a gente ia raras vezes no Observatório né? Era assim, uma coisa que se ia pouco. E aí não era uma coisa que... A UNICAMP, ela tinha shows que ela promovia, né? Então assim, mas eram grandes shows tipo Moraes Moreira, eu lembro que teve uma abertura de semestre com Moraes Moreira, eram coisas que você ficava sabendo assim, né? E com muita facilidade, porque a informação circulava. Agora, tinha o show de abertura de anos sempre no ginásio da UNICAMP, foi Barão Vermelho um ano, Titãs no outro, eram sempre bandas grandes. E o *Juntatribo* eu lembro que foi mais um *zum zum zum* que ninguém sabia direito o que era. Só que ia ter uma coisa no Observatório, né? Assim. Mas muito em *off*. E eu lembro que depois eu entendi melhor o que era *Juntatribo*, depois que eu cheguei no final de semana que eu entendi, porque eu lembro que eu fui até lá, mas acho que eu cheguei no horário errado, já tinha meio que acabado, porque é isso, não era uma coisa super organizada, que todo mundo ficava sabendo. Eu acho que era muito de boca em boca. Então aí a gente soube, a gente foi, eu e minhas amigas, mas eu tenho a impressão de que eu cheguei num horário que já tinha terminado, alguma coisa assim. E isso em noventa e três, porque eu acho que noventa e quatro, por algum motivo eu não sei se eu não estava lá, eu não tenho lembrança de noventa e quatro. E é engraçado que foi Planet Hemp, né, em noventa e quatro, mas eu não... Assim, não foi assim que eu conheci Planet Hemp, né? E Raimundos, que tocou na primeira edição né? [...] [n.a.: fala de Maria Cláudia].<sup>300</sup>

O espaço do Observatório a Olho Nu, local escolhido para ocorrer o evento, então, era esse espaço pouco utilizado pela universidade, mas explorado por jovens estudantes e frequentadores da UNICAMP. Aparentemente, não era um espaço comum para festas e shows, por ser isolado e de difícil acesso, além de ser considerado perigoso. De toda forma, era um espaço frequentado e apreciado por alguns, até mesmo como um ponto mais “neutro”, sem tensões, ao encontrar grupos diferentes, seguindo a linha apresentada pelo relato de Thiago, abaixo. O Observatório possui em sua descrição um caráter lúdico, pois é um espaço ocupado

<sup>300</sup>Trecho da entrevista por mim realizada, de maneira individual, com Maria Claudia Bonadio (49 anos), no dia 23/07/2021. Na década de 1990, Maria Cláudia, fã de *indie rock*, frequentava os circuitos de casas de shows principalmente em São Paulo e Sorocaba e era estudante de história da UNICAMP.

pelos jovens, pouco valorizado pela Universidade, onde se poderia namorar, assistir o nascer do sol, usar psicoativos etc.

— Voltando pro 1º *Juntatribo* eu tenho duas perguntas: uma é sobre o espaço do Observatório a Olho Nu, já aconteciam outros eventos lá? E por que esse espaço foi escolhido? E outra, aí já é totalmente diferente, como que vocês reagiram quando vocês souberam que a MTV ia transmitir? Se vocês ficaram sabendo com antecedência, se foi no dia, como que foi isso pra vocês? [*n.a.: fala minha*].

— Bom, o Observatório... Quando a gente pensou em fazer o festival, a gente pensou em fazer na UNICAMP, óbvio, era ali que a gente tinha a infraestrutura que a gente podia conseguir. O Observatório ele não era usado, ele não estava sendo usado na época, pra nada, ele era meio que um espaço em ruínas, assim, um espaço totalmente mal utilizado. E o DCE tinha uma vontade de fazer algumas coisas lá, mas era meio que afastado, tinha que subir um morro, não era, assim "chegou na UNICAMP e tá lá", não era assim, era meio que num lugar que você tinha que subir, era uma estrada asfaltada, mas você via ele, ficava em cima de um morro. Na hora que você chegava na UNICAMP, você olhava o único morro que tinha, você via aquela construção dali. Então, você já sabia, né, que chegava já se dirigia pra ali, não tinha nem, não tinha problema porque você via que era ali tava rolando uma festa, né? Já via que tinha muito carro, já via que tinha muita gente. Você já enxergava, ele fica no morro. E era um espaço que estava subutilizado pela UNICAMP. Então ele era usado pra galera usar drogas. A gente ia lá de madrugada. Eu, como eu morava no bairro, eu frequentava todas as festas que tinham no bairro. Então eu, sempre, no final da noite, a gente terminava lá pra ver meio que o sol nascer, pra fumar um *beck* antes de dormir. Sabe? Então a gente ia de carro até lá e lá se encontrava várias pessoas, já tinham várias pessoas que ficavam ali curtindo a noite, bebendo, era seguro, não tinha ladrão, não tinha nada disso. Mas a juventude estava ali curtindo, era uma coisa que acontecia, assim, sabe? Mesmo de tribos diferentes, ia casazinho, às vezes não tinha nada a ver com nada, a playboyzada estava lá, sabe? Mas acontecia, era um espaço que era frequentado pela juventude e a molecada ia usar droga lá. Às vezes tinha seringa no chão, era até meio barra pesada, assim, não era uma coisa, não tinha luz, era tudo apagado, era uma construção redonda, no formato de um observatório, que tinha uma parte interna, com umas salas assim, e que era tudo vazio e aberto, né? Com umas janelonas grandes abertas, e tinha em cima uma arquibancada, que vocês sentava, redonda, e você tinha uma vista da cidade, que era um dos lugares mais altos. Cê tinha uma vista do bairro, era bonito, assim. E ali tinha o sol se pondo, o sol nascendo do outro lado, era legal, a gente ficava ali sempre, já era usado. Então foi meio que, "ah vamos fazer lá, é um lugar grande." "A gente chama, será que dá certo?" "Vamos lá ver," foi todo mundo lá ver, e "pô, é aqui," "vamos fazer aqui." Tinha um, teve o Marcelão, que foi um amigo nosso, Marcelo [Nauns], ele foi um dos caras que mais ajudou na produção do primeiro *Juntatribo*. Porque o primeiro *Juntatribo* foi uma coisa coletiva, tá? Tem que ficar bem marcado assim, eu faço questão de dizer que a gente teve a ideia de fazer o festival, mas o festival só aconteceu porque um monte de gente se reuniu pra fazer ele acontecer. [...] E assim, a ideia do festival era que fosse gratuito como as festas e não tivesse grana envolvida pra gente, e que a gente pudesse reunir o máximo de bandas legais, possíveis e o máximo de pessoas legais em torno dessas bandas. Então a gente abriu o espaço pros *fanzineiros*, a gente abriu espaço pra pessoas que tinham produções alternativas de qualquer coisa que estava ligado ali, que

entrou ali no meio foi e teve um espaço garantido. Até poderia ter tido muito mais coisa, mas acabou sendo mais focado no *rock*. Que foi o pessoal que procurou a gente, no primeiro, né? Teve os *punks*. Aí teve um problema também, que tinha os *punks* que tinham uma treta com os *anarcopunks*, que queriam participar também. E aí a gente ficou meio que num dilema. “Putz, a gente chama os dois?”, “vai ter briga”, “não vai”, aí, no final das contas tavam, os dois grupos estavam no festival e eles não brigaram. Não teve essa briga. Os carecas não foram, graças a Deus. Esses não foram não, esses existiam também em São Paulo, mas esses não foram. Ou se foram, ficaram quietinhos lá e não incomodaram, porque eles sabiam que também poderiam apanhar, porque os *anarcopunks* estavam lá. Aí os *punks* e *anarcopunks* se juntariam pra bater neles, entendeu? Tudo isso a gente sabia, a gente tinha consciência de que acontecia. A gente sabia que... Porque as pessoas chegavam pra gente pra falar. [...] Então cada representante de cada grupo vinha falar comigo ou ia falar com o Sérgio. Então, a gente foi meio que... Foram mais que seis meses de produção pra fazer o festival, foi uma coisa bem organizada, sabe? Bem pensadinha mesmo. [n.a.: fala de Thiago Mello].<sup>301</sup>

Nota-se as diferentes percepções sobre a ideia de organização do festival nas falas de Sérgio (55 anos) e Thiago (46 anos). Enquanto Sérgio não considera que houve uma organização para o festival, com uma produção desorganizada que acontecia conforme as coisas iam surgindo, Thiago considera mais a organização, ainda que ambos reconheçam certa “organicidade” dessa produção, em que as pessoas envolvidas e comprometidas com a cena foram se colocaram à disposição, resolvendo as pendências necessárias para que o festival desse certo. A ideia do festival ter sido construído por muitas mãos é central em ambas falas, além da cooperação para que tudo desse certo (evitaram-se conflitos entre grupos mais violentos), mas fica mais evidente na fala de Thiago algumas posições estéticas quanto ao que almejavam: entrada gratuita e pessoas envolvidas com produções independentes/alternativas.

A primeira edição do *Juntatribo* fez sucesso, com ótima repercussão inclusive na mídia (ainda que em proporção menor do que eventos promovidos por grandes marcas). A cobertura da MTV, que garantiu um bom registro do evento e posteriormente pautas em jornais, como a *Folha de S. Paulo*, talvez não seria possível se não fosse por alguns integrantes de bandas que trabalhavam dentro da emissora, o que novamente aponta para o trabalho colaborativo dos envolvidos na cena. O festival foi transmitido pelo programa *Mundo Cão*, apresentado por Fábio Massari, no dia 04 de setembro de 1993, aproximadamente duas semanas depois do festival.

— A outra pergunta é sobre a transmissão ao vivo na MTV.

<sup>301</sup>Trecho da entrevista por mim realizada, de maneira individual, com Thiago Mello (46 anos), no dia 11/10/2021. Na década de 1990, Thiago foi um dos editores da fanzine Broken Strings e organizou o festival *Juntatribo*, atualmente atua como artista visual.

— Foi o seguinte, na MTV, trabalhava muita gente que era das bandas de São Paulo, trabalhava o Farofa [*n.a.: Alexandre Cruz, da banda Garage Fuzz*] que é o esposo da Alê do Pin Ups [*n.a.: que também trabalhava na emissora*]. Ele trabalhava lá e ele ligou pra mim, ou ele ou alguém da produção ligou dizendo se eles poderiam ir filmar, que a ideia era fazer um especial, que eles iam filmar um dia, mas aí depois eles falaram não, a gente vai filmar todos os três dias, a gente vai fazer, depois eles ligaram e resolveram fazer um especial, foi um especial acho que de uma hora e meia ou de uma hora com todas as bandas, entrevista, produção, foi o Fábio Massari que apresentou esse especial. Foi uma honra pra gente saber que né? Que ia despertar isso, que porque a gente tava fazendo bem assim, sem muita expectativa, aquela coisa, “ah, vai ser legal, vai vir duzentas, trezentas pessoas.” Achava que tinha trezentas pessoas no festival. Chegamos lá tinha duas mil, três mil e aí foi assustador, saiu no *Jornal Nacional*, William Bonner falou, saiu na capa da *Folha*, eu tenho todos esses recortes, saiu na capa da *Folha*, cara, o festival, e inclusive um texto que eu escrevi saiu na *Folha*. Eu escrevi sobre o festival, muito legal assim, foi um foi um estouro mesmo, foi um *boom*, a gente nem imaginou que ia acontecer daquela forma, mas foi um *boom*, era época certa, era o momento certo, não havia tido nenhum festival ainda no Brasil, naquela época foi o primeiro. A gente não sabia de nada. Não tinha em nenhum lugar ainda. Depois, logo depois, apareceu, inclusive no ano seguinte, daí já apareceu o festival em BH<sup>302</sup>, apareceu o festival em Santos, aí depois já teve o *Juntatribo 2*, aí começou e vieram outros festivais que rolaram [...]<sup>303</sup>

Carlos Dias (48 anos) que também trabalhou na MTV na época do *Juntatribo* (primeira metade dos anos 1990), conta um pouco como foi para o *Tube Screamers* a ideia de tocar no *Juntatribo* e as expectativas sobre o festival, e como contribuiu na construção da ponte que levou a MTV Brasil gravar o especial. O relato abaixo não exime que outros integrantes de outras bandas, Pin Ups e Garage Fuzz, como relato de Thiago conta, também tivessem apresentado a ideia à emissora, apenas reforça que o fato de trabalharem no canal de TV abriu esse espaço de maneira bastante favorável.

[...] a gente achou legal, festival, né? Acho que foi a primeira vez que tinha. Se bem que toda vez que ia tocar a noite era meio que um festival, né? Sempre era muita banda, assim, mas tipo, era uma coisa noutra cidade, afastado e tal e aí não era uma coisa que a gente estava cagando, assim, a gente tinha uma expectativa no negócio né? Não era um show, a gente ficou meio excitado, assim, pra aquilo ali né? E aí eu, na época, até pelo fato de que era meio de semana, e eu trabalhava e tal, eu levei pro... Eu trabalhava na MTV na época. eu levei e perguntei se os caras não queriam fazer uma matéria, né? Ou faz

<sup>302</sup>BHRIF, *Belo Horizonte Rock Independent Fest*, que ocorreu em 1994, com bandas nacionais e internacionais (como Fugazi, a principal atração). Ver mais em: DUARTE, Arthur G. Couto. Belo Horizonte abre festival com seis bandas internacionais alternativas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, sexta-feira, 12 de agosto de 1994. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/8/12/ilustrada/22.html> Último acesso 09/01/2023.

<sup>303</sup>Trecho da entrevista por mim realizada, de maneira individual, com Thiago Mello (46 anos), no dia 11/10/2021. Na década de 1990, Thiago foi um dos editores da *fanzine Broken Strings* e organizou o festival Juntatribo, atualmente atua como artista visual.

uma matéria lá, tal, não sei o quê, e aí eles viram o que era e resolveram fazer um programa de TV. O chefe chamou *Mundo Cão MTV* e aí, pá, vão, se interessaram, né? O Massari se interessou e tal, e aí eu lembro que eu até fui pra... Eu fui pra Campinas. Acho que eu fui com a MTV, no dia que eu fui, assim, de carona, que eles iam filmar lá e tal, aí a gente [*n.a.: o Tube Screamers*] tocou no primeiro dia do *Juntatribo*, que eu lembro, que eu posso lembrar assim. Eu lembro que foi meio correria, eu lembro que eu fui no primeiro e no último, acho que no dia do meio eu não fui, mas muito legal de lembrar, por ser, sei lá, era uma lona estendida, isso, e as bandas tocando, e encheu de gente, não deu briga, no primeiro não deu, no segundo eu acho que deu umas treta com uns *punks* lá, mas no segundo eu não fui, porque eu estava viajando.<sup>304</sup>

A MTV ter transmitido o festival contribuiu não apenas com o evento, mas com a narrativa da própria emissora que, na época, buscou estar mais conectada à música *underground* produzida no Brasil, com programas como *Lado B*. Quando foi anunciado na *Folha de S. Paulo* que o festival seria exibido no canal, o *Juntatribo* é chamado de festival “*indie*”, também contendo no texto os termos “*rock alternativo*” e “*movimento ‘indie’ no rock nacional*”, sendo que *indie* sempre fica entre aspas.<sup>305</sup> Na revista *Bizz* (editora Abril), a primeira vez que a palavra *indie* aparece desvinculada da gravadora/loja *a. Indie*<sup>306</sup> é na matéria sobre o show de Ian McCulloch (vocalista da banda Echo & the Bunnymen), em Londres, publicada em fevereiro de 1990, já referindo-se ao gênero *indie rock*. É na nota sobre o *Juntatribo* que a relação entre “*indie*” e as *guitar bands* brasileiras aparece de forma explícita pela primeira vez no jornal *Folha de S. Paulo*. Na revista *Bizz* a relação aparece antes, em uma crítica ao show do Pin Ups com Second Come, no Rio de Janeiro, publicada em maio de 1992, em que o jornalista Alex Antunes diz que o Pin Ups são “dados a viadagens *indie*-anglófilas.”<sup>307</sup>

Figura 24 — Nota da *Folha de S. Paulo* anunciando exibição do festival *Juntatribo* na MTV.

<sup>304</sup>Trecho da entrevista por mim realizada, de forma individual, com Carlos Dias (48 anos), no dia 12/08/2021. Carlos Dias foi integrante das bandas Tube Screamers, Againe e Polara.

<sup>305</sup>MTV mostra festival ‘*indie*’. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, domingo, 29 de agosto de 1993. TV folha, destaques da semana, p.11. N° 23.524 - Ano 73.

<sup>306</sup>Há notas citando “*a. indie*” como gravadora independente desde 1989 na revista *Bizz* ao lado das lojas Baratos Afins e Rock Brigade, logo, esta gravadora de São Paulo, e também loja, não deve ser confundida com a *indie records* do Rio de Janeiro, fundada em 1997, sendo parceira de *majors* como Sony Music, Som Livre e Warner Music para a distribuição.

<sup>307</sup>ANTUNES, Alex. Second Come/ Pin Ups — Garage (Rio). **Revista Bizz**, São Paulo: Editora Abril, ed. 82, p. 49, maio de 1992.

SÁBADO

## MTV mostra festival 'indie'

A MTV acompanhou o Festival Juntatribo, de rock alternativo, realizado em Campinas, São Paulo. O programa "Mundo Cão", no ar às 19h, exibe trechos de shows das bandas Pin Ups (foto), Killing Chainsaw, Raimundos, Muzzarelas, Tube Screammers e Mickey Junkies. O programa traz ainda entrevistas com o público e com as bandas, sobre o movimento "indie" no rock nacional.



**MUNDO CÃO MTV** MTV, 19h.

Fonte: Autor desconhecido, 29 de agosto de 1993.

O primeiro *Juntatribo* foi um dos grandes espaços de divulgação que vinculou as *guitar bands* ao gênero *indie rock*, ainda que dentro dos grupos que participaram do festival muitos não se reconhecessem como *guitars* ou *indies*, sendo mais próximos a outras cenas musicais como o *metal*, o *punk* e o *hardcore*. Percebe-se na nota da *Folha* acima [figura 24] que as bandas citadas — Pin Ups, Killing Chainsaw, Raimundos, Muzzarelas, Tube Screammers e Mickey Junkies — com exceção do Raimundos, eram parte do núcleo mais concreto das *guitar bands*, e o Pin Ups ganha o maior destaque com um espaço para foto. Foto esta que traz signos *grunge/indie*, com cabelos grandes cobrindo os rostos, camisas listradas, pose "tímida" com as mãos para trás ou nos bolsos, o olhar de Alê na foto encarando a câmera de baixo para cima, com um boné e camisa listrada com estampa espaçada, estilo presidiários de filmes norte-americanos.

Após a primeira edição ter sido um sucesso, a segunda foi planejada logo em seguida, porém há divergências nos relatos sobre esta edição. Os anúncios começam a aparecer na *Folha de S. Paulo* em 28 de março de 1994, na coluna *Ondas Curtas* escrita por André Forastieri,<sup>308</sup> avisando que em junho deveria sair a segunda edição do *Juntatribo*. A segunda edição acabou por seguir com a mesma estrutura da primeira, ainda que a organização tivesse buscado fazer algo maior, buscando patrocínios com marcas grandes, que foram cancelados na última hora, conforme relato de Sérgio Vanalli (55 anos):

<sup>308</sup>Jornalista desde 1988, escreveu para *Folha de S. Paulo* e foi editor-chefe da revista *Bizz*.

[...] No segundo, né? Então assim, quando a coisa começa a crescer um pouquinho, né? A gente já tinha um portfólio pra mostrar, né? Olha o que já foi feito, né? E a gente até tinha conseguido patrocínio de uma marca de cerveja famosa, mas, assim, inocentes que nós éramos, né? Tipo, ah, vamos conseguir. E eu lembro, eram quarenta mil reais. Imagina quarenta mil reais naquela época? Era muita grana, e tipo um mês e meio, dois meses antes do festival, eles assim: “óh, não vamos mais patrocinar vocês” e daí assim, não tinha mais como voltar atrás, né? Então a gente seguiu em frente, né? Dois, três meses depois do *Juntatribo* apareceu o *Skol Rock*.<sup>309</sup> Então, assim, foi muito interessante, assim, os caras pegaram a ideia e transformaram no *Skol Rock*. E aí a gente fez, assim, novamente na brodagem, né? Então a comida era no bandejão da UNICAMP, a gente pagava o transporte terrestre mais alimentação no dia do show né? O resto era por conta do pessoal, né? Da banda, né? Então teve banda que recebeu isso e veio de avião por conta, né? Mas assim, tudo um ajudou o outro, né?<sup>310</sup>

Pela divulgação constante no jornal *Folha de S. Paulo* percebe-se o investimento por parte da organização para organizar um festival maior, melhor divulgado, algo que a primeira edição ainda não tinha pretensão de ser. Antes do festival ocorrer houve 5 anúncios na *Folha Sudeste* sobre as inscrições abertas para bandas entre maio e junho de 1994; 4 menções do festival que estava por vir na coluna *Ondas Curtas* de Forastieri, em março, junho, agosto e setembro de 1994, sendo que em junho o festival ganhou a coluna inteira no dia 20; uma página quase inteira, na seção *+teen* no dia 07/09/1994; meia página no dia 11/09/1994 na seção *Folha Sudeste* e um terço de página no dia 15/09/1994 (um dia antes do evento). Ou seja, em comparação com a primeira edição do festival, a segunda teve uma divulgação maior nos meios de comunicação tradicionais, além dos meios independentes. No primeiro dia de evento, o festival chegou a ocupar 2 páginas inteiras na *Folha de S. Paulo*;<sup>311</sup> e nos segundo e terceiro dias também ganhou matérias. Após o festival ter acabado, a repercussão seguiu com críticas positivas e negativas, se estabelecendo como uma referência, principalmente na cobertura fotográfica, no momento em que algumas bandas que tocaram durante o 2º *Juntatribo*, quando eram citadas novamente no jornal, tinham as fotos de sua apresentação no festival reproduzidas.

O *Juntatribo 2* teve 10 bandas a mais que a primeira edição (27 bandas anunciadas oficialmente no segundo e 17 no primeiro), além de ter ampliado os gêneros musicais que

<sup>309</sup>Festival realizado em Blumenau, aproveitando o público da *Oktoberfest*. Teve 3 edições, de 1994 a 1996 em Blumenau e uma, em 1997, em São Paulo. Mamonas Assassinas, Raimundos, Kid Abelha, Paralamas do Sucesso e Biquini Cavado foram algumas das bandas que se apresentaram no festival.

<sup>310</sup>Trecho da entrevista por mim realizada, de maneira individual, com Sérgio Vanalli (55 anos), no dia 28/07/2021. Na década de 1990, Sérgio foi um dos editores da *fanzine* Broken Strings, organizou o festival *Juntatribo* e foi guitarrista na banda Heaven in Hell.

<sup>311</sup>AVANCINI, Marta; FARIA, Flávio. *Juntatribo começa hoje e justifica fama de alternativo: nenhuma empresa apóia o maior festival 'underground' do país. Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 de setembro de 1994, acontece sudeste, caderno especial, p.1-2. Nº 23.907 — Ano 74.

participaram do festival (como bandas que misturavam *rap* e *hardcore*, *rap* e variações do *punk*, como o *ska* e industrial). Na matéria abaixo há a lista de bandas e grupos que vão se apresentar durante os três dias de festival, e nesta lista há as informações de integrantes, origem e gênero musical:

Figura 25 — Matéria que divulga o primeiro dia do festival *Juntatribo* na *Folha de S. Paulo*, que segue mais uma página, com *line up*, mapa e mais informações sobre o evento.

o filme "Três Formas de Amar", com Laura Flynn Boyle

ndo o encerramento da Espolfora de Holambra. FAG. Esp. 3

FOLHA DE S. PAULO

# acontece

SUDESTE

Sexta-Feira, 16 de setembro de 1994 Especial - I

## Juntatribo começa hoje e justifica fama de alternativo

Nenhuma empresa apóia o maior festival 'underground' do país

MARTA AVANCINI  
FLÁVIO FARIA  
Da Reportagem Local

Com eça hoje o 2º Juntatribo, o maior festival de rock alternativo do Brasil. De hoje até domingo 27 bandas de todo o país vão se apresentar no Observatório A Olho Nu da Unicamp (Universidade Estadual de Campinas), sempre a partir das 18h30.

Segunda Aline Cioffi, 22, da comissão organizadora, as bandas representam o que há de mais original no rock brasileiro. "Recebemos cerca de 400 fitas demo de todo o país e selecionamos as bandas que participam do festival segundo dois critérios: qualidade técnica e originalidade", diz.

O principal objetivo do festival é abrir espaço para essas bandas, que ficam fora do circuito das gravadoras.

No ano passado, o festival abriu as portas para a banda Os Raimundos, que hoje é sucesso em FMs.

Publico é o que não falta, segundo Cioffi. A organização espera reunir cerca de 7.000 pessoas por noite.

Apesar disso, o evento não recebeu nenhum apoio do meio empresarial. "Enviamos projetos para patrocínio a 150 grandes empresas e não conseguimos nada", afirma Cioffi.

O som, a infra-estrutura é gratuita (é da Unicamp e do DCE) e as bandas ajudaram financeiramente. Não há custo estimado do evento.

### A estréia

#### Abertura vai ter hardcore

Da Reportagem Local

A noite de abertura do 2º Juntatribo será a noite do hardcore.

As nove bandas que se apresentam fazem um som pesado que carrega na base com a bateria e baixo.

O hardcore também se caracteriza como um som "sujo", que abusa dos efeitos de distorção de guitarra.

O No Class, de Campinas, abre o noite. A banda existe há dois anos e começou fazendo cover de bandas de mulheres, como L7, Girl School e Runaways.

Outro destaque da noite é o Concretecess, da Santa Bárbara D'Oeste (46 km de Campinas), que faz um som classificado como "industrial".

A banda mistura o punk, a música eletrônica e ritmos brasileiros, resultando em um som muito pesado, graças às duas baterias, uma acústica e outra eletrônica.

Outra atração é o Garage Fuzz de Santos, que acabou de gravar seu primeiro disco com a gravadora independente Roadrunner.

Além dessas bandas se apresentam o I.M.L. (Intense Manner of Living), que vai lançar seu primeiro disco pela Devil Discos Records.

Também fazem show na primeira noite o Cervejas, Pinheads, o Beach Lizards, o A.S.S. e o Resist Control.



### Os Raimundos foram lançados

Da Reportagem Local

O 1º Juntatribo, realizado em agosto do ano passado, foi marcado pelas revelações que fez e por ter auxiliado na promoção de vários grupos.

Entre eles, o que mais se adaptou ao sucesso foi a banda Os Raimundos. Donos de um rock pesado misturado ao forró, Os Raimundos entraram na onda do "forróck" ao lado das bandas Chico Science e Jambôdola, cada uma com um estilo especial.

Na segunda edição do festival, Os Raimundos não sobem ao palco, mas aparecem em entrevista nas páginas do número 35 do ex-fanzine e agora revista Panacea, editada por J.M.M. Kazi.

Além disso, o grupo já não precisa pensar em festivais uma vez que estão lançando o primeiro disco pelo selo Bangueta.

Entre as bandas que se apresentam pela segunda vez no Juntatribo estão Concretecess, Killing Chainsaw, Virna Lisi, Oz, I.M.L., Loop B e Daizy Down.

O festival ficou conhecido como o Lolapalooza brasileiro, em referência ao festival alternativo que corre os EUA.



O 'Lolapalooza brasileiro' que começa hoje em Campinas trará o funk-metal do Linguachula (acima), o som do baterista Alê do No Class (ao meio) e o Wry (ao lado), quem vem com seu guitar rock.

#### A PROGRAMAÇÃO

Hoje (dia 16)

**1ª banda: No Class**  
Origem: Campinas  
Formação: Karina (baixo), Sérgio (guitarra), Alê (bateria), Fernando (guitarra e voz) e Carol (vocal).  
Estilo: Rock'n'roll

**2ª banda: Concretecess**  
Origem: Santa Bárbara Deste  
Formação: César Maluf (teclados e programação), Marcelo Maluf (bateria e vocal), Marcos Maluf (guitarra) e Vêlo (baixo).  
Estilo: Industrial punk

**3ª banda: Resist Control**  
Origem: Curitiba  
Formação: Daniel Bitencourt (vocal), Marcos Cardoso (guitarra), Carlos Biu (baixo) e André Massad (bateria).  
Estilo: Hardcore

**4ª banda: ASS (Anarchy Solid Sound)**  
Origem: Rio de Janeiro  
Formação: Jota (guitarra e vocal), Bento (baixo e Robério (bateria).  
Estilo: Hardcore e rock'n'roll

**5ª banda: Garage Fuzz**  
Origem: Santos  
Formação: Alexandre (vocal), Wagner e Fernando (guitarras), Daniel (bateria) e Fabricio (baixo).  
Estilo: Rock e hardcore

**6ª banda: Beach Lizards**  
Origem: Rio de Janeiro  
Formação: Demetrius (guitarra e vocal), Cláudio (guitarra), André (bateria) e Laércio (baixo).  
Estilo: Punk

**7ª banda: I.M.L. (Intense Manner of Living)**  
Origem: São Paulo  
Formação: Paulo (voz), Xan (guitarra), Flavio (bateria) e Claudio (baixo).  
Estilo: Hardcore e ska

**8ª banda: Pinheads**  
Origem: Curitiba  
Formação: Paulo (baixo e voz), Julio (guitarra e vocal) e Dudu (bateria).  
Estilo: Hardcore e punk

**9ª banda: Cervejas**  
Origem: Curitiba  
Formação: Marco (bateria e voz), Darwin (baixo acústico) e Vladimir (guitarra).  
Estilo: Psychobilly

Amanhã (dia 17)

**1ª banda: Loop B**  
Origem: Campinas  
Formação: Lourenço Prado Brasil (programação, percussão, teclado e voz).  
Estilo: Eletro-industrial

**2ª banda: Adventure**  
Origem: Porto Alegre  
Formação: Marlon Velasco (voz) e Vicente Rubino (programação e guitarra).  
Estilo: Eletrônico

**3ª banda: Brincando de Deus**  
Origem: Salvador  
Formação: Messias (voz), César Vieira (guitarra), Dalmo Dallara (baixo) e Rui (bateria).  
Estilo: Noisedelic-pop

**4ª banda: Pelvis**  
Origem: Rio de Janeiro  
Formação: Seabra (guitarra e voz), Marcos (guitarra), Dodo (bateria) e Genu (baixo).  
Estilo: Underground

**5ª banda: Oz**  
Origem: Brasília  
Formação: Marcelo Boghead (baixo e voz), André Pacman (guitarra) e André Flowig (bateria).  
Estilo: Hardcore

Foto: Banda

#### A PROGRAMAÇÃO

Amanhã (dia 17)

**6ª banda: Killing Chainsaw**  
Origem: Piracicaba  
Formação: Gozo e Rodrigo (voz e guitarras), Gérson (bateria) e Pedro (baixo).  
Estilo: Rock suávic

**7ª banda: Mazon**  
Origem: Curitiba  
Formação: Cassiano (guitarra e voz), Apollo (guitarra), Jansen (baixo) e Luciano (bateria).  
Estilo: Rock'n'roll

**8ª banda: Drivvelley**  
Origem: Rio de Janeiro  
Formação: Alessandra Larui (baixo e voz), Beatriz Lamego e Fábio Leopoldino (guitarras), Cadu Piloto (bateria).  
Estilo: Guitar band

**9ª banda: Wry**  
Origem: Sorocaba  
Formação: Mário Torres (guitarra e voz), Luciana Marcello (guitarra), Luis Choucho (baixo) e Renato Bizar (bateria).  
Estilo: Guitar rock

Domingo (dia 18)

**1ª banda: Daizy Down**  
Origem: São José dos Campos  
Formação: Toninho Ribeiro (baixo e voz), Cris Ribeiro (guitarra) e João Vieira (bateria).  
Estilo: Noise

**2ª banda: Planet Hemp**  
Origem: Rio de Janeiro  
Formação: Marcelo e Bernardo (vocais), Rafael (guitarra), Formiga (baixo) e Bacalhau (bateria).  
Estilo: Rock e rap

**3ª banda: Cambio Negro**  
Origem: Brasília  
Formação: X (voz), Bell (guitarra), Ritchie (bateria), Zeza (baixo) e DJ Jamaica.  
Estilo: Rap

**4ª banda: Linguachula**  
Origem: Campinas  
Formação: Di (guitarra e voz), Marcelo (bateria) e Nani (baixo).  
Estilo: Rock'n'roll

**5ª banda: Virna Lisi**  
Origem: Belo Horizonte  
Formação: Cesar Maurício (percussão e voz), Ronaldo Gino e Marden Veloso (guitarras), Luis Lopes (bateria) e Marcelo de Paula (baixo).  
Estilo: Rock

**6ª banda: Los Manan**  
Origem: Curitiba  
Formação: Nillo Mariolla (guitarra e vocal), Glem Pawdphita (voz), René Bernunpa (bateria) e Lúcio Pingahoon (baixo e vocal).  
Estilo: Rock

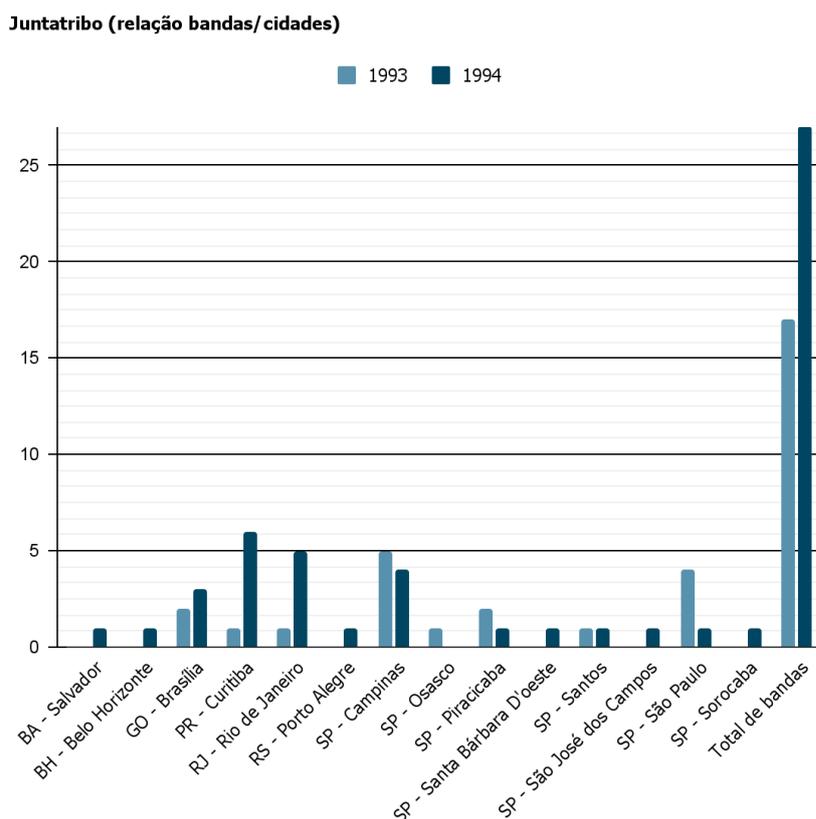
**7ª banda: Little Quail e The Mad Birds**  
Origem: Brasília  
Formação: Gabriel (guitarra e voz), Bacalhau (bateria) e Zé Ovo (baixo).  
Estilo: Rock

**8ª banda: Reles Pública**  
Origem: Curitiba  
Formação: Ivan (voz), Fábio Elias (guitarra e vocal), Emanuel (bateria) e Ricardo (baixo).  
Estilo: Blues e jazz-rock

**9ª banda: Lucrezia Borqua**  
Origem: Campinas  
Formação: Morcego (voz), Toni (guitarra), Gorg (baixo), Bixo (teclado) e Jefinho (bateria).  
Estilo: Jazz-funk e punk-metal

Na entrevista que realizei com Sérgio Vanalli (55 anos),<sup>312</sup> ele afirma que na segunda edição houve uma preocupação maior em trazer bandas de lugares mais distantes, fora de São Paulo, além de buscar uma maior diversidade em gêneros musicais, ainda que o *rock* tenha se mantido como gênero principal. Conforme o entrevistado era difícil saber como essas bandas seriam ao vivo, pois a única forma de conhecer o som das bandas de outros estados era ou através de fitas cassete via correios, ou por amigos que talvez poderiam ter assistido a algum show. No gráfico abaixo demonstrei a localização das bandas comparando as duas edições do *Juntatribo*. A primeira edição do festival concentrou principalmente bandas do Sudeste, Sul e Centro-Oeste, enquanto a segunda edição expandiu espaço para bandas do Nordeste e outros estados do Sudeste, como Minas Gerais.

Gráfico 2— relação quantidade de bandas e de onde vem em cada edição do festival *Juntatribo*.



Fonte: elaborado pelo pesquisador (2021).

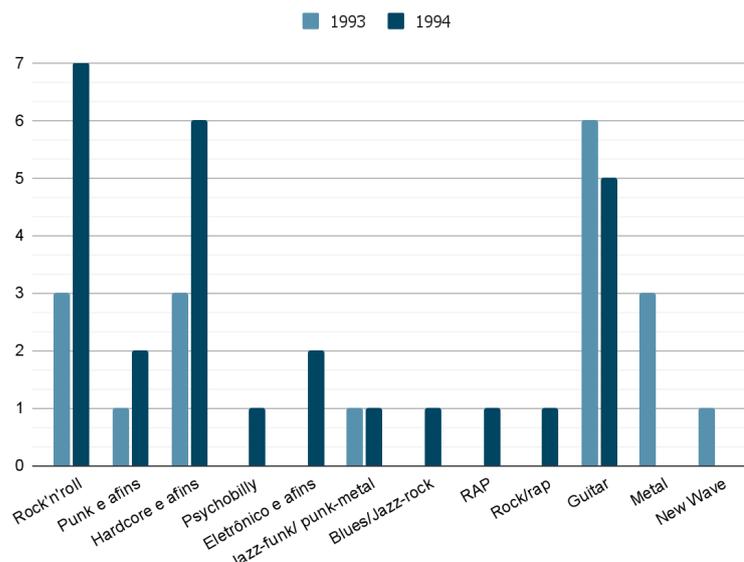
E quanto aos gêneros musicais, a diversidade é maior, porém a maioria dos gêneros permanecem dentro do *rock*. Ao analisarmos a matéria da *Folha de S. Paulo* [figura 25] acima,

<sup>312</sup>Entrevista por mim realizada de maneira individual, com Sérgio Vanalli (55 anos), no dia 28/07/2021.

percebe-se nuances nos nomes dados aos gêneros, algo que as próprias bandas devem ter atribuído, pela falta de padronização presente. Dentro do gênero “*rock*” há as distinções: *rock*; *rock’n’roll*; *rock pesado*; *rock pauleira*, *guitar band* e *guitar rock*; o *hardcore* também possui variações misturado com outros gêneros como o *punk* e o *ska*; e o *punk* também aparece misturado com o estilo industrial. Uma banda colocou como gênero a palavra *underground*, que talvez poderia ser interpretada como sinônimo de *rock alternativo*. O *guitar* aparece como *guitar rock* e *guitar band*, mas a banda Brincando de Deus, Pelvs e Deyse Down, que colocaram seus gêneros respectivamente como *noisedelic-pop*, *underground*, e *noise*, sendo que poderiam se encaixar como *guitar bands* e vice-versa. Desta forma, o termo *guitar* aparece bastante amplo, como termo auxiliar e talvez facilitador para o entendimento de um gênero, ou de uma cena que valoriza as guitarras, o *noise* (o barulho, a distorção), que é alternativo ao que almejavam as gravadoras e aos sucessos vendidos nas rádios, que está numa cena independente, um conjunto de valores estéticos inseridos no termo *guitar*.

No caso das pequenas variações do *hardcore* e do *rock*, essas são variações sonoras mais fáceis de perceber na evolução do gênero, o *hardcore ska* ou *punk ska*, por exemplo, mistura com o *rock hardcore* o *ska* que tem origem Jamaicana, precursor do *reggae*. A diferença do *punk hardcore* para o *hardcore* surge para começar a diferenciar vertentes do *hardcore* mais agressivo e acelerado (bandas como Dead Kennedys, Black Flag, Hüsker Dü e Minuteman) do *hardcore* mais lento/melódico (bandas como NOFX, Bad Religion, No Use for a Name), diferenças perceptíveis para participantes desse grupo, mas que podem passar despercebidas para os de fora, ainda sendo possíveis outras infinitas variações como *skatepunk* ou *skatehardcore*, também populares nos anos 1990.

Gráfico 3 — gêneros musicais presentes no 1º e 2º *Juntatribu*.



Fonte: elaborado pelo pesquisador (2021).

O gráfico acima, além de indicar a maior variação de gêneros entre as duas edições, que se dá principalmente pelo aumento do número total de bandas participantes, aponta que há um menor número de bandas que têm o *metal* como o único gênero, e nenhuma banda de *new wave* na segunda edição. As *guitar bands* aumentam com mais uma banda, e o *hardcore* aumenta com três bandas a mais, sendo ambos os gêneros do *rock*, ainda que estejam contabilizados de forma separada no gráfico acima. As bandas que foram mantidas apenas como *rock 'n' roll*, são aquelas que não se caracterizavam especificamente com o *hardcore*, *metal*, *punk*, *rock/rap*, *psychobilly* ou *guitar*, todos sendo gêneros do *rock*.

As matérias anunciavam o *Juntatribo* como o “*Lollapalooza*<sup>313</sup> brasileiro”, ou seja, um grande festival independente. Os organizadores, diante do bom resultado do primeiro festival, tiveram planos de chamar atrações internacionais e mais bandas, mas estes planos caíram por terra pela falta de apoio de empresas privadas ao festival, que manteve as estruturas da primeira edição.

Quando chegou para fazer o segundo *Juntatribo*, vamos fazer o segundo né? Foi um puta sucesso o primeiro, no dia seguinte a gente já tava pensando em fazer o segundo. Óbvio, né? Aí a ideia era fazer tudo de graça sem pagar entrada, sem lucro financeiro, tal. Na primeira reunião eu botei isso, Sérgio já botou outra coisa e chamou outra galera pra trabalhar junto. Aí eu fiquei sabendo que eu estava fora da organização do *Juntatribo* quando saiu um jornal, eles nem tiveram nem a coragem de me ligar, cara. Tá ligado? Pra falar que eu não estava mais no festival que eu criei, saiu no *Gazeta do Povo*, que

<sup>313</sup>Festival de música alternativa criado em 1991, pela banda Jane's Addiction e pelo artista Perry Farrell, nos Estados Unidos.

fez um jornalzinho especial sobre o *Juntatribo*, entrevistou todo mundo, inclusive me entrevistou também. Só que quando saiu o jornalzinho apareceu o editorial lá a foto do Sérgio, do Eduardo e da Aline dizendo que eu não participava mais por falta de, por incompatibilidade de ideias, e eu nem sabia que eu não participava mais. Então aquilo pra mim foi o fim, assim, foi o fim dos anos noventa, foi o fim da turma do *rock*... Eu tenho até um trauma, até hoje disso, eu mudei de cidade, eu vim pra Curitiba. Eu meio que me afastei de tudo. Então eu também, por outro lado, não quis ter... Eu participei do segundo *Juntatribo*, eu participei, eu pedi pra trabalhar, mesmo tendo sido citado daquela forma, eu participei porque as bandas continuavam a ligar pra minha casa, porque era o meu telefone que tava no *fanzine*, não era telefone de ninguém mais, era o meu, então eu era o contato com as bandas. Então aquilo pra mim, foi tipo assim, eu levei uma rasteira, e ao mesmo tempo eu ajudei eles a montar o festival que eu não participei, entendeu? Eu fui muito... Depois de, nossa, o Sérgio foi falar comigo dois anos atrás, antes da pandemia [*n.a.: pandemia do corona vírus de 2020*], ele me ligou um dia, ele mora aqui em Curitiba [...] só deu merda o segundo *Juntatribo*, só deu bosta, só deu ruim. Começou que eles não conseguiram fazer o que eles queriam, acabou sendo da forma que era o primeiro, porque eles não conseguiram, eles batalharam... Sabe o passo maior do que a perna? Sabe quando sobe a cabeça o negócio? Foi exatamente isso que aconteceu. Eles quiseram ganhar grana em cima de uma coisa que não era pra ganhar grana, era pra ser um festival alternativo, cara. Era pra ser uma coisa como foi o primeiro. E aí teve o palco caiu, teve acidente de carro da equipe da produção, eles quase morreram no acidente de carro, o Sérgio, a Aline... Eu, no segundo dia, fui dar um *stage dive*<sup>314</sup> do palco, na banda lá, bati minha cabeça cara, desmaiei cara, me levaram pro hospital da UNICAMP [...], e eu olhava na minha volta, a molecada em coma alcoólico, todo coberto de lama, de poeira, e eu falava “meu Deus, isso é um inferno, eu causei” [...] Eu acordei, daí no dia seguinte eu fui no último dia. Eu perdi o segundo dia. Que era o dia que eu mais queria ver, que era a banda dos meus amigos, eu perdi. [*n.a.: dia que mais tocaram as guitar bands*] [...] Todo mundo reclamado, todo mundo, o tratamento com as bandas foi péssimo, nenhum. Eles botaram as bandas, cara, dentro das salas de aula da UNICAMP, um colchão dessa grossurinha [*n.a.: aproximadamente 8cm com os dedos*], mais nada, ninguém pôde guardar nada, nem uma mala, todo mundo veio com mala, como é que as pessoas podiam guardar, todo mundo tinha acesso, não tinha um banheiro, eles não deram um banheiro pra galera tomar banho, foi assim ó um lixo, cara. E aí, muita banda me culpou, porque eles me conheciam. [...] Não quis ter isso ligado a minha pessoa durante muito tempo, mas agora eu retomei, assim, acho que eu reivindico a minha autoria, tanto do primeiro quanto do segundo. Porque assim, o segundo eu não participei, eu até escolhi algumas bandas, mas eu não participei realmente, eu fui chutado da produção. Então, eu tive essa mágoa deles até hoje, assim, sabe? Eles sabem disso. Eles sabem que eles fizeram uma sacanagem e que no final deu tudo errado. Quando assim, quando caiu o palco, foi a primeira banda [*n.a.: faz cara de que não gosta*], na segunda música da primeira banda, uma banda que eu não, uma banda um de uns piá de Curitiba que era uns *playboyzinho*, uma banda que eu não queria que estivesse no festival. Eles subiram no palco e levaram tanta gente, na segunda música, que o palco caiu. E caiu em cima dos instrumentos da banda que iria tocar no próximo, que era o IML. E até hoje essa banda existe, até hoje o IML existe, a banda que tocou não existe mais... Até hoje eles não pagaram os instrumentos, ficaram de pagar os instrumentos, a produção falou pros caras, “não a gente vai pagar, a gente vai assumir”. Até

<sup>314</sup>Ato de pular de cima do palco em direção à plateia.

hoje não pagaram. [...] aí encavalou as bandas no segundo dia, começou a tocar a banda a partir de três horas da tarde, começou a ter banda tocando e aí entrou um monte de banda que não tava nem no cartaz, entrou, aí foi tudo uma coisa assim muito nada a ver e o público dobrado entendeu? Tinha oito mil pessoas. Então foi, assim, um monte de gente saiu reclamando do festival, do som, da acolhida das bandas. E o primeiro tinha sido lindo, maravilhoso, e aquela coisa meio que morreu, assim, sabe? Foi triste, assim, esse talvez, pros outros, a leitura não tenha sido essa, sabe? Pras outras pessoas que participaram, mas a minha foi essa, que tava ali, assim. [...] foi assim, o primeiro *Juntatribo* foi um sonho, foi um momento, assim, mágico, eu vou guardar pra sempre na minha vida. E o segundo foi uma tragédia, foi só merda. E aí foi aquele choque de realidade, assim, sabe?<sup>315</sup>

No relato acima, de Thiago (46 anos), ele aponta outras insatisfações quanto à segunda edição, algo que não ficou explícito nos relatos de Sérgio (55 anos). Houve então, uma divergência quanto aos ideais que deveriam ser levados em consideração: um festival independente, sem fins lucrativos, um espaço de confraternização. Outra reclamação que aparece no documentário *Guitar Days* é o corte das bandas que cantavam em inglês na segunda edição do festival, relatada por Mário da banda WRY (que tocou na segunda edição). Porém, a diferença foi de 14 bandas que cantavam em inglês e 3 que cantavam em português no primeiro festival, para na segunda edição ter 18 bandas cantando em inglês e 9 cantando em português, ou seja, não houve esse corte especificamente. Há ainda no mesmo documentário, relatos sobre grandes gravadoras sugerirem que poderiam contratar algumas dessas bandas de *hardcore* ou *guitar bands*, caso passassem a compor em português, o que levou a algumas bandas mudarem o idioma na tentativa de conseguirem o contrato.

No final das contas não foi cobrada a entrada para a segunda edição, mas o sucesso do 1º *Juntatribo* e toda a exposição na mídia deram à segunda edição a cara de um grande festival com estruturas que poderiam ser próximas ao *Hollywood Rock*, ao *Rock in Rio*, ou a festivais independentes de outros países, como o *Lollapalooza*, que dispõe de outras dinâmicas de financiamento da música independente que ainda eram escassas no Brasil nos anos 1990. Toda essa expectativa para o público alternativo e de bandas independentes foi frustrada, pois não houve captação financeira para essa estrutura e nem mesmo retorno após o término do festival. O aumento de mais dez bandas, que vinham de locais muito mais distantes, dificultou que essas tivessem um alojamento razoável como houve na primeira edição, além disso, as próprias bandas tiveram um gasto mais expressivo.

---

<sup>315</sup>Trecho da entrevista por mim realizada, de maneira individual, com Thiago Mello (46 anos), no dia 11/10/2021. Na década de 1990, Thiago foi um dos editores da *fanzine Broken Strings* e organizou o festival *Juntatribo*, atualmente atua como artista visual.

O festival maior, com o dobro de público, aumentou a chance de brigas acontecerem, a colaboração entre grupos mais violentos não foi presente, o holofote que as bandas que tocaram na primeira edição conseguiram, chegando a conquistar contratos com gravadoras, levou a alta expectativa das bandas para tocar no festival como uma possibilidade de gravar um disco e obter remuneração através da música, torná-la a atividade como trabalho principal. Esse mesmo holofote levou a um questionamento da legitimidade de algumas bandas que participaram do festival e conseguiram boas oportunidades por pequenas partes do público.

As expectativas foram mais altas do que a estrutura independente pôde dar conta. Na segunda edição, o festival se deu por encerrado. De acordo com entrevista dada por Sergio Vanalli (55 anos), para a *Folha de S. Paulo*<sup>316</sup> após o festival, houve muita violência e confusão, problemas maiores foram evitados graças aos seguranças, com direito a cuspes e arremesso de latas. Sérgio acredita que como a segunda edição foi organizada no final de semana, deu espaço para um novo público, mas que as novas bandas também contribuíram para a confusão, segundo ele: “Eles querem o sucesso fácil, aproveitando que haveria cobertura da imprensa, presença de gravadoras independentes e MTV.” Houve duas matérias sobre o fim do festival, a citada acima e uma no dia anterior, dia 20 de setembro de 1994:

Figura 26 — Matéria sobre o fim do *Juntatribo* após a segunda edição.

---

<sup>316</sup>FARIA, Flávio. “*Juntatribo*” acaba na segunda edição. **Folha de S. Paulo**, Folha Sudeste, São Paulo, quarta-feira, 21 de setembro de 1994, Ilustrada, página 5-4. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/9/21/ilustrada/9.html> Último acesso: 26/02/2023.

## FIM DE FESTA

# Organização decide extinguir o Juntatribo

Motivo foi o grande número de brigas no público e as ocorrências envolvendo drogas e excesso de álcool

Arca Reportagem/Folha Imagem

■ As 23h de sexta-feira, o palco montado no Observatório da Unicamp cedeu durante a terceira apresentação. Os shows foram cancelados e transferidos para sábado.

■ O criador do festival, Sérgio Vanalli, afirmou ter gasto R\$ 3.000,00 do próprio bolso para realizar o evento.

■ Na sábado, anarco-punks tentaram brigar com integrantes da banda Garage Fuzz. Foram controlados pelos seguranças.

■ Na noite de domingo, durante o encerramento do festival, a cantina do Instituto de Biologia foi assaltada. Foram roubados R\$ 150,00 em cigarros, R\$ 180,00 em tickets-refeição e duas caixas de cerveja.

Foto: Reportagem Local



Briga entre anarco-punks e grupo Garage Fuzz, durante 2º Juntatribo na Unicamp

Da Reportagem Local

O Juntatribo, festival que reúne bandas de músicas alternativas de todo o país, foi extinto ontem, um dia depois do fim de sua segunda edição.

Sérgio Vanalli, criador e organizador do festival, disse que esta foi a última edição do festival.

Segundo ele, "foram três dias de pura tortura". "Não quero correr o risco de causar um mal maior", disse Vanalli ainda no domingo à tarde, pouco antes da apresentação da primeira banda, Wry, de Sorocaba.

"Tive excesso de drogas, bebidas, violência e libidinagem. Muita gente veio só para aparecer", afirmou.

Na noite de sábado, por exemplo, um grupo de 20 anarco-punks e os integrantes da banda Garage Fuzz só não brigaram por causa da segurança.

Segundo um dos líderes do movimento punk "Consciência",

L.O., 18, eles queriam apenas "trocar uma idéia" com a banda. Os punks se irritaram com o grupo depois de eles tocarem um "cover" de um grupo norte-americano que defende o fascismo, o Exploited.

A irritação maior era principalmente com o vocalista do Garage, Alexandre Braz, 21.

Ao final do show, que começou com cusparadas, arremesso de latas de cerveja e terra, Braz se limitou a dizer que aqueles "caras" não passavam de "uns otários".

Uma das causas de tanta decepção, segundo Vanalli, foi o fato de o Juntatribo do ano passado ter sido realizado durante a semana, entre terça e quinta-feira. Desta vez, o evento aconteceu de sexta-feira a domingo.

"O público foi muito diferente e houve muita violência", disse.

O organizador afirmou ter desmentado cerca de R\$ 3.000,00. Como patrocínio, o 2º Juntatribo contou com apenas R\$ 8.000,00 da Cantina do Cubo, da engenharia elétrica da Unicamp, que deu para pagar o aluguel do toldo de circo, do palco e do som.

## Fim do festival não agrada o seu público

Da Reportagem Local

A decisão de Sérgio Vanalli em não promover mais o Juntatribo caiu como uma bomba entre o público.

"Acho uma droga", disse a estudante Juliana Franco, 17, que ficou sabendo da decisão através da Folha.

"Acho que devia rolar porque é uma chance para as bandas mostrarem o trabalho e para as pessoas conhecerem coisas novas", afirmou.

Para Isa Gama, 16, o problema apontado pelo organizador não

justifica o cancelamento do festival.

"Essa geração é assim mesmo, sempre vai ter o pessoal que está a fim de zoar", disse.

Para Luzia Mariotti, 29, coordenadora de produção da emissora de rádio 97,7 FM, de São Paulo, a organização do festival deveria acompanhar o seu público.

"Tem que ser mais livre porque junta todas as tribos mesmos. Todo tipo de gente possível passou por aqui e isso justificou o nome do festival", disse.



Rádio da Unicamp transmite show

## Cantina da Bio é roubada

Da Reportagem Local

A violência apontada pelo organizador do 2º Juntatribo, Sérgio Vanalli, foi sentida também no Instituto de Biologia da Unicamp.

A cantina do local foi invadida na noite de domingo, durante o encerramento do festival.

Foram roubados R\$ 150,00 em pacotes de cigarro, R\$ 180,00 em tickets-refeição e duas caixas de cerveja.

Segundo informações da Polícia Militar, os ladrões invadiram a cantina pelo teto durante a madrugada.

Eles acreditam que os responsáveis estavam assistindo ao festi-

val no Observatório a Olho Nu. Ninguém foi preso.

**NOOK DATA**  
 PROJETOS DE REDE  
 INSTALAÇÃO E TREINAMENTO  
 DESENVOLVIMENTO DE  
 SISTEMAS ESPECÍFICOS  
 PROJETOS INDUSTRIAIS  
 EM AUTO-CAD R.12  
 TELFAX: 011-731-4396  
 NOOK DATA  
 Escritórios em Jundiaí  
 São Paulo - ABCD

Fonte: Autor desconhecido, 20 de setembro de 1994, p. 3.

A matéria acima elenca 4 pontos principais para o fim do festival: 1. destruição do palco; 2. prejuízo da organização; 3. a briga entre os *anarco-punks* e o Garage Fuzz, banda de Santos; 4. furtos na última noite do festival. Mesmo com tantos prejuízos para o organizador, o jornal noticia que o público e as bandas ainda tinham o festival como uma coisa positiva, pois era uma chance para novas bandas, e que os problemas que ocorreram eram comuns quando se tratava de um evento de caráter juvenil. De certa forma, pode-se dizer que o primeiro festival, ainda que tenha tido um público maior do que o esperado, a maioria das pessoas que participaram eram próximas das bandas e dos organizadores, ou conhecidos de conhecidos, o que garantiu um bom controle de eventuais problemas, enquanto o segundo, expandindo de tamanho em vários sentidos e saindo dos círculos de amizade, precisava de um maior profissionalismo e de maior financiamento para evitar problemas eventuais.

É difícil saber qual foi a reação dos participantes da cena sobre a forma que o jornal relatou tais questões na época, mas quando perguntei sobre a briga que ocorreu na segunda edição, Thiago Mello (46 anos) me relatou que não foi algo tão sério quanto o jornal destacou. Ainda que o festival não tenha "dado certo", pode-se considerar que o *Juntatribo* foi um sucesso simbólico: é considerado um dos primeiros festivais da cena *underground/independente* dos

anos 1990 e que influenciou outros e precedeu festivais no mesmo formato a virem a público, vinculados à cenas universitárias, como o *BHRIF*, que teve a primeira edição em agosto de 1994, e era ligado à UFMG; e outros vinculados a empresas, mas que buscavam bandas independentes, como *Abril Pro Rock*, em Recife, em abril de 1994; o *Super Demo* que também ocorreu em abril de 1994 no Aeroanta; e outros festivais menores, como o *Barulho* (Aeroanta em novembro de 1994), festivais com intenção de arrecadar fundos para determinadas causas, como o *Rock contra Aids* (Aeroanta em outubro de 1994) e o festival em que a renda foi revertida para vítimas de violência doméstica, em 1997, conforme uma entrevista que Carlos Dias (Tube Screamers, Againe e Polara) deu para o blog *Baixo Centro*.<sup>317</sup> O festival *Bananada*, de Goiânia, que também teve a sua primeira edição em 1994 e ocorre até a atualidade, é outro exemplo de festival que se inspirou no *Juntatribo* e seguiu a leva de festivais independentes que efervescem daquela época.<sup>318</sup>

Os festivais que sobreviveram daquela época, como o *Bananada* e *Abril pro Rock* são raros, e continuam graças à profissionalização, com apoio cultural governamental e parcerias com empresas privadas, ao contrário do *Juntatribo*, que foi organizado por jovens com pouca experiência e nenhum financiamento. O Abril Pro Rock, festival de Recife (PE), que teve a sua primeira edição em abril 1993, conta atualmente com patrocínios governamentais (do estado de Pernambuco e do governo federal), do SESC e de secretarias de cultura; o *Bananada*, de Goiânia (MG), sendo a primeira edição de 1999, tem a maior parte de seus apoios de empresas privadas como de cervejas (Amstel, Boêmia), bares e produtoras.

Em 2005, foi criada a ABRAFIN, Associação brasileira de Festivais Independentes, estabelecendo a partir de então uma rede de diálogos entre o poder público e os festivais, favorecendo a estabilidade desse mercado. As leis de incentivo à cultura, como a Lei Rouanet (nº 8.313, de 23/12/1991) e a Lei Aldir Blanc (nº 14.017, de 29/06/2020, criada principalmente para ajudar produtores culturais e artistas na pandemia da covid-19), são as principais fontes de financiamento de festivais na atualidade, além das parcerias com empresas privadas. Para conseguir esses financiamentos, é necessário criar um projeto bem estruturado de proposta para os financiadores, competindo em nível nacional, estadual ou municipal com outros proponentes. Atualmente, a situação para grupos independentes realizarem festivais ou shows

---

<sup>317</sup>HEMPI, Francis. O Infinito de Carlos Dias. In Baixo Centro, postado em 23 de Julho de 2020. Disponível em: <http://baixocentro.com/o-infinito-de-carlos-dias/> Último acesso: 13/09/2020.

<sup>318</sup>SÁ, Fátima. Goiânia comemora 15 anos de festival independente e se torna a nova capital do rock. **Jornal Extra**. Globo, Rio de Janeiro. Meio digital. 21 de novembro de 2009. Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/goiania-comemora-15-anos-de-festival-independente-se-torna-nova-capital-do-rock-201404.html> Acessado em: 11/09/2022.

parece favorável em comparação com os anos 1990, quando havia menos incentivos governamentais quanto à cultura, mas ainda faltam incentivos culturais que busquem o protagonismo dos jovens na promoção da cultura. Festivais como o *Juntatribo* são cada vez mais raros, ainda que muitos jovens participem como parte da atração (com suas bandas e grupos musicais), mas dificilmente estão inseridos na organização.

#### 5.4 CONCLUSÃO

Nas cenas musicais, os circuitos são mais do que “serviços oferecidos por estabelecimentos, equipamentos e espaços que não mantêm entre si uma relação de contiguidade espacial” (MAGNANI, 2002, p.23), mas são pontos de encontro e passagem que participantes de um mesmo grupo constroem as relações sociais e memórias da cena que participam. Esses vínculos poderiam dar a característica de “pedaço” para alguns lugares, principalmente casas de shows, em que alguns grupos, como os *guitars* no Espaço Retrô, tinham grande privilégio, seja na marcação de shows, entrada gratuita e um grande conforto e segurança dentro daquele local diante de outros grupos, como os *punks*, que também frequentavam a casa.

As relações pessoais criam vínculos necessários para a colaboração mútua entre participantes nas cenas locais, que são uma das principais engrenagens para o andamento da cena. Ao contrário de produções realizadas por grandes empresas para realizar shows e anúncios de discos, como divulgação em grandes mídias, com anúncios em canais de TV e jornais com espaço “nobre”, as cenas locais promovem-se através do trabalho coletivo comprometido de muitas mãos e por sua grande paixão por aquela cena. Ao analisarmos as cenas, percebemos nessa atividade coletiva a capacidade de seus participantes de “transformar e criar novas sensibilidades, em vez de somente reproduzir silenciosamente uma ordem existente” (HENNION, 2011, p;256).

As relações de amizade criada entre as bandas, fãs e donos de pequenos estabelecimentos criam esse circuito mais fechado, que garante a circulação e sobrevivência da cena (STRAW, 2006b), ao mesmo tempo que todo o circuito é bastante fragilizado. Quando uma casa de shows fecha, uma loja de discos se muda de bairro, toda a cena é afetada. Quando as engrenagens desse circuito estão funcionando bem, o que depende também de diversos fatores do mercado fonográfico, inflação, poder de consumo da população, etc, que influenciam o mercado independente, é o momento que se percebe o auge da cena.

As entrevistas nos mostram a construção coletiva do gosto, da troca de discos, de *fanzines* e de uma influência constante com pessoas com interesses comuns. Da mesma forma,

as iniciativas de produção independente e a dependência de um alto engajamento nas práticas do *faça-você-mesmo* são atividades que exigem um esforço coletivo. Quando olhamos para o passado de uma perspectiva atual, com *streamings*, sites de vendas de camisetas que você pode fazer o *upload* das imagens, discos inteiros gratuitos virtualmente, imagens bombardeando com o dia-dia das cenas independentes, nos questionamos o que foi feito com aquele tempo de dedicação à escuta de discos, às camisetas e cartazes artesanais, ao escutar junto. Talvez pesquisas sobre as cenas independentes nos dias atuais possam trazer respostas, como o profissionalismo da cena, o tempo gasto em atualizações de *feeds* do *Instagram* para a banda se manter “ativa”, as interações online etc. Como integrante de duas bandas, percebo que a grande diferença é que os meios de comunicação que usamos hoje não estão mais no controle das cenas independentes, ao invés do *fanzine*, usamos as redes sociais para divulgar shows ou falar do que gostamos, ao invés de mostras presenciais de videocliques com shows ao vivo, usamos o *Youtube* e outras plataformas de vídeo, que criam conexões distanciadas. Ao usar as ferramentas que não estão no nosso controle, nos tornamos reféns de algoritmos que roubam o tempo de fazer as nossas próprias músicas, além de trabalhar, estudar e dar conta das tarefas básicas do nosso dia.

A maioria dos festivais independentes dos anos 1990 ocorrem a partir de 1993 (*Abril Pro Rock* e *Juntatribo*, por exemplo), e culminam com o auge de lançamento de discos cheios das *guitar bands*, entre 1994 e 1995, que são fruto da promoção desses festivais, e da abertura das grandes gravadoras e das mídias para cenas emergentes, que passam a considerar a possibilidade de algumas dessas bandas como uma aposta viável.

Esse crescimento no meio independente não consegue se sustentar por muito tempo, pois a aposta do grande mercado fonográfico que poderia contribuir financeiramente recua rapidamente, levando a disputas e rompimentos por desentendimentos ideológicos em relação a cena entre seus participantes, e a dissolução daquele laço de comprometimento tão necessário para que ela funcione. Algo comum entre as cenas *punks* e independentes é o questionamento do público em relação às bandas quando lançam discos vinculados a grandes gravadoras. O passar do tempo também carrega outras dificuldades, com o envelhecimento dos atores da cena, há maior necessidade de se manter em um emprego, cuidar da família, pagar as contas e, conseqüentemente, menos tempo livre para se dedicar a tocar em uma banda e a frequentar shows.

A mídia tradicional, ainda que tenha dado a devida atenção a essas bandas quando elas fizeram feitos épicos como o *Juntatribo*, acaba as julgando dentro dos mesmos patamares da grande indústria musical e de cenas semelhantes internacionais, como o *college rock* ou o

próprio *indie rock*, que possuem outras estruturas em seus respectivos países. A grande promoção das cenas independentes pode ser uma “faca de dois gumes”, pois a chance das cenas acabarem rapidamente e serem condenadas por não terem conseguido se manter ativas ou fazendo sucesso é grande, e isso pode ser traumático para seus participantes.

Os festivais independentes da década de 1990, como o *Juntatribo*, foram um dos primeiros a inaugurar um formato de festival ainda pouco conhecido no Brasil, conforme Herschmann (2010) eles funcionam como mais como mostras ou vitrines de cenas locais, do que festivais competitivos, como os que ocorriam nas décadas de 1960 organizados por grandes emissoras de TV e gravadoras, e também ajudaram a deslanchar novos talentos da época (como Caetano Veloso e Gilberto Gil). Esse modelo de festival que começa a ser produzido no Brasil nos anos 1990 por pequenas cenas locais, ganha maior musculatura nos anos 2000, principalmente após a ABRAFIN ser fundada, contribuindo com um calendário nacional de festivais independentes, e com o aumento de leis de incentivo à cultura.

## 6 CONCLUSÃO: AS *GUITAR BANDS* E A CENA DO *ROCK* INDEPENDENTE NO BRASIL DOS ANOS 1990

Pesquisar cenas musicais vinculadas ao *rock* nos leva a trabalhar constantemente com as contradições naturais do gênero: a busca pela autenticidade, os discursos de rebeldia e independência, ao mesmo tempo que a música é comercial e que segue os modelos prescritos pela indústria cultural. Não à toa, o *rock* na segunda metade do século XX buscou essa autenticidade com renovações nunca suficientes através de uma infinidade de subgêneros (*regressivo, no wave, thrashcore, skate punk, indie guitar rock, noisy psychedelic* etc), sendo, talvez, o *punk*, um dos que mais preservou as ideologias anti-comerciais, e o *pós-punk*, que marca mais um período na música do que um gênero em si, o que desenvolveu o que podemos chamar de “mercado alternativo”.

No contexto latino-americano, porém, essas tendências do *rock* e o desenvolvimento do “faça-você-mesmo” não estão vinculadas inicialmente ao *punk rock*, mas a artistas que foram considerados a vanguarda da MPB dos anos 1970. Os jovens amantes do *rock* no Brasil que utilizavam este tipo de sonoridade e estética para protestar contra a sua condição enfrentaram ainda a contradição de utilizar algo que vinha de países dominantes e imperialistas, como os Estados Unidos e Inglaterra. Resultado disso é um atraso, ainda que curto, da identificação dos jovens brasileiros com as ideologias *punk*, que só foi possível quando o material alternativo produzido pelos *punks* no exterior, como *fanzines* e fitas demo, chegaram no território nacional, pois os meios de comunicação no Brasil, em um primeiro momento, divulgavam o *punk* como uma mera moda passageira.

Canclini (1990) questiona como interpretar as expressões culturais produzidas na América Latina, território em que a modernidade sempre está chegando, em descompasso e incompleta, na mesma medida em que as tradições coloniais permaneceram. É fato que a ideia de modernidade trabalhada por Canclini também é eurocêntrica e, não é o único conceito de modernidade existente, por isso, em países latinos, a modernidade eurocentrada entra em conflito com aqueles que buscam uma modernidade que resgata o passado sequestrado de grupos postos em espaços silenciados.

Nos anos 1980 o Brasil passa por um grande processo modernizador que é marcado pelo estabelecimento de uma indústria cultural no país (ORTIZ, 1999), e de outras indústrias, o que impacta na dinâmica de nacional e das cidades, principalmente aquelas com grandes polos industriais, como São Paulo, que acabam se tornando foco de migração em busca de emprego, ao mesmo tempo que as cidades do interior e de estados menos industrializados se esvaziam. E

nesse curso, a hiper industrialização do campo e das áreas rurais mudam a forma de cuidar e produzir nos pequenos latifúndios, o que também afeta as identidades desses locais. No tempo em que passamos a acompanhar uma cultura internacional-popular, tanto como consumidores quanto como produtores, a hibridização deixa barreiras menos rígidas, mas sempre há o questionamento do que é nosso e do que é uma cópia ou uma reprodução de uma cultura estrangeira. Conforme Hall (1997, p. 52) “As pessoas pertencentes a essas *culturas híbridas* têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural “perdida” ou de absolutismo étnico.”

A desterritorialização (CANCLINI, 1990) proporcionada por metrópoles como São Paulo, distanciaram os participantes das *guitar bands* de uma cultura tradicional, ao mesmo tempo, esta não é uma questão de causa e efeito, pois é consenso que produzimos *rock* brasileiro na década de 1980, e misturamos na década de 1990 ritmos nacionais com o *rock*. O debate sobre a autenticidade do *rock* no Brasil naquele momento também recaía sobre a questão nacional, sendo um bom exemplo um dos parágrafos que finaliza o livro sobre o *BRock* de Arthur Dapieve (1996, p. 216):

[...] Algumas bandas, mesmo que nem sempre assumam suas influências, cortam a bola levantada por Paralamas e Titãs, entre outros. É o caso do Skank, Chico Science & Nação Zumbi, Raimundos e Tubarões Voadores, que cantam em português e agregam partículas rítmicas brasileiras a seus trabalhos. No entanto, a maioria das novas bandas retrocedeu, em todos os sentidos. O principal passo atrás foi reempossar o inglês como língua oficial do *rock*. A má digestão da torrente de informações despejadas pela MTV — instalada no país desde 1990 — e o sonho de uma vitoriosa carreira no exterior — como as de Sepultura e Viper — levaram grupos como Second Come, Anarchy Solid Sound, Pin Ups, Beach Lizards, Dash e Killing Chainsaw, alguns deles bastante interessantes, a renunciar à liberdade conquistada por Cazusa, Renato Russo, Arnaldo Antunes & Cia, se conformando com o culto no gueto. (É verdade, também, que é mais fácil disfarçar letras ruins em inglês do que em português, assim como é mais fácil esconder indigência técnica atrás de grandes amplificadores, mas isso já é outra história....).

A liberdade, para Dapieve, seria o autêntico *rock* brasileiro, que experimenta misturar a música dita nacional com a música de fora, o *rock*. *Rock* em seu idioma, e com pitadas de brasileirismos. Para o *rock* ser brasileiro, não basta que os músicos sejam brasileiros. O autor atribui a culpa à chegada da MTV, mas o canal, que revolucionou a linguagem televisiva internacionalmente no final dos anos 1980, é uma entre as milhares de influências internacionais, como o *Rock in Rio* que foi a grande abertura para shows de artistas estrangeiros no Brasil, e seu público, que foi o alvo da revista *Bizz* lançada em 1985, e com projeto visual

inspirado na inglesa *Smash Hits*, sendo uma revista bem colorida, com os textos divididos em três colunas, trazendo artistas em sua capa. O internacionalismo estava presente nas colunas de Fernando Naporano lotada de rótulos estrangeiros.

A visão de Dapieve que se conecta com a de outros críticos musicais dos anos 1990, parece estar em consonância com o movimento de retomada das “tradições populares” neste período, muito bem descrito por Maria Celeste Mira (2014). Trabalhando sobre um estudo de caso de um grupo de maracatu em São Paulo, a autora descreve o papel mediador de jovens da classe média, principalmente do centro-sul do país, mas não só, na retomada por práticas culturais tradicionais. Da mesma maneira que o “norte global” idealiza uma pureza cultural tradicional nos países do “sul global”, esse processo ocorre internamente no Brasil. Com o processo que Renato Ortiz (1994, *apud* MIRA, 2014) chamou de “mundialização da cultura”, nota-se uma necessidade, principalmente dos espaços mais afetados por essa mundialização, que são as metrópoles, de uma invenção e uma reinvenção da cultura local:

Embora a retomada do interesse pelas práticas culturais tradicionais populares por parte de segmentos de jovens de classe média tenha acontecido em várias partes do Brasil, inclusive no Norte/ Nordeste, como é o caso do próprio maracatu em Recife (LIMA, 2005), pode-se afirmar que no Centro-Sul do país, especialmente, nas cidades de Brasília, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo (capital e várias cidades do interior), Curitiba e Florianópolis (MARCELINO, 2010; ROCHA, 2009; TRAVASSOS, 2004) formaram-se polos de consumidores de tradições populares na virada do milênio. Isto não é novidade. O que parece novo é a ampliação do fenômeno em direção a indivíduos e grupos que se dispõem a ser não apenas espectadores, mas praticantes, recriadores destas práticas, sedentos de vivenciar a tradição. (MIRA, 2014, p. 15).

Nesse processo, artistas de *rock* desse centro-sul que misturavam as músicas consideradas parte dessa tradição com o *rock* foram considerados mais autênticos, ainda que essas “tradições” não tenham sido repassadas para eles dentro de sua família ou comunidade, mas pela mediação e pela necessidade destes grupos de vivenciarem essas tradições de forma *híbrida* com o próprio *rock*.

Nesse sentido, os *guitars*, que também eram desterritorializados em suas referências, reterritorializavam uma cena musical que não se comunicava com essa retomada das tradições na sua construção. O uso descarado das influências que tinham do exterior, “como você definiria o som do Sonic Youth?”<sup>319</sup>, o uso da camisa de bolinhas estilo Primal Scream, se vestir de forma idêntica ao Jesus and Mary Chain, amarrar a camisa xadrez na cintura, era uma forma

---

<sup>319</sup> MASSON, p. 50, janeiro de 1990.

de marcar um território no Brasil que estava distanciado de qualquer idealização do que era tradicional, e ter uma nova identidade reconhecida, ainda que essa identidade fosse vista como algo deslocado, uma cópia, não original.

A autenticidade é um quesito de disputa no rock, mas também é um conflito presente na identidade nacional brasileira. O que é a autenticidade, ou é autêntico, porém, é difícil ser conceitualizado. Para José Reginaldo Gonçalves (1988, p.265) “No que diz respeito aos objetos de arte, a ideia de autenticidade está ligada às modernas técnicas de reprodução (BENJAMIN, 1969, p.217-254). O autêntico é identificado como original, e o inautêntico como a cópia ou reprodução.” E, ainda segundo o autor, quando se trata de debates de autenticidade quanto a objetos culturais, no caso dele patrimônios culturais e, neste caso, a música, a ideia de nacionalidade como parâmetro para autenticidade sempre será ficcional.

Ao mesmo tempo, é possível dizer que havia um entrosamento dos *guitars* com outras cenas locais do *rock* independente que não eram questionadas como não-autênticas. Nas entrevistas, Legião Urbana, IRA! e Fellini são algumas das bandas citadas dentre as que os *guitars* assistiram a shows ao vivo, além da relação direta com João Gordo (Ratos de Porão) e Thomas Pappon (Fellini) em parte da produção de alguns discos do Pin Ups e no disco do Mickey Junkies aponta para algumas pontes entre as cenas, o que Straw (2006a), chama de “systems of articulation”, ou sistemas articulados, que permitem certas continuidades. O DIY e as *fanzines* produzidas pelos *punks* brasileiros desde 1970 eram uma referência já territorializada no Brasil, e foram consumidas pelos *guitars*.

É um pouco mais difícil perceber essa articulação com a cena em volta do teatro Lira Paulistana, porém é nos sistemas articulados de um mercado independente recente que o *Lira*, como selo musical, deixa frutos para todas as cenas seguintes. Outro personagem articulador é Luiz Calanca, que permanece até a atualidade sendo uma referência viva de múltiplas cenas independentes. As casas de shows e lojas de discos são esses grandes dispositivos (HENNION, 2011) utilizados pelos amadores e que permanecem por mais tempo que as cenas, sendo espécies de instituições (HERSCHMANN, 2010) que preservam essas histórias.

Os amadores produzem códigos para a sua cena e criam objetos, como os *guitars* criaram sonoridades no Brasil, trouxeram uma estética visual e abriram espaço para referências “*indie-cult-lo-fi-noise-anglófinas-etc*”, chegando a criar dispositivos efêmeros, como o *Juntatribo*, e duradouros, como a gravadora fluminense *midsummer records*.

Esses códigos iniciados pelos *guitars* e esse leque de referências cultuada por eles preparou terreno para a cena *indie* brasileira, que desponta nos anos 2000 com este rótulo sendo mais forte do que o termo *guitar*. E mesmo que tenha faltado para a cena paulistana uma

gravadora como a *midsummer*, que certamente acaba aglutinando maior atenção nas pesquisas por ser um marco das gravadoras independentes no Brasil, e por ter surgido de uma *fanzine* nos mesmos modelos que a estadunidense *SUB POP*, bandas da cena paulistana como Pin Ups, Mickey Junkies e Killing Chainsaw entraram para a história do *indie rock* brasileiro em relançamentos e documentários recentes.

Algo que chama a atenção é a volatilidade dos gêneros musicais e seus usos, como nos anos 1990 o termo *indie rock* era mais vinculado à gravadoras e como havia uma necessidade de outras mil rotulações para especificar as bandas, como *guitar bands*, algo que muda conforme a maneira que consumimos música. A falta de necessidade atual de estar vinculado a gravadoras independentes para lançar um disco, por exemplo, talvez seja um dos motivos. A facilidade de ouvir um disco imediatamente, antes de terminar de ler um *post* no *Instagram* também desvirtua o papel das gravadoras.

Atualmente não parece haver uma grande briga entre sintetizadores, baixos e guitarras no *rock*, talvez um dos motivos para o uso do termo *guitar* nos anos 1990. O *indie*, porém, que ainda têm proporções aleatórias, com significados muito nebulosos com aquilo que se considera “alternativo”, preserva seus infinitos subgêneros, como o *shoegaze*.

Tal cena teve desdobramentos nos anos 2000, superando as questões de se cantar em inglês ou português e trazendo uma diversidade maior de pessoas, novos selos de “rock de guitarra” surgem nos anos 2000, tanto em São Paulo, como a grande Balaclava Records, e em periferias e cidades do interior de todo o Brasil, como a Transfusão Noise Records da Baixada Fluminense (RJ), Pug Records (MG) e Geração Perdida (MG). Atualmente, o *indie rock* brasileiro consegue se comunicar com estilos intrinsecamente nacionais sem muitos problemas, ainda que isso não seja uma regra.

Muito ainda pode ser explorado na cena *guitar* paulistana, como um aprofundamento nas *fanzines*, nas relações de gênero, investigar as bandas do interior, pensar nas diferenças entre a cena paulistana e fluminense do mesmo período (visto que São Paulo não teve uma gravadora *indie* na época). O próprio *Juntatribu* permite uma pesquisa individual, mais aprofundada, até para compreendermos as relações translocais das cenas que se identificavam com as bandas *guitars* paulistanas.

## BIBLIOGRAFIA

ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas Juvenis: punks e darks no espetáculo urbano**. São Paulo: Editora Página Aberta, 1994. 172 p.

ADORNO, Theodor W. **Introdução à Sociologia da Música: doze predileções teóricas**. Tradução: Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora Unesp. 2011 (1973).

AMARAL, Adriana. Manifestações da performatização do gosto nos sites de redes sociais: uma proposta pelo olhar da cultura pop. In.: **Revista Eco-Pós**, [S. l.], v. 17, n. 3, 2014. DOI: 10.29146/eco-pos.v17i3.1769. Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/1769](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1769). Acesso em: 5 abr. 2022.

AMARAL, Adriana; MONTEIRO, Camila. Esses roquero não curte: performance de gosto e fãs de música no Unidos Contra o Rock do Facebook. In.: **revista FAMECOS**, mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, v. 20, nº2, p. 446-471. DOI: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2013.2.15130> Último acesso: 24/09/2022.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. Belo Horizonte: Vila Rica, 1991.

ANDRADE, Maíra Zimmermann de. **Rebeldia pronta para o consumo: a construção da cultura juvenil no Brasil dos anos 1950-60**. 2016. 292f. Tese — Programa de Pós-Graduação em História, na área de Política, Memória e Cidade, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

ANDRADE, Maíra Zimmermann de. **Jovem Guarda: moda, música e juventude**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2013. 212P.

BANNISTER, Matthew. **White Boys, White Noise: Masculinities and 1980's Indie Guitar Rock**. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2006. 200 p. (Ashgate popular and folk music series).

BARTHES, Roland. **Rhetoric of the image**. In.: BARTHES, Roland. *Image Music Text*. Tradução e seleção dos ensaios por Stephen Heath. London: Fontana Press, 1997. P. 32-51.

BENNETT, Andy; PETERSON, Richard. Introducing music scenes. In.: BENNETT, Andy; PETERSON, Richard. **Music Scenes: local, translocal & virtual**. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004. Introdução. 1-15p.

BERGER, John. **Ways of seeing - Based on the BBC Television Series directed by Michel Dibb with the participation of John Berger**. Versão ebook kindle. United Kingdom: Penguin, 2008. 217p.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Tradução: Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp. Porto Alegre: Zouk, 2007. 560p.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Tradução: Sergio Miceli, Silvia de Almeida Prado, Sonia Miceli e Wilson Campos Vieira. São Paulo: Perspectiva, 1974. 361 p. Coleção Estudos.

BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. In.: ORTIZ, Renato [org.]. **Pierre Bourdieu: sociologia**. São Paulo: Ática, 1993. Cap. 3. 82-121p.

BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. In.: ORTIZ, Renato [org.]. **A Sociologia de Pierre Bourdieu**. São Paulo: Olho d'Água, 2013. Cap. 3. 73-111p.

BOURDIEU, Pierre. **O poder Simbólico**. 2ª edição revista e atualizada. Tradução: Fernando Tomaz. Lisboa: edições 70, 2020 (2011). 457 p. Coleção História & Sociedade.

BOUSQUAT, Aylene; COHN, Amélia. A construção do mapa da juventude de São Paulo. In.: **Revista Lua Nova: Revista de Cultura e Política**, nº 60, 2003. P. 81-96 DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-64452003000300005>

BRITO, Fausto Alves de; PINHO, Breno Aloísio T. **A dinâmica do processo de urbanização no Brasil, 1940-2010**. Cedeplar, Universidade Federal de Minas Gerais, texto para discussão nº464, dezembro de 2012. 19p.

CAMARANO, Ana Amélia; ABRAMOVAY, Ricardo. **Êxodo rural, envelhecimento e masculinização no Brasil**: panorama dos últimos 50 anos. Rio de Janeiro, IPEA — Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. Texto para discussão nº 621. Janeiro de 1999. 23p.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: Estratégias para entrar y salir de la modernidad. San Bartolo Naucalpan: Los Noventa, grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990. 367p.

CORROCHANO, Maria Carla; NAKANO, Marilena. Jovens, mundo do trabalho e escola. In.: **Revista Estado do Conhecimento, Juventude e escolarização (1980-1998)**, Brasília, DF, n. 7, p. 95-134, 2002. Disponível em: <http://estadoconhecimento.inep.gov.br/ojs3/index.php/estadoconhecimento/article/view/4413>  
Ultimo acesso: 30/04/2022

COSTA, Márcia Regina da. **Os “Carecas do Subúrbio”**: Caminhos de um nomadismo moderno. Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda, 1993. 232p.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social**: classe, gênero e identidade das roupas. Tradução: Cristiana Coimbra. São Paulo: editora Senac, 2006. 499p.

DAPIEVE, Arthur. **BRock**: O Rock Brasileiro dos Anos 80. Rio de Janeiro: editora 34, 1995. 216 p.

DIAS, Márcia Tosta. A produção fonográfica da gravadora independente Baratos Afins e o rock dos anos 80. In.: **ArtCultura**, Uberlândia, v.17, nº 31, 35-55p. Jul-Dez, 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/36639/19314>  
Ultimo acesso em 30/06/2021.

Dicionário Priberam. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Versão ebook Kindle. 2011.

FERNANDES, Cintia S.; SOUZA, Jô. A Galeria do Rock: um pequeno “alto lugar”. **Revista dObra[s]**, vol. 3, n.6, 2009. DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v3i6.290>

FERNANDES, Fernanda Marques. **Música, estilo de vida e produção midiática na cena indie carioca**. 2007. 218f. Dissertação de mestrado - Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

FILHO, João Freire; FERNANDES, Fernanda Marques. Jovens, Espaço Urbano e Identidade: Reflexões sobre o Conceito de Cena Musical. In: FILHO, João Freire; JANOTTI JUNIOR, Jeder. (Orgs.). **Comunicação e música popular massiva**. Salvador: EDUFBA, 2006. Cap. 2. 25-40p.

FILHO, João Freire; JANOTTI JR. Jeder. A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. In: FILHO, João Freire; JANOTTI JUNIOR, Jeder. (Orgs.). **Comunicação e música popular massiva**. Salvador: EDUFBA, 2006. Cap. 1. 11-24p.

FRITH, Simon. **Performing rites: on the value of popular music**. Cambridge: Firs Harvard University Press, 1998. 352p.

Fundação Sistema Estadual de Análise de Dados (SP) [org]. **O jovem na Grande São Paulo**. fundação Sistema Estadual de Análise de Dados: São Paulo, SEADE, 1988. 275p. Coleção Realidade Paulista.

GALLETA, T. P. Para além das grandes gravadoras: percursos históricos, imaginários e práticas do “independente” no Brasil. In.: **Música popular em revista**. Ano 3, vol 1. 54-79 p. Campinas: Instituto de Artes da Unicamp/CNPq, 2014. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/muspop/article/view/174>

GARSON, Marcelo. Bourdieu e as cenas musicais: limites e barreiras. **RuMoRes**, [S. l.], v. 12, n. 23, p. 242-261, 2018. DOI: 10.11606/issn.1982-677X.rum.2018.141934. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/141934> Acesso em: 20 jan. 2023.

GHEZZI, Daniela Ribas. **“De um Porão Para o Mundo”**: A Vanguarda Paulistana e a Produção Independente de LP's através do selo Lira Paulistana nos anos 80, um estudo dos Campos Fonográfico e Musical. 2003. 275p. Dissertação. UNICAMP, Departamento de Sociologia do instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2003. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/287933> Último acesso: 15/06/2022

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Tradução: Raul Fiker. 5a ed. São Paulo: Editora Unesp, 1991. 156p.

GONÇALVEZ, José Reginaldo. Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais. In.: **Estudos Históricos**, Identidade Nacional, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 264-275, 1988. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2163> Último acesso: 17/08/2023.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Organização: Flavia Rios e Márcia Lima. 1ª edição, 5ª reimpressão. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GROPPO, Luís Antônio. Gênese do rock dos anos 80 no Brasil: ensaios, fontes e o mercado juvenil. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 1, v.2, p. 172-96, jan.-jun. 2013.

GROPPO, Luís Antônio. **JUVENTUDES: Sociologia, cultura e movimentos**. Alfenas: Universidade Federal de Alfenas-MG, 2016. 216p.

GUERRA, Paula. So close yet so far: DIY cultures in Portugal and Brazil. In.: **Cultural Trends**, Londres, vol 30, nº2, p. 122-138, jan. 2021. DOI: 10.1080/09548963.2021.1877085. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/loi/ccut20> Último acesso: 14/04/2022

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araujo. Moda, música e consumo: as identidades masculinas da periferia para o centro. In.: SIMILI, Ivana G.; BONADIO, Maria Claudia [orgs.] **Histórias do vestir masculino: narrativas de moda, beleza, elegância**. [online] Maringá: EDUEM, 2017. DOI: 10.7476/9788576287445.

GUMES, Nadja Vladi Cardoso. **A música faz o seu gênero: uma análise sobre a importância das rotulações para a compreensão do indie rock como gênero**. 2011. 210 f. Tese - Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice, 1990. 189p.

HALL, S., JEFFERSON, T. **Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain**. 2nd ed., Londres: Routledge, 2006. 287 p.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 12ª edição. 2015. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 1997. 58p.

HEBDIGE, Dick. **Subcultura: O significado do estilo**. Tradução: Paula Guerra. Lisboa: Maldoror, 2018. 316p.

HEIN, Fabien. Le DIY comme dynamique contre-culturelle? In.: **VOLUME! La revue des musiques populaires**. Vol. 9:1, p. 105-126, 2012. Disponível em: <https://journals.openedition.org/volume/3055> Último acesso em 08/07/2021.

HENNION, Antoine. Music Lovers. Taste as Performance. In.: **Hal Sciences Humaines et Sociales**. Theory, Culture, Society. nº 18, vol 5, dezembro, 2001. Pp.1-22. Disponível em: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00193124> Último acesso: 27/11/2022

HENNION, Antoine. Pragmática do gosto. In.: **Desigualdade & Diversidade** — Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, nº 8, jan/jul, 2011, p. 253-277.

HERSCHMANN, Micael. **Indústria da música em transição**. São Paulo: Editora Estação das Letras, 2010. 120p.

HESMONDHALGH, David. **Indie: The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre**. In.: Cultural Studies, 1999, v.13 n.1, p. 34-61. DOI: 10.1080/095023899335365

HIBBETT, Ryan. What is *Indie Rock*? In.: **Popular Music and Society**, vol. 28, n.1 1,

February 2005, pp. 55-77.  
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0300776042000300972> Último acesso: 26/02/2023.

HOBBSAWM, Eric J. **A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Tradução: Marcos Santarrita. 2ª edição, 6a reimpressão. São Paulo: Companhia das letras, 1994. 598p.

HOBBSAWM, Eric J. **A história social do jazz**. Tradução: Angela Noronha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990 (1989).

JANOTTI JR, Jeder. **Heavy Metal com Dendê: Rock pesado e mídia em tempos de globalização**. Rio de Janeiro: e-papers, 2004. 130p.

KRUSE, Holly. Subcultural Identity in Alternative Music Culture. In.: **Popular Music**, United Kingdom: Cambridge University Press, vol.12, n.1. 33-41p. 1993. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/931257>. Último acesso em 17/05/2021.

LARIÚ, Rodrigo de Souza. **Um mapeamento dos fanzines impressos sobre música no Brasil de 1989 a 2009**. 2010. 142f. Monografia de graduação - Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

MADEIRA, Felícia R. Os jovens e as mudanças estruturais na década de 70: questionando pressupostos e sugerindo pistas. In.: **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, n. 58, p. 15–48, 2013. Disponível em: <https://publicacoes.fcc.org.br/cp/article/view/1317>. Acesso em: 2 fev. 2023.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Tradução: Maria de Lourdes Menezes. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998. 232p. Coleção “Ensaio e Teoria”.

MAGALHÃES, Henrique. **O que é fanzine**. São Paulo: Brasiliense, 1993. Coleção Primeiros Passos.

MAGNANI, José G. C.; DE PERTO E DE DENTRO: notas para uma etnografia urbana. In **RBCS**, vol. 17, nº 49, 11-29p. Junho, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/KKxt4zRfvVWbkbgsfQD7ytJ/?lang=pt> Último acesso em 01/06/2021.

MAGNANI, José G. C.; SOUZA, Bruna Mantese de [orgs]. **Jovens na metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontros e sociabilidade**. São Paulo: editora Terceiro Nome, 2007. 279p.

MANNHEIM, Karl. The problem of Generations. In.: **Essays on the Sociology of Knowledge**. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1952. Capítulo VII, 276-320p.

MCROBBIE, Angela. **Feminism and Youth Culture**. Londres: Macmillan Education, 1991. 255 p. Coleção Youth Questions.

MIRA, Maria Celeste. A era do marketing: revistas segmentadas e a construção de identidades através do consumo. Capítulo 4. P. 233-328. In.: MIRA, Maria Celeste. **O leitor e a banca de revistas: o caso da Editora Abril**. Tese. 1997, 359p. UNICAMP, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 1997.

MIRA, M. C. Metrópole, tradi o e media o cultural: reflexões a partir da experiência dos grupos recriadores de Maracatu na cidade de São Paulo. *Media es - Revista de Ciências Sociais*, Londrina, v. 19, n. 2, p. 185–204, 2014. DOI: 10.5433/2176-6665.2014v19n2p185. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/20704>. Acesso em: 17 ago. 2023.

MIRZOEFF, Nicholas. **An Introduction to Visual Culture**. London: Routledge, 1999. 274 p.

M LLER, Eliza D.; SILVA, Elisabeth Murilho da. “A juventude da beleza”: a moda e o comportamento juvenil na revista *Veja* de 1980. In.: **Principia: Caminhos da Inicia o Científica**, [S. l.], v. 18, n. 1, 2020. DOI: 10.34019/2179-3700.2018.v18.29781 Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/principia/article/view/29781> Acesso em: 2 fev. 2023.

MONTEIRO, Marianna F. M.; DIAS, Paulo. Os fios da trama: grandes temas da música popular tradicional brasileira. In.: **Revista Estudos Avançados**, São Paulo, n  24 (69), p. 349-371, 2010. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142010000200022> Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/pmwGynC4pjhXGgQynfrBFyS/abstract/?lang=pt#>  ltimo acesso em: 14/05/2022

MONTEIRO, Tiago José Lemos. Autenticidade juvenil: consumo midiático, investimento afetivo e disputa simbólica no interior de uma comunidade de f s. **Revista Eco-P s**, [S. l.], v. 8, n. 1, p. 42-56, 2009. DOI: 10.29146/eco-pos.v8i1.1094 Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/1094](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1094) Acesso em: 12 maio. 2022.

MORAES, Marcelo Leite de. **Madame Satã**: O Templo do Underground dos anos 80. São Paulo: Lira Editora, 2006. 275p.

MUGGLETON, David; WEINZIERL, Rupert. **The Post-Subcultures Reader**. Oxford: Berg, 2003. 324p.

OLIVEIRA, Ana Paola de. **MTV Brasil: O mercado comercial da música jovem**. Disserta o. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Gradua o em Ciências da Comunica o, São Leopoldo, 2004.

OLIVEIRA, Laerte Fernandes de. **Em um porão de São Paulo: O Lira Paulistana e a produ o alternativa**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2002. 119p.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradi o Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural**. São Paulo: editora brasiliense, 1988. 2a reimpressão: 1999.

PARSONS, Talcott. **Age and Sex in the Social Structure of the United States**. Em: *American Sociological Review*, vol. 7, n  5, 1942, pp. 604–616. JSTOR, Disponível em: [www.jstor.org/stable/2085686](http://www.jstor.org/stable/2085686). Accessed 5 Feb. 2021.  ltimo acesso: 05/02/2020.

PASTORE, Rodrigo Di Santo Pastore. **Memórias midiáticas do indie rock brasileiro: cenas cruzadas de um nicho musical**. 2022. 132f. Programa de Pós-Gradua o em Média e Cotidiano, Instituto de Arte e Comunica o Social da Universidade Federal Fluminense, 2022.

QUADROS, Waldir Classes sociais e desemprego no Brasil dos anos 1990. **Economia e Sociedade**, Campinas, SP, v. 12, n. 1, p. 109–135, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/ecos/article/view/8643077>. Acesso em: 18 jul. 2022.

REYNOLDS, Simon. Against Health and Efficiency: Independent Music in the 1980s. In.: MCROBBIE, Angela. **Zoot Suits and Second-Hand Dresses: an Anthology of Fashion and Music**. London: Macmillan, 1989. p. 245-255. (Youth Question Series).

REYNOLDS, Simon. **Rit it Up and Start Again: postpunk 1978-1984**. Londres: Penguin Books, 2006. 416p.

SALDANHA, Rafael M. “Um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar”: os anos 90 e o rock no Brasil. In: **GT 09 – Rádio e Mídia Sonora do Intercom Sudeste**, 2006. Ribeirão Preto, 2006.

SANTOS, Daniela Vieira dos. **As representações de nação nas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso: do nacional-popular à mundialização**. 2014. 407 f. Tese — Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. SP: Companhia das Letras, 2007. 129p.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. Indústria Cultural: Bourdieu e a Teoria Clássica. In.: **Comunicação & Educação**, São Paulo, (22):, p. 26-36, set./dez. 2001.

SILVA, Elisabeth Murilho da. É possível falar de tribos urbanas hoje? A moda e a cultura juvenil contemporânea. In.: **Iara — Revista de Moda, Cultura e Arte**. São Paulo. V. 4, nº 1. Abril de 2011. P .47-64.

SPRING, Ken. Behind the Rave: Structure and Agency in a Rave Scene. In.: BENNETT, Andy; PETERSON, Richard. **Music Scenes: local, translocal & virtual**. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004. Capítulo 2. 48-63p.

STAHL, Geoff. "It's like Canadá reduced": setting the scene in Montreal. In.: BENNETT, Andy; KAHN-HARRIS, Keith (eds.). **After subcultures: critical studies in contemporary youth culture**. New York: Palgrave Macmillan, 2004. Cap. 3. 51-64p.

STRAW, Will. Systems of Articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. In.: **Cultural Studies**, 5:3., Carleton University, Ottawa, 22 de agosto de 2006a. p. 368-388.

STRAW, Will. Scenes and Sensibilities. **E-Compós**, [S. l.], v. 6, 2006b. DOI: 10.30962/ec.83. Disponível em: <https://e-compos.emnuvens.com.br/e-compos/article/view/83> Acesso em: 14 jan. 2023.

STRAW, Will. Cultural Scenes. In.: **Society and Leisure**, vol. 27; nº2, Universidade do Québec, Quebec, outono de 2004. p. 411-422. DOI: <https://doi.org/10.1080/07053436.2004.10707657>

TEIXEIRA, Aldemir Leonardo. **Movimento punk no ABC paulista**. Anjos: uma vertente Radical. 2007. 227f. Dissertação de mestrado - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, PUC São Paulo, São Paulo, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular: da Modinha à Canção de Protesto**. 3ª edição. Petrópolis: Editora Vozes LTDA. 1978. 240p.

VAN HAANDEL, J. As gravadoras brasileiras voltadas ao gênero da dance music na década de 1990. In.: **Radiofonias – Revista de Estudos em Mídia Sonora**, Mariana-MG, v. 12, n. 03, p. 86-112, set./dez. 2021 Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/radiofonias/article/view/5102> Acessado em: 02/06/2022.

VICENTE, Eduardo. **Música e Disco no Brasil: A trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90**. 2002. Tese — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

WELLER, Wivian. A atualidade do conceito de gerações de Karl Mannheim. In.: **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, Vol. 25, nº 2, p. 205-224, maio/agosto de 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/pYGppjZyvTjJH9P89rMKHMv/?format=pdf&lang=pt> Último acesso: 18/04/2022

WELLER, Wivian. A contribuição de Karl Mannheim para a pesquisa qualitativa: aspectos teóricos e metodológicos. In.: **Revista Sociologias**, Porto Alegre, ano 7, nº 13, jan/jun 2005, p. 260-300. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/soc/a/MQLCwdqFzDMZjZ8FLkCDQVn/abstract/?lang=pt#> Último acesso: 18/04/2022.

## FILMES

**TIME WILL BURN**: o rock underground brasileiro do começo dos anos 1990. (Direção: Marko Panayotis e Otavio Sousa. Produção: Nani Escosteguy). São Paulo: Diabolo Produções, 2016. Filme longa metragem, 80min.

**GUITAR DAYS**: an unlikely story of Brazilian music. (Direção: Caio Augusto Braga. Produção: Caio Augusto Braga). São Paulo: 203 Edit&Post, 2018. Filme longa metragem, 86min.

## JORNAIS E REVISTAS

Autor desconhecido. GENTE PUNK É ISSO AÍ! **Revista POP**, São Paulo: Editora Abril, nº58, p.22, agosto de 1977.

Autor desconhecido. MTV mostra festival ‘indie’. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, domingo, 29 de agosto de 1993. TV folha, destaques da semana, p.11. Nº 23.524 - Ano 73.

Autor desconhecido. Reportagem local. Organização decide extinguir o Juntatribu: motivo foi o grande número de brigas no público e as ocorrências envolvendo drogas e excesso de álcool.

**Folha de S. Paulo**, São Paulo, terça-feira, 20 de setembro de 1994, folha sudeste, caderno 7, p. 3. Nº 23.911 - Ano 74.

AVANCINI, Marta; FARIA, Flávio. Juntatribo começa hoje e justifica fama de alternativo: Nenhuma empresa apoia o maior festival 'underground' do país. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 16 de setembro de 1994, acontece sudeste, caderno especial, p.1-2. Nº 23.907 — Ano 74.

FLESH, José Norberto. 'Rockers de Sampa dançam na Hoellisch'. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, segunda-feira, 8 de julho de 1991. folhateen, Rock 'n' Roll, caderno 7, p.2.

HEMPI, Francis. O infinito de Carlos Dias. **Baixo Centro**. 23 de julho de 2020. Entrevista, músicas, textos. Disponível em: <https://baixocentro.com/o-infinito-de-carlos-dias/> Último acesso: 24/08/2022.

HUNGRIA, Guilherme A, Por dentro das Grandes Galerias. **Revista Bizz**. Imagens por Marcelo Ximenez. São Paulo: editora Abril, ed nº 183, outubro de 2000, p. 56-60.

MACHADO, Helô. Bons momentos de punk: o movimento está na moda. Por que não aproveitar a onda, chamar os amigos e fazer a festa? Ano 58, nº 66.15. **Folha de S. Paulo**, Caderno Ilustrada, Seção Mulher. P. 57. Domingo, 18 de junho de 1978.

MASSON, Celso. Pin Ups. Coluna Conexão Brasil. **Revista Bizz**, edição nº 54, p. 50. Janeiro de 1990.

NAPORANO, Fernando. As tendências do pop, versão 89. **O Estado de São Paulo**. Caderno 2. P. 35. 06 de janeiro de 1989.

NAPORANO, Fernando. Novos instantâneos do pop americano. Ano 66, nº 94.17. **Folha de S. Paulo**, Caderno Ilustrada, Seção Discos. P. 37. 18 de fevereiro de 1986.

NAPORANO, Fernando. Um convite ao delírio em nome da reinvenção. **O Estado de São Paulo**. Caderno 2, seção Música, coluna Neo-Psicodelia/Entrevista. P. 63. 28 de novembro de 1989.

NAPORANO, Fernando. Um convite ao delírio em nome da reinvenção. **O Estado de São Paulo**. Caderno 2, seção Música, coluna Neo-Psicodelia/Entrevista. P. 63. 28 de novembro de 1989.