

# Etnografias de circuitos de lazer na cidade de São Paulo nos anos 1990 e a cena *indie rock*<sup>1</sup>

Möller, Eliza Dias. Mestranda UFJF, elizadmoller@gmail.com

## Resumo

Realizamos, através de jornais e revistas de 1988 a 2000, um levantamento dos espaços urbanos ocupados por aqueles que faziam parte da cena precursora do *indie rock* em São Paulo, criando um dado etnográfico de base documental que descreve algumas relações sociais que se davam sob o olhar da imprensa. O mapeamento desses locais e a forma como eles eram descritos na época e na atualidade pelos participantes, cria entrelaçamentos que revelam como se davam as práticas sociais, a produção cultural, as formas de uso e interação social nos equipamentos públicos, assim como permitem pautar o que diferenciava este grupo, que aqui chamo de *juventude sônica*, dos demais.

**Palavras-Chave:** juventude; *indie rock*; subcultura.

## Introdução

O gênero musical em questão, conhecido como “*guitar*” neste período, tem a sonoridade centrada em guitarras, rótulo que, no Brasil, deu conta de unir diversos gêneros que depois vieram a ser reconhecidos como *indie rock*. Os jovens que formavam esta cena compartilhavam espaços com outras subculturas do universo *underground*, como o punk e o hardcore; eram em sua maioria da classe média, brancos e estudantes, havendo também um forte circuito em outras cidades do estado, como ABC, Campinas e Santos, assim como em outros estados do Brasil.

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

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na 32ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 30 de outubro e 06 de novembro de 2020.

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 apontar que o que está sendo descrito não necessariamente é como os descritos se veem 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 que se impõe. No caso desta pesquisa, foi feito um levantamento das bandas e dos locais no jornal Folha de S. Paulo, de 1988 a 2000, e na revista Bizz<sup>2</sup>, no mesmo período.

Como esta pesquisa está em fase inicial, sem entrevistas próprias, usamos os documentários *Time Will Burn*, *Sem Dentes* e *Guitar Days*<sup>3</sup> como complementos, todos os três trazem narrativas sobre o *indie rock* no Brasil nos anos 1990 através de material de arquivo e entrevistas com os participantes da cena, principalmente dos eixos Rio de Janeiro e São Paulo. Ao analisarmos estes filmes, devemos lembrar que a seleção das perguntas e dos entrevistados se deram pela visão do diretor, o que pode revelar algumas memórias e desconsiderar outras. Outra questão é o olhar dos próprios participantes em relação ao que já se passou, podendo trazer algumas diferenças em comparação com algumas entrevistas da época, seja por um amadurecimento, seleção do que se deseja falar, uma reflexão nostálgica, assim como o fato da memória não necessariamente refletir um passado real. Cruzar estes documentos com as falas na atualidade dão pistas para mapear as relações sociais e institucionais de um determinado momento no tempo, assim como as conexões entre as diferentes subculturas que frequentavam os mesmos circuitos e cena.

Cultura juvenil é o termo usado por Hall e Jefferson (2006) para descrever o fenômeno do período pós-guerra no qual a juventude se diferencia qualitativamente de qualquer outra faixa etária, estabelecendo relações complexas e tornando-se influência central dentro da moda, do mercado, da mídia e da música. Subculturas são subconjuntos de estruturas menores, localizadas e diferenciadas existentes dentro de

---

<sup>2</sup> A revista Bizz, lançada em 1985 pela editora Abril na maior parte de sua história, foi uma importante revista musical voltada para o público jovem, inspirada na inglesa Smash Hits. Muda o nome para ShowBizz em 1995, volta para Bizz em um relançamento em 2005, circulando até 2007 tendo alguns períodos sem versão impressa nos anos 2000, trazia notícias da música nacional e internacional e alguns debates da época, como produção independente, moda, feminismo/machismo entre outros, sempre buscando uma ligação com a música. (História, Bizz, disponível em: <http://www.bizz.abril.com.br/> (último acesso: 28/09/2020)).

<sup>3</sup> “*Time Will Burn - O Rock Underground Brasileiro do começo dos anos 90*”, lançado em 2016, dirigido por Marko Panayotis e Otavio Sousa, “*Sem Dentes - Banguela Records e a Turma de 94*”, lançado em 2015, dirigido por Ricardo Alexandre e “*Guitar Days*”, lançado em 2018, dirigido por Caio Augusto Braga.

uma rede cultural maior, normalmente configuradas em uma cultura de classe, compartilhando qualidades em comum com a cultura “mãe” (Hall e Jefferson 2006).

Muggleton (2003) argumenta que as subculturas juvenis que não tinham um aspecto “heroico” e relacionado a classe-trabalhadora foram muitas vezes deixadas de lado ou vistas como de menor importância, o que colocou como irrelevante certas subculturas em que não pautam as relações sociais através de questões de classe, considerando a importância das influências marxista entre os pesquisadores. Além disso, o autor aponta algumas críticas quanto aos primeiros estudos culturais do CCCS<sup>4</sup> como insuficientes, errôneos e ultrapassados, visto que não dão conta das culturas juvenis mais globalizadas, onde as interações com as ferramentas da cultura *mainstream* global e as (sub)culturas juvenis locais relacionam-se de maneira mais integrada.

Helena Abramo (1994) fala de um 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. A geração que viveu sua juventude na última década do século XX no Brasil, em comparação com as anteriores, dispunha de maior acesso ao consumo e assimilavam facilmente as referências vindas da mídia. É também uma das primeiras gerações a contar com maior diversidade de conteúdos voltados especialmente para si, desfrutando de um mercado juvenil especializado e consolidado, com canais de TVs (como a MTV que chega como canal aberto em algumas cidades brasileiras nos anos 1990), revistas e colunas em jornais (como a Bizz, o encarte *Folhateen* e o *+teen* da Folha de S. Paulo, e o *Rio Fanzine* no jornal O Globo) e programas de rádio (como o Rock Report). Sendo assim, é parte da construção cultural desta geração a adoção de referências vindas também de um “não-lugar” mais globalizado (GIDDENS, 1991).

A redemocratização assistida por esta juventude também reflete na sua forma de expressão, principalmente quando se trata da classe média que, depois de 1994 com o Plano Real, foi beneficiada com maior poder aquisitivo, devido à estabilidade econômica. A paridade da moeda nacional com o dólar estadunidense promoveu o acesso a equipamentos de gravação caseiros, pedais de guitarra, microfones e outros. Bem como uma maior variedade de discos e gravadoras chegaram ao mercado nacional trazendo novos estilos em busca de novas bandas. As viagens ao exterior eram uma nova realidade para a classe média mais abastada dos grandes centros urbanos, o que também influencia o fluxo de informações.

---

<sup>4</sup> Centro de Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade de Birmingham (Centre For Contemporary Cultural Studies).

O mercado fonográfico no Brasil já estava habituado a incorporar bandas menores através de selos subsidiários das *majors*<sup>5</sup> desde o início dos anos 1980, com o intuito de angariar capital cultural e demarcar territórios potencialmente lucrativos (Ghezzi, 2003). Com o sucesso de bandas como Sepultura e do grunge, algumas bandas de rock independentes e *guitar bands*, sem deixar de depender do circuito e cena de nicho como principal rede de apoio, acabavam sendo incorporadas ao mercado.

As bandas de *indie rock* que trato neste artigo cantam em inglês e tem suas referências pautadas na Inglaterra e nos Estados Unidos, o que não é exatamente uma novidade quando se tratando de bandas de rock brasileiras. Porém, há uma diferença: elas não buscam criar o estilo no Brasil (como a Jovem Guarda e o BRock); não são conjuntos que reproduzem canções que ainda não chegaram ao Brasil (como a banda Sunday dos anos 1960/70); não usam a música necessariamente como ferramenta de denúncia (como o punk), mas se identificavam e buscavam performar uma cultura global em território nacional com suas especificidades, frequentando as mesmas casas de shows, lojas de discos e demais espaços.

É importante ressaltar que, ao longo dos anos 2000, com a consolidação do gênero, surgiram espaços como lojas e casas de shows voltadas principalmente para este público, assim como muitos selos e festivais de *indie rock*, profissionalizando mais o circuito, enquanto anteriormente havia maior compartilhamento dos equipamentos por diferentes grupos e maior ocupação da rua como espaço social.

## **1. Breve apresentação do *indie rock*.**

O *indie rock* enquanto gênero musical tem início nos anos 1980, caracteriza-se pelas práticas do “faça-você-mesmo” (DIY), herdadas do *punk*, com influências na sua simplicidade junto ao experimentalismo e maior liberdade criativa do *post-punk*. A guitarra se caracteriza como o instrumento principal que se apresenta de diversas maneiras: em dedilhado, como os Smiths; com retornos aos anos 1960, seja inspirado no Velvet Underground ou na surf music; mais experimental/art rock como o Sonic Youth; de forma simples com letras inocentes, como Beat Happening ou de maneira alta, bruta

---

<sup>5</sup> As *majors* são as grandes indústrias fonográficas como Sony, Universal, Warner, normalmente contam com todo o processo de produção de discos, mesmo que algumas etapas hoje sejam terceirizadas, mas com equipe de produtores, estúdios, meios de distribuição e comunicação. A partir dos anos 1980 muitas *majors* começaram a bancar ou a criar selos menores para descobrir novas bandas e atender a novos nichos no mercado, exemplos são o selo Lira Paulistana, que teve seus discos gravados pela Continental e o selo *Banguela Records*, subsidiária da Warner.

e provocativa, como Jesus and Mary Chain. Estas bandas citadas são consideradas algumas das representantes do início do gênero nos Estados Unidos e Inglaterra.

No Brasil, a banda brasiliense Legião Urbana, por exemplo, de 1982, já trazia sonoridades semelhantes aos Smiths, marcando o que foi chamado de BRock, junto com Blitz, Engenheiros do Hawaii, RPM e outros grupos. Contudo, foi ao final dos anos 1980, com bandas como Pin Ups que os estilos grunge e shoegaze se disseminaram nas bandas de rock brasileiras, com o diferencial de cantar em inglês sem reproduzir versões de músicas estrangeiras que não chegavam ao país, mas sendo uma versão com integrantes brasileiros que fazem suas próprias músicas.<sup>6</sup>

Para Gumes (2011), o *indie rock* como gênero musical engloba questões que vão além da sonoridade, em que se estabeleceram dinâmicas de produção que levaram o gênero a ser identificado como tal e não apenas como *rock*. A autora expõe que o *rock* carrega em si a contradição de ser uma música autêntica, mas comercial, mantendo em sua essência o desejo de ser uma música não-cooptada, mas que opera dentro da grande indústria do mercado musical *mainstream*. Com o *punk*, que se abriu a possibilidade para uma produção mais livre fora do mercado fonográfico, e o *post-punk*, que manteve essa característica mais radical de não-cooptação, foi terreno fundamental para o *indie rock*.

O *indie rock* possui as suas próprias características de autenticidade, exige o conhecimento de uma *biblioteca específica do rock*, a qual um ouvinte comum do rock não conheceria, amplificou as redes de produção cultural alternativa, inicialmente propostas pelo *punk*, garantindo sua autonomia e sua existência, tendo público, publicações (como as fanzines), rádios e programas de rádio (*college radios*), selos e festivais próprios (GUMES, 2011). Assim mantém a contradição da autonomia da produção criativa junto à busca do sucesso profissional, e também cria obstáculos para ser conhecido, criando um espaço de exclusividade com seu próprio público e artistas (GUMES, 2011).

## **2. Circuito e cena *indie rock* em São Paulo na década de 1990**

---

<sup>6</sup> Entre outras podemos considerar como pioneiras também Killing Chainsaw (SP), Second Come (RJ) e Brincando de Deus (BA), mas dentre elas o Pin Ups foi a primeira a ter um disco lançado, em 1990, ainda assim, maioria já se apresentava em shows desde 1989.

Os circuitos e a cena são mecanismos importantes para a existência e manutenção das práticas que determinam o que se entende por *indie rock*. De acordo com 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 contigüidade espacial, sendo reconhecido 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, o que formaria uma *mancha*, alguns dos equipamentos que compõem o circuito podem se destacar mais que outros, sendo pontos centrais.

Circuitos específicos podem utilizar-se do mesmo equipamento, criando trocas entre os usuários, principalmente se o frequentam ao mesmo tempo em determinadas situações, como um festival de rock que pode reunir diversos grupos diferentes, como Straight Edges, Anarcopunks, rockers e *guitar bands*. Podem surgir circuitos derivados de um circuito principal, como o circuito de fanzines surgir do circuito de música independente. Já as cenas, como explica Herschmann (2010) determinam certo protagonismo a alguns usuários, com identificações e acordos construídos para promover a própria cena, ela é composta pelas bandas, produtores, donos das casas de shows, fãs e todos os envolvidos, ainda assim não é tão profissionalizada e não segue uma dinâmica institucionalizada como a dos “circuitos culturais”.

Naquele período, o *indie rock* ainda não possuía um circuito próprio no âmbito nacional, até porque não era um gênero consolidado e nem mesmo tinha este nome. Bandas como Pin Ups, Second Come, Killing Chainsaw e Mickey Junkies eram chamadas de *guitar bands*, apresentando-se nos mesmos circuitos do rock e da música *underground* da época, tocando junto a bandas punk e hardcore como Ratos de Porão, Inocentes, Planet Hemp e outras.

Entendemos o *indie rock* como uma subcultura que faz parte da cultura pop globalizada, como define Gabriele Klein (in Muggleton et al, 2003), em que há uma disseminação global de valores que se dão de diferentes formas em diversas regiões, devido às especificidades de seus agentes em seus locais, mas que utiliza das mesmas formas de produção massiva do pop, como os discos, tempo de gravação, o refrão, lojas, circuitos, casas de shows, equipamento de som, formatos de concertos e afins. Dependendo de onde tal cultura pop é difundida, ela pode ser entendida de maneira diferente, sendo mais ou menos subversiva.

Canclini (2008) trabalha com a ideia de desterritorialização quando se trata da América Latina, onde há uma “perda da relação ‘natural’ da cultura com os territórios geográficos e sociais e, ao mesmo tempo, certas realocações territoriais relativas, parciais, das velhas e novas produções simbólicas” (CANCLINI, 2008, p. 309). Desse modo, quando observamos tais bandas adaptando estilos, roupas, cortes de cabelos, canções e formas de performar a música em palcos brasileiros, colocando-se como bandas brasileiras de música autoral, é possível perceber também uma forma própria de estar e ocupar um espaço.

É notável uma fuga de qualquer identidade nacional por parte dessas bandas, algo que não é característico desta geração, tendo em vista que algumas bandas de hardcore como o Raimundos e Gangrena Gasosa, adicionaram características nacionais ao som trazendo ritmos do baião, forró e outros de forma intencional. Além desses elementos, sincretismos culturais, como a macumba, em suas letras, para deixar claro que aquele rock era brasileiro, diferentemente de outras bandas que apenas buscavam recriar localmente aquilo que estavam escutando. Outro exemplo é o Polara que usa referências da música popular massiva brasileira em suas músicas, de maneira mais orgânica.

Atualmente, com a continuação do gênero, já existem mais bandas que cantam em português e misturam facilmente sincretismos culturais e referências nacionais em suas letras e músicas. Novamente, como afirma Nadja Gumes (2008), é difícil traçar o gênero *indie rock* apenas pela sonoridade, mas questões como letras mais existencialistas, distorções, a estética do *home studio*, a autonomia criativa, o circular por selos independentes são “algumas marcas que fazem com que essa comunidade perceba e identifique determinadas sonoridades como *indie rock*” (GUMES, 2008, p. 257).

Pensar essas relações de como se desejava produzir um tipo de música rock é importante para mapear e diferenciar os grupos que frequentavam os mesmos locais que, embora ouvissem músicas em comum, não faziam parte da mesma subcultura, o que possibilitava diversificadas trocas simbólicas, usos e interações dos mecanismos oferecidos. Nos anos 1990, ainda que houvesse espaços para cada segmento musical, como casas de lambada, forró, black music, raves, teatros para música clássica, não existiam recintos direcionados para cada subgênero específico do rock, o que criava diversas tensões e trocas. Atualmente, há uma menor ocupação dos espaços urbanos e maior segmentação dos gêneros musicais, logo é mais difícil encontrar espaços que

abriguem bandas de *hardcore* e de *indie rock* dividindo público no mesmo dia, como na época fora o Espaço Retrô, por exemplo. Hoje, casas como o Breve, em São Paulo e o Escritório, no Rio de Janeiro, trabalham com um nicho ainda mais específico do rock, como o *indie rock*.

A Galeria do Rock, em São Paulo, que deixa de ser um pedaço dos roqueiros e jovens do *underground* para ser local turístico e atravessa um esvaziamento, é um exemplo de como as relações com os espaços públicos mudam ao final da década de 1990, e também de como as características subversivas que se atribuíam aos rockers e punks passaram a ter menor impacto. Pedaço, conforme Magnani (2002), confere um território onde alguns membros reconhecem uns aos outros através de gestos e comportamentos específicos, onde facilmente se reconhece que 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 como do pedaço, como a amizade e identificações estabelecidas por um grupo. Aqueles que são do pedaço funcionam como também como pontes, trazendo indivíduos que acompanhados por alguém do pedaço passam a ter acesso a espaços restritos. Quando certas formas de se vestir e agir deixam de ser tão impactantes e subversivas, não são suficientes para o se reconhecer de quem é do pedaço, como é o caso da Galeria do Rock. Trabalharemos a seguir de maneira mais aprofundada cada um dos locais.

## **2.1. Lojas de disco e Galeria do Rock**

As lojas de disco faziam parte do circuito musical para além do âmbito comercial, eram pontos de encontro entre pessoas de interesses comuns e lugar 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 convivência e de ouvir música. Dentro das lojas mapeadas através dos relatos e também dos próprios discos, o Centro Comercial Grandes Galerias, mais conhecido como Galeria do Rock, foi ponto central para a disseminação dos discos das *guitar bands* em São Paulo nos anos 1990.

Não é surpresa que este seja o ponto de partida. Inaugurado em 1963, começou a ser conhecida como “Galeria do Rock” apenas ao final dos anos 70, mais especificamente em 1978, quando o jovem Luiz Calanca resolve abrir uma loja de discos nas Grandes Galerias — a Baratos Afins. Naquele tempo, a única loja de discos

da galeria era a Wop Bop, mas foi depois da loja de Calanca que começaram a abrir mais lojas deste mercado, como a Music House e a Punk Rock substituindo algumas boutiques de luxo e restaurantes, tendo uma mudança de público, com o alto volume de lojas de disco e frequentadores roqueiros, a galeria finalmente recebeu o nome de “Galeria do Rock”.

A Baratos Afins, que ao longo dos anos se tornou loja de referência e mudou para um espaço maior na galeria, ao final da década de 1980 afirmava ser um dos maiores sebos da cidade, com grande acervo dos anos 1970, foi uma das primeiras lojas a se tornar gravadora independente, em 1982, lançando nomes como Arnaldo Baptista a Fellini e Mercenárias, dialogando assim, com a música independente e alternativa paulistana<sup>7</sup>. A Devil Discos, outra loja da galeria que ocupou o primeiro número da Baratos Afins, anunciava-se no jornal como loja especializada em Heavy Metal e também selo independente, começou lançando coletâneas, como a São Power, de 1986 e discos ao vivo de bandas alternativas, lançou dois discos da banda *indie rock* Pin Ups, o Scrabby, em 1993 e o Jodie Foster, em 1995.

Quando se trata de música independente e alternativa, dificilmente os discos estarão disponíveis em grandes livrarias, lojas ou supermercados, deste modo, os estabelecimentos que trabalhavam com um mercado de nicho acabavam preenchendo uma lacuna, onde o ponto de partida é a música, mas que vai muito além dela. Os produtos locais são norteados por regras como serem vendidos a um preço justo e produzidos pelos envolvidos na cena, contrapondo, de certa forma, uma divisão do trabalho e a busca por lucro comum na lógica capitalista, trabalhando mais com uma ideia de ação cooperativa.

Imagem 1: matéria da revista Bizz sobre a Galeria do Rock, de outubro de 2000.

---

<sup>7</sup> A música independente/alternativa na cidade de São Paulo acaba se tornando uma vertente específica, devido aos festivais universitários, a Vanguarda Paulistana, a geração do Lira Paulistana e posteriormente os independentes e alternativos (Ghezzi, 2003).



Fonte: HUNGRIA, Guilherme A, *Por dentro das Grandes Galerias*. Imagens por Marcelo Ximenez. In Revista Bizz, ed nº 183, outubro de 2000, p. 56-60.

Nos primeiros anos da década de 1990, a galeria começou a abrigar uma diversidade maior de gêneros, como vertentes da black music, o rap e o hip-hop, tornando-se um ponto turístico desejado por diversos jovens de dentro e de fora da cidade, tendo até excursões escolares como parte de sua agenda (Fernandes e Souza, p. 88). Torna-se também uma fonte preciosa para os colecionadores em busca de discos raros, o que leva a um aumento dos preços nas prateleiras. Assim, a galeria deixa de ser um pedaço dos roqueiros e punks tomando para si agora o papel de lugar nostálgico. Isso tem a ver com a mudança nas relações desejadas pelos vendedores e por ainda permanecer certa “aura” *underground*. A revista Bizz<sup>8</sup> contou em uma reportagem um pouco da trajetória do local, em 1993, 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 rolar, revitalizou o espaço, o que mudou as formas de interação social. 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...’” (p. 59).

<sup>8</sup> HUNGRIA, Guilherme A, *Por dentro das Grandes Galerias*. In Revista Bizz, ed nº 183, outubro de 2000, p. 56-60.

## 2.2 Casas de show

Destinadas ao lazer, as casas de show são um dos mais importantes pontos do circuito, onde as bandas podem se apresentar ao vivo e começar a consolidar seu público. Ambiente de conversa, estadia prolongada e descontração, é onde se tem um contato mais próximo entre público e artistas, com eventos que convidam à performatividade. Mapeamos diversos clubes, alguns na região central da República, próximos à Galeria do Rock, outros entre as regiões de Jardins e Pinheiros além dos pulverizados em demais áreas centrais de São Paulo. As regiões traçam, de certa forma, perfis um pouco diferenciados destes espaços, que normalmente definem a capacidade das casas de show, tanto em tamanho quanto em equipamento e profissionalização. Em seguida trataremos das mais relevantes.

Inaugurado 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, o Aeroanta foi uma das casas mais bem equipadas, ocupava dois galpões na antiga Rua Miguel Isasa, posteriormente com entrada pela Faria Lima, contendo um restaurante com 37 mesas e danceteria, com pista, palco e um mezanino com mesas e cadeiras para aqueles que desejassem os serviços do bar, contava também com uma arquibancada, teve também filial em Curitiba, foi palco para grandes shows nacionais e internacionais, como Tim Maia, Cazuza, Fugazi e Nick Cave. Mesmo com toda essa estrutura, abria a porta para bandas menores, em entrevista para o jornal Folha de São Paulo, o sócio Alfredo comenta que “a idéia 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>9</sup> Profissionalizado, com uma equipe especializada, boa iluminação e equipamento de som, tocar ao vivo no Aeroanta era de grande interesse para as bandas. A ideia que se tem quando se analisa a casa, é realmente a de neutralidade, onde a banda que toca na noite compõe o público, mais do que o estabelecimento em si, por outro lado, é provável que grupos com fama de atrair brigas e confusões não eram bem quistos pelos donos do clube. Em janeiro 1998, o espaço vira uma casa de arrasta-pé com o nome de Forró da Batata.

Atrás da Igreja de Santa Cecília, o clube Hoellisch era um espaço conhecido pelas noites de rockabilly aos domingos e festas góticas. Foi um dos principais clubes

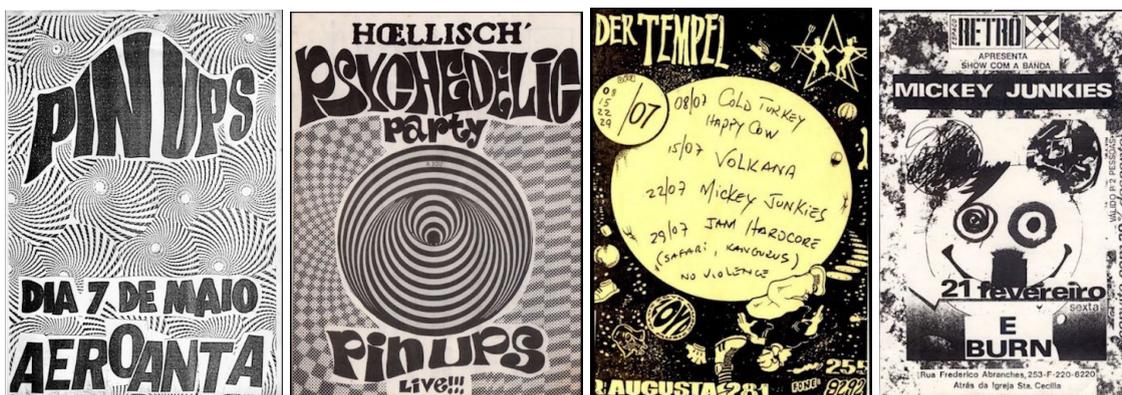
---

<sup>9</sup> Folha de São Paulo, nº10.054, ano 67, 17 de novembro de 1987, caderno Ilustrada, página A-35.

estilo “inferninho”<sup>10</sup> na 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 haviam desde jovens que trabalhavam como mecânicos de elevadores a estudantes, a maioria com menos de 25 anos, incluindo o DJ que costumava tocar na casa, Sérgio Barbo.

**HOELLISCH** - Na casa que ostenta o nome “infernial” (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. (Jornal Folha de São Paulo, caderno 5, Ilustrada, Acontece, página 8, 14/09/1991).

Imagem 2: cartazes de shows



Fonte: arquivo do 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. 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.

<sup>10</sup> De acordo com a definição do dicionário Google: “boate pequena, pouco iluminada, com música barulhenta e ambiente geralmente suspeito.”,

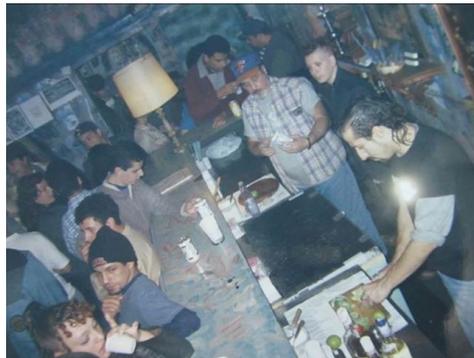
O Espaço Hitchcock era uma garagem na zona oeste destinada a ensaios de bandas que acabou virando um bar, como diz na reportagem da *Folhateen*, “uma espécie de escala obrigatória para as bandas alternativas”<sup>11</sup>. Com o crescimento do local, os irmãos Maluf resolveram abrir uma casa na Av. Adolfo 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.

Com portas e janelas pintadas em vermelho, o Espaço Retrô era considerado uma segunda casa para muitas bandas, dirigido por Roberto Cotrim, descrito como a perfeita definição de “porão”, com frequência *hardcore* e *underground*. O estabelecimento era uma casa abandonada na Rua Frederico Abranches, em Santa Cecília. Nos documentários, muitos integrantes comentam sobre a precariedade dos equipamentos e a falta de profissionalismo, mas de maneira entusiasmada, as relações eram dadas de maneira mais informal, onde a amizade entre as bandas e o dono do clube pautavam as interações sociais. Tornou-se referência por sempre apresentar bons shows, desde bandas de *hardcore* a grupos de rap, como se fosse sempre garantido uma noite divertida com boa música no Espaço Retrô. No documentário *Time Will Burn* destacamos 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 [...]" por 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 imagina, os caras vem aqui e sei lá, eles fazem de tudo [...]", comentário de Cherry Taketani; "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 Cotrim. Quando ouvimos estes relatos, é perceptível que há uma relação de afeto entre alguns dos frequentadores, bandas e o dono, criando um clima específico de sociabilidade.

Imagem 3: fotos do Espaço Retrô

---

<sup>11</sup> Jornal Folha de São Paulo, nº24.309, ano 76, 23 de outubro de 1995, *folhateen*, página 6-2.



Fonte: documentário Time Will Burn.

Nenhum dos clubes citados acima eram exclusivos de um grupo, o que propiciava tanto trocas quanto tensões e brigas devido a diferentes orientações, que muitas vezes partiam das músicas que se ouvia. Era onde acontecia também certo apadrinhamento de algumas bandas, quando outras que já tinham um público formado as levavam para abrir seus shows (como o Tube Screamers que fez seu primeiro show abrindo para o Pin Ups no Retrô). Muitas vezes ter uma banda e fazer shows era parte daquele universo musical, que está relacionado com a valorização por parte dos participantes deste grupo quanto às práticas autorais, isso também coloca mais holofotes nas casas de show menos profissionalizadas, pois lá é o espaço aberto para esse tipo de atividade, mas também ajudaram na consolidação das bandas que almejavam carreira na música. As amizades revelam uma dinâmica de pedaço presente nos clubes, onde aqueles que eram mais próximos aos donos tinham maior privilégio.

### **2.3 Outros espaços**

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 sem contato com os participantes, as entrevistas ressaltam a sua existência e a importância para o circuito. 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 são pequenos quartéis gerais 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 uma maior experimentação, sem as horas pagas dos estúdios.

Locais públicos também eram ocupados para eventos e encontros, como as pistas de skate e praças. Novamente, não eram territórios exclusivos de uma única subcultura, trabalhando com a ideia de pedaço, mas que unia, de certa forma, os diversos grupos que compunham o universo *underground*, nem sempre de maneira pacífica. Como o skate estava em bastante evidência e era presente entre diversas subculturas juvenis, o que poderia levar a trocas e cruzamentos entre pessoas de grupos diferentes. As ruas que tinham pistas, boas praças para a prática do skate, ou até que tinham *mini rampas* itinerárias confeccionadas pelos próprios skatistas, criavam diversas possibilidades de encontro e de eventos com shows de bandas do circuito *underground*. A *Dirty Money*, por exemplo, marca de roupas de skate criada por um grupo de jovens skatistas da época, patrocinou diversas bandas bancando ensaios e dando camisetas da marca, também organizou festas com shows e lançamentos de vídeos.

## **2.4 Festivais e o *Juntatribo***

Os festivais são eventos mais pontuais, mas que compõe o circuito. Ir a um festival de música independente/alternativa e tocar neles é parte da construção das bandas que compõe a cena. 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, 1989). A variedade é grande, encontram-se desde pequenos festivais que

reúnem de duas a quatro bandas em um fim de semana, a festivais que com quinze bandas em três dias e aqueles com bandas internacionais, promovidos por grandes marcas, como o *Hollywood Rock* e *Free Jazz* (este apenas no Rio de Janeiro), que após a restrição das propagandas de cigarro em 1996<sup>12</sup>, deram origem aos festivais das companhias telefônicas como o *Tim Festival* e *Claro que é Rock*.

Um dos festivais mais relevantes para o rock independente foi o *Juntatribo*, que ocorreu em agosto de 1993 e setembro de 1994 no “Observatório a Olho Nu” da Universidade de Campinas (UNICAMP). Organizado pelos próprios alunos, tendo como marca realizadora a fanzine independente *Broken Strings* e o DCE<sup>13</sup> da UNICAMP, reuniu mais de quinze bandas por três dias debaixo de uma lona de circo. O evento causou tanta repercussão na época que chegou a criar a expectativa de que finalmente a cena poderia vingar. Serviu como um trampolim para o sucesso *mainstream* para algumas bandas, assim como foi um ato confirmador de uma cena *underground*, garantindo transmissão pela MTV e muitas repercussões nos jornais.

Houvera outros festivais como os organizados pelo Sesc (como o Vira-Disco e o Mundão Sesc) que geraram um certo impacto na cena independente, mas foi no primeiro *Juntatribo* que as bandas grunge e shoegaze brasileiras ganharam destaque. Na segunda edição, o festival se deu por encerrado. De acordo com entrevista dada por um dos organizadores, Sergio Vanalli, para a Folha de São Paulo<sup>14</sup> 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 na confusão, ele diz: “Eles querem o sucesso fácil, aproveitando que haveria cobertura da imprensa, presença de gravadoras independentes e MTV.”

É difícil saber qual foi a reação dos participantes da cena sobre a forma que o jornal relatou tais questões, também há dúvidas quanto ao modo que as bandas e os eventos eram rotulados, seja rockabilly, gótico, hardcore, o próprio termo *indie* aparece em 1993 para descrever o *Juntatribo*, ainda entre aspas. Algo que chama a atenção quando se buscam vídeos do festival é a faixa etária dos jovens presentes, com muitos adolescentes, o que atualmente é incomum, devido à restrição e maior fiscalização quanto a entrada de menores em eventos que vendam bebidas alcoólicas pelo Estatuto

---

<sup>12</sup> Lei Nº 9.294, de 15 de julho de 1996.

<sup>13</sup> Diretório Central dos Estudantes

<sup>14</sup> Folha de São Paulo, nº 23.912, ano 74, página 5-4.

da Criança e do Adolescente.<sup>15</sup> Com o crescimento e profissionalização dos eventos, essas regras tendem a ser mais obedecidas e assim, há uma mudança na faixa etária presente.

Imagem 4: terceira edição da fanzine Broken Strings com o lineup do primeiro festival *Juntatribo*.



Fonte: RIBEIRO, Eduardo. Zine é Compromisso: Thiago Mello, do Broken Strings. Vice. 03/06/2014.

Último acesso em 13/09/2020. Disponível em:

[https://www.vice.com/pt\\_br/article/6vkk3r/zine-e-compromisso-thiago-mello-do-broken-strings](https://www.vice.com/pt_br/article/6vkk3r/zine-e-compromisso-thiago-mello-do-broken-strings)

O fato da segunda edição ter ocorrido no final de semana, o que possibilitou o acesso daqueles que trabalhavam durante a semana, junto ao grande sucesso da primeira edição, são alguns elementos que provavelmente levaram o *Juntatribo* de 1994 a reunir tantas confusões, agrupando em um mesmo espaço uma maior diversidade de grupos que não compartilhavam os mesmos valores ideológicos e estéticos.

Havia outros festivais menores surgindo entre o circuito, como o Barulho, que ocorreu no Aeroanta em novembro de 1994, além de outros festivais com intenção de arrecadar fundos para determinadas causas, que era outra forma de construir a cena, como o Rock contra Aids, realizado no Aeroanta em Outubro de 1994 e um 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>16</sup>. Carlos comenta que é nessa época que começaram a incorporar um caráter

---

<sup>15</sup> O ECA foi criado em 1990, e implementou a restrição de vendas de bebidas alcólicas a menores na Lei nº 8.069 de 13 de Julho 1990.

<sup>16</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

mais político em suas músicas, cantando em português, algo que parecia ter parado com os punks e as bandas de hardcore.

### **Anotações finais**

Contrastando o que a imprensa da época relatava dos eventos e das cenas com os relatos e entrevistas dos participantes que a presenciaram hoje, é possível entender um pouco como se davam as relações. Como São Paulo é uma grande metrópole, o jornal acabava dando certa atenção a estes eventos que também eram grandes. Na década de 1990, houve uma incomum abertura de espaço para que os jovens escrevessem no jornal, no *Folhateen*, alguns redatores de fanzines foram convidados para redigir pequenos textos, o que é uma forma de atingir um novo público e estar mais próximo e atualizado com a cena underground.

Para a próxima etapa do trabalho, seria interessante investigar o que as fanzines falavam destes espaços e dos shows, o que pode revelar outras formas de interações e também como os integrantes desta cena desejavam ser vistos.

A necessidade constante dos jornais de rotular os grupos e gêneros tem a ver com uma prática de mercado que direciona o consumidor, como explica Gumes (2011), é assim também que podemos perceber que é só nos anos 2000 que há uma definição mais consistente do *indie rock* como gênero musical, pois, no levantamento a palavra-chave aparece apenas 6 vezes na década de noventa, aumenta para 253 aparições na década seguinte e para 770 no decênio de 2010. Isso está indiretamente ligado à incorporação deste gênero ao mercado fonográfico e a generalização do termo, algo ainda muito inicial nos anos 1990.

É perceptível neste grupo que chamamos de *juventude sônica*, uma característica vertente hedonista que mistura os sentimentos exaltados pelos punks, de não ter uma perspectiva de futuro com a exaltação dos prazeres, da diversão e da vida pessoal, mas sem ter um caráter de denúncia e nem de esperança por um futuro utópico, mais comum na geração dos anos 1960. Ainda assim, se apropriam de uma certo desejo de deslocamento do mundo real, pela diversão. Não veem problemas em lançarem discos por grandes gravadoras de sucessos, não são vistos como traidores por adentrarem no universo pop, logo há um diálogo maior com a música *mainstream*, o que é pouco aceito pelos punks e por parte do hardcore, por exemplo, mesmo não aceitando adaptar

suas músicas, buscam ao máximo uma liberdade de produção, ainda que tentando atingir o mercado de massa.

Os pequenos clubes da cidade compreendiam um espaço mais informal e acabam criando *pedaços* daqueles que tem uma melhor relação com o dono da casa, estes sempre vão conseguir uma data para tocar, terão benefícios como beber e entrar de graça, ainda assim isso não impedia que outros grupos convivessem nesse “pedaço”, pois as relações não são simplificadas, por exemplo, algumas bandas do Straight Edge se davam bem com as *guitar bands*, outras não, isso poderia gerar conflitos, mas também podem levar a diversas trocas de sociabilidade. Quando se trata de um circuito *underground*, há uma maior interação entre as bandas, mas se é um evento próprio dos Straight Edges, do Rap ou a *juventude sônica*, formada pelas *guitar bands*, dificilmente os integrantes de um grupo conseguirão participar de forma pacífica. Como as *guitar bands* ainda se misturavam com os demais subgêneros, algumas conseguiam criar pontes, como o Garage Fuzz, muito envolvida com a cena do hardcore de Santos e tinha um diálogo melhor com os dois grupos.

Abramo (1994, p. 119) fala da dificuldade de denominar os jovens que compunham os “darks”, pois eles não se atribuíam um nome, o mesmo pode ser percebido por esta grande variedade de bandas e pequenos grupos juvenis que constituem o que chamo de *juventude sônica*, ainda assim, há características de um movimento em torno das bandas e dos eventos que possibilitam uma diferenciação percebida pelos próprios membros deste grupo, revelando através de suas práticas uma linha mais perceptível que separa o que hoje chamamos de *indie rock* dos demais.

Ninguém diz que toca *indie rock* em sua banda, pois os gêneros que o compõe são vastos e com características diferentes, mas é possível notar uma nas relações e forma de operar que se dão entre os grupos de *indie rock* e aqueles que se identificam como parte da cena do rock independente no Brasil. Num primeiro olhar, os rótulos seriam meras traduções, mas há uma diferença na relação destes grupos entre si, mas o modo de interação com o mercado, assim como as formas de se fazer e ouvir música, que traçam ideais e sistemas de sociabilidade próprias. Isso não quer dizer que há uma troca e comunhão de espaços que geram tanto conflitos quanto novas produções que são refletidas na música e no universo que a cerca.

## **Bibliografia**

ABRAMO, Helena W. **Cenas Juvenis: punks e darks no espetáculo urbano**. São Paulo: Editora Página Aberta, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989, 2001.

CANCLINI, Néstor G. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução: Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa - 4a edição - São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2008 - (Ensaio Latino-Americanos, 1)

CUNHA, Olívia M. G. **Tempo Imperfeito: Uma etnografia do arquivo**. In Revista Mana, v.10, Rio de Janeiro, Out 2004 p. 287-322. Versão On-line, ISSN: 1678-4944. Disponível em:

[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93132004000200003&lng=pt&nrm=iso](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132004000200003&lng=pt&nrm=iso) Ultimo acesso em 13/09/2020

FERNANDES, Cintia S.; SOUZA, Jô. **A Galeria do Rock: um pequeno "alto lugar"**. Revista dObras[s], vol. 3, n.6, 2009. DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v3i6.290>

FILHO, J. F; FERNANDES, F. M. **Jovens, Espaço Urbano e Identidade: Reflexões sobre o Conceito de Cena Musical**. Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXVIII Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação - UERJ - 5 a 9 de setembro de 2005.

GHEZZI, Daniela Ribas. **"De um Porão Para o Mundo": A vanguarda Paulista e a Produção Independente de LP's através do selo Lira Paulistana nos anos 80 - um estudo dos Campos Fonográfico e Musical**. 2003. Dissertação (Mestrado do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas), Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: 2003.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Tradução: Raul Fiker. 5a ed. São Paulo: Editora Unesp, 1991

GUMES, Nadja. **A música faz o seu gênero: uma análise sobre a importância das rotulações para a compreensão do indie rock como gênero**. 2011. 222 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas). Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2011.

GUMES, Nadja V. **Eu sou mais indie que você! As disputas do indie rock para se afirmar como rock autêntico** - Revista Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFJF v. 13 n. 2 Dezembro. 2018 ISSN 2318-101x (on-line) ISSN 1809-5968 (print)

HALL, S., JEFFERSON, T. **Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain**. 2nd ed., Londres: Routledge, 2006.

HERSCHMANN, Micael. **Indústria da música em transição**. São Paulo: Editora Estação das Letras, 2010.

MAGNANI, José G. C; **DE PERTO E DE DENTRO: notas para uma etnografia urbana**. In RBCS, vol. 17, nº 49, junho. 2002.

MAGNANI, José G. C; SOUZA, Bruna M. **Jovens na Metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2007.

MUGGLETON, D. Weinzierl, R. **The Post-subcultures Reader**. New York: Berg, 2003.

SILVA, E. M. **É possível falar de tribos urbanas hoje? A moda e a cultura juvenil contemporânea**. Iara Revista de Moda, Cultura e Arte, São Paulo, Senac, Vol.4, 2011, pp.47- 64. Disponível em [www.iararevista.sp.senac.br](http://www.iararevista.sp.senac.br)