

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**A CENA DE ROCK CARIOCA ATUAL:
DE STRAW A STRAUZ, UMA ANÁLISE SOBRE O
CENÁRIO NO RIO DE JANEIRO**

Frederico Medeiros Mattos

RIO DE JANEIRO

2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**A CENA DE ROCK CARIOCA ATUAL:
DE STRAW A STRAUZ, UMA ANÁLISE SOBRE O
CENÁRIO NO RIO DE JANEIRO**

Monografia submetida à Banca de Graduação como
requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social/ Jornalismo.

FREDERICO MEDEIROS MATTOS

Orientador: Prof. Dr. Micael Maiolino Herschmann

RIO DE JANEIRO

2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **A Cena de Rock Carioca Atual: De Straw a Strausz, uma análise sobre o cenário no Rio de Janeiro**, elaborada por Frederico Medeiros Mattos.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia/...../.....

Comissão Examinadora:

Orientador: Prof. Dr. Micael Maiolino Herschmann
Doutor em Comunicação pela Escola de Comunicação - UFRJ
Departamento de Comunicação - UFRJ

Prof. Dr. Fernando Mansur
Doutor em Comunicação pela Escola de Comunicação - UFRJ
Departamento de Comunicação - UFRJ

Profa. Marcela Canavarro
Departamento de Comunicação - UFRJ

RIO DE JANEIRO

2013

FICHA CATALOGRÁFICA

MATTOS, Frederico Medeiros.

A Cena de Rock Carioca Atual: De Straw a Strausz, uma análise sobre o cenário no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO.

Orientador: Micael Maiolino Herschmann

1. Música. 2. Comunicação. 3. Rock Independente. 4. Cena Musical. 5. Rio de Janeiro

I. HERSCHMANN, Micael(Orientador). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação. III. Bacharelado em Comunicação/Jornalismo.

DEDICATÓRIA

A minha família, especialmente minha mãe,
e a Bruna, amor da minha vida, por me aguentarem.

Aos meus avós (*in memoriam*),
sei que estão aqui comigo.

AGRADECIMENTOS

De nós para nós.

Agradeço, primeiramente, aos meus amigos da faculdade, só estou formando porque nossa amizade não me permitiu largar a faculdade sem completá-la, por mais que certos professores me fizessem pensar nisso todo dia.

Agradeço ao meu pai por ter colocado *The Myths and Legends of King Arthur and the Knights of the Round Table*, do Rick Wakeman, e *Brothers In Arms*, do Dire Straits, naquela viagem a Volta Redonda, meu primeiro contato com rock. Agradeço a ele por ter me dado também meu primeiro contrabaixo (minha paixão) e por ter me convencido a cursar jornalismo, ao invés de História ou Letras.

Cumprimento cada um de meus colegas músicos, principalmente os meus companheiros de banda, por causa desse convívio, escolhi este tema.

Agradeço a minha prima, Aline, e a minha namorada, Bruna, pela revisão de meus erros gramaticais, questionamentos sobre minhas ideias e carinho.

Agradeço ao paciente professor Micael Herschmann que me ajudou a completar este trabalho e me fez ver além do que eu podia pensar sobre as cenas.

Agradeço a Deus, independente de qual religião as pessoas acreditem.

Mattos, Frederico Medeiros. **A Cena de Rock Carioca Atual: De Straw a Strausz, uma análise sobre o cenário no Rio de Janeiro.** Orientador: Micael Maiolino Herschmann. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

RESUMO

Este trabalho pretende mostrar a realidade do cenário do gênero musical Rock no Rio de Janeiro e demonstrar que existem diferenças que o tornam único em comparação com o resto do Brasil e mundo. Para tal, procura-se ressaltar as noções do mercado da música durante a crise atual e as reconfigurações que acontecem constantemente, além de debater, utilizando entrevistas com músicos atuantes no cenário e artigos acadêmicos, os conceitos fundamentais para entender-se um cenário, entre eles, a cena, o gênero, o *mainstream* e o *underground*. Desta forma, será possível provar que o Rio é diferente dos demais cenários, com seus problemas relativos ao circuito de festas alternativas e a sua movimentação calcada nos shows seriais, e que ele é, infelizmente, menos desenvolvido que o cenário de rock paulista, fato citado por muitos músicos cariocas.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. NOÇÕES SOBRE O MERCADO DA MÚSICA	13
3. CONCEITOS SOBRE AS CENAS MUSICAIS	16
3.1 – Cenas: Entre Atores e Pensadores	16
3.2 – Rock, enquanto música e gênero musical	23
3.3 – O Independente dentro das cenas musicais	27
3.4 – <i>Buzz</i> e Pertencimento: O que uma banda quer?	30
4. CENA DE ROCK CARIOCA	33
4.1 – Níveis de separação das bandas do Rio de Janeiro	34
4.2 – Principais produtoras e seu modo de agir	38
4.3 – Moviada a shows seriais	41
4.4 – F.E.S.T.A.	43
4.5 – São Paulo: A cidade do Rock	46
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	52
6. BIBLIOGRAFIA	54

1 – INTRODUÇÃO

Falar sobre a importância da cena do rock dentro do Rio de Janeiro é falar sobre a história do Rock no Brasil, já que grandes artistas surgiram nas antigas cenas dos anos 80, 90 e início (primeira metade) dos anos 2000 como: *Planet Hemp*, *Funk Fuckers*, *Los Hermanos*, *Acabou La Tequila*, *Mulheres Q Dizem Sim*, *Autoramas*, etc. Alguns, ainda fazem sucesso, sendo chamados até de “a banda independente mais bem-sucedida do Brasil” como o *Autoramas*. E os artistas que surgiram dentro desta parcela de *underground* fizeram e fazem parte da vida de muitas pessoas. É inegável que muitos jovens tenham se identificado com a crítica contumaz à proibição da maconha e à violência policial feita pelo *Planet Hemp* ou que muitas pessoas receberam a mensagem de amor frustrado em *Anna Júlia* do *Los Hermanos*.

E, assim seguindo o curso das novas gerações, a nova cena do rock no Rio de Janeiro também é constante nos *ipods e mp3 players* dos jovens, já que, ao invés de cantar *Anna Júlia*, muitos cantam *O Mito do Insubstituível*, da banda *R.Sigma*, ou associam suas críticas às músicas da banda *Medulla*, como a contida na música *Virgínia* que conta a história de uma prostituta.

Este trabalho, então, parte do pressuposto que todas estas bandas importantes e o cenário em que elas se encontram, no Rio, são diferentes do resto do país e, por isto, tem valor elevado para uma análise. Somado a este fato, encara-se o argumento de que a cena paulista de Rock é melhor que a carioca, através dos depoimentos dos músicos fluminenses que lá tocaram e de um músico paulista que tem penetração nas duas cenas e busca-se explicar porque isto ocorre, desmistificando a possibilidade de ser uma opinião sem fundamentos explícitos.

E para tentar comprovar as hipóteses acima apresentadas, o autor trabalhou primordialmente como entrevistas exclusivas, principalmente no capítulo “Cena de Rock Carioca”, sendo os músicos entrevistados deste trabalho: Tomás Troia e Diogo Strausz, guitarristas da extinta banda *R.Sigma*, que foi atuante na cena carioca e brasileira entre 2005 e 2012, com honras como a vitória no programa Nokia Xpress Bands, a vitória nas eliminatórias para tocar no festival Mada, participação no Myspace Secret Shows, Festival Universitário MTV e convite para tocar no maior evento de música independente do

mundo, o festival SxSW (South by Southwest)¹; Teco, vocalista da banda *Rancore*, considerada uma das maiores bandas do *underground* brasileiro, assinada com gravadora Deckdisc e com músicas e videoclipes veiculados na MTV, Multishow e até mesmo na novela adolescente *Malhação*; Marcus Amorim “Bart”, ex-guitarrista do falecido *Celso Blues Boy* e ex-guitarrista da banda *ToaToa*, com shows por todo o Brasil, exterior e apresentações em TV; Guilherme Gonzalez, vocalista da banda *Sound Bullet*, segunda colocada do festival Nova Música Brasileira da Oi Fm e finalista carioca da Global Battle of Bands; Daniel Corrêa, ex-funcionário da gravadora *major* Deckdisc e colaborador do site *Tenho Mais Discos que Amigos*; Luiz Henrique Costa, produtor, vocalista da banda *Se Essa Orquestra fosse Minha*; Daniel Domingues e Luíza Bittencourt, membros do coletivo e produtora *Ponte Plural*, que faz a maior parte dos shows considerados grandes no Rio de Janeiro, como o Grito Rock, além de ser o braço carioca do Circuito Fora do Eixo (maior associação independente do país). Afora as entrevistas, também houve o trabalho de buscar artigos, livros e sites com referências sobre os conceitos de cena, gênero, etc. e com notícias sobre os membros (em especial, as matérias a respeito das atividades dos membros do *R.Sigma* e da cena de festas alternativas, veiculada no jornal *O Globo*).

Assim sendo, comparando-se pensadores e atores do cenário, busca-se definir conceitos para um melhor aprendizado do cenário carioca, podendo, assim, constatar sua separação do resto do Brasil e relacionar o produto final desta definição com a cena paulista, buscando comprovar se há superioridade paulista ou não.

No segundo capítulo, será esquadrihado o momento de reconfiguração por qual passa o mercado da música, provando que não há a quebra de paradigma tal qual pode vir a pensar-se. Utilizando-se de autores (HERSCHMANN, 2010) (GALLEGO, 2011), pesquisa-se como as pessoas recebem a música atualmente, isto é, se há a manutenção dos sistemas passados ou se emergiram novas formas de acesso.

Dentro da terceira divisão, será utilizada fortemente a comparação entre os autores e os músicos para moldar todos os conceitos vitais a uma cena de rock, isto é, através da confrontação entre os mais diversos pensadores e membros da cena será possível traçar definições viáveis sobre gênero musical, cena, independente, *mainstream*, *underground*,

¹ Informações disponíveis em: <http://www.oinovosom.com.br/rsigma/release> acesso em: 07 de fevereiro de 2013.

etc. Desta forma, será facilitada a análise da cena de rock carioca que acontecerá no capítulo 5.

Contudo, antes frisa-se a importância das palavras dos músicos a respeito de uma cena musical, no primeiro subcapítulo da terceira divisão, devido a terem sua opinião comparada a pensadores que ajudaram a cunhar este conceito. Deve destacar-se também o debate que será promovido no subcapítulo “Rock, enquanto música e gênero musical”, já que tentará provar que o rock é um estilo musical separado dos demais, não apenas calcado em estratégias mercadológicas como supôs Janotti Jr. (2003), devido a não possuir nenhuma característica estética encontrada em todos os trabalhos deste gênero (em oposição aos outros estilos, onde perdura-se ao menos uma característica, seja ela estética, comportamental ou lírica).

Dentro do capítulo derradeiro e mais importante deste trabalho, será trabalhada especificamente a cena carioca e tudo que a envolve. Inicialmente, será proposta uma divisão para melhor compreensão das bandas que agem no cenário, isto é, as bandas serão separadas em grupos valorativos ou não para uma análise, sendo esta motivada por seu impacto na cena, seu poder de autorreflexão e sua dimensão midiática (JANOTTI JR, 2011) (SÁ, 2001). Seguindo esta concepção, serão separados os coletivos e produtoras que fazem parte efetivamente do cenário, ou seja, aqueles que trabalham com as bandas que, na primeira divisão, são valorativas.

Após descrever os personagens e as engrenagens desse circuito ativo, duas polêmicas serão abordadas de forma incisiva: a problemática das festas e a comparação entre a cena carioca e a cena da capital paulista. A relação ambígua com as festas, exprimida no caráter de compartilhamento de membros e locais por ambos os circuitos, será tratada menos como um obstáculo e mais como uma realidade a ser incorporada, sem juízos de valor a respeito de quem faz parte da mesma. Já o confronto entre a cena carioca e a cena paulista, um dos principais intuitos deste trabalho, será encarado diretamente, com o intuito de mostrar que existe sim um cenário melhor que o outro, no caso, o paulista melhor que o carioca, e que isto se deve por inúmeros fatores, alguns externos à cena como a questão da infraestrutura e do transporte público precário, além da formação social da cidade, e outros internos, como a falta de colaboração entre os membros do cenário.

Deste modo, será definido o cenário do rock no Rio de Janeiro, comprovando-se as duas teses, por meio dos autores e das entrevistas concedidas diretamente ao autor desta realização acadêmica.

Trabalho este que é, por essência, a realização prática de minhas reflexões acerca do meio em que vivo. Ele é a materialização do primeiro CD lançado por um selo independente que eu adquiri (Reflita-se, do *R.Sigma*), passando por todas as músicas que baixei (gratuitamente, provindas do próprio artista ou não), enriquecendo-se com os livros, artigos ou sites que li, e culminando em minha própria atuação como músico. E, como este estudo é sobre uma cena musical, seguem dois trechos a serem apreciados para que a essência do trabalho e seu autor sejam melhor compreendidos: o primeiro da banda *R.Sigma* (minha favorita, admito) e o segundo da banda *Rancore*:

Quem nunca viu
Sem hesitar deve ver
Eu já vi e é como ver borboletas²

Vou sem mentir para agradar
Logo tudo vira pó
Dou o meu melhor e sigo
Sem fingir para te conquistar
Sou quem sou e sei que vou mudar
Por isso vivo³

² CASTELLO BRANCO, Lucas. Intérprete: R.Sigma. *Borboletas*. Single. Rio de Janeiro: Independente.

³ MARTINS, Teco. Intérprete: Rancore. *Escravo Espiritual*. In: Seiva. São Paulo: Deck.

2 – NOÇÕES SOBRE O MERCADO DA MÚSICA ATUAL

Antes de começar a se desenhar um quadro envolvendo uma cena específica e conceitos que a definem, deve-se entender particularmente o mercado geral da música e afastar noções equivocadas, permeando o pensamento com entendimentos a respeito das novas mídias dentro deste vasto campo estudado.

Assim sendo, a primeira coisa a ser desmistificada é a noção de quebra de paradigma (segundo o pensamento de Thomas Kuhn), que muitos sustentam repetidamente, mas que é frágil, pois se assegura sobre algumas rupturas e ignora continuidades. Segundo Herschmann (2010), estas continuidades são extremamente visíveis em artistas de grande êxito no *mainstream*, como Ivete Sangalo, pois as estratégias da antiga indústria continuam a ser empregadas e são muito bem-sucedidas, fato ressaltado pelo número de shows, afora os pedidos de concertos não atendidos, e o valor do cachê da cantora, que chega a causar polêmicas, já que é elevado (estima-se em meio milhão de reais) e muitas cidades não teriam essa verba orçamentária para a cultura.

Outro resquício enxergado é que os formatos antigos não desaparecem rapidamente, se é que podem, de fato, desaparecer. Herschmann (2010) cita como exemplo o vinil. Esta mídia de reprodução começa a voltar, calcado em saudosismo (muitas vezes por gente que sequer viveu o auge do formato e busca apenas inclusão em um tipo de “moda”) e alegações de melhor qualidade em relação a CDs (o que não é necessariamente verdadeiro, visto que os vinis normalmente são tocados em sistemas valvulados ou *hi-fi*, fato que gera uma melhora considerável no som, enquanto os CDs são costumeiramente tocados em qualquer aparelho, o que pode gerar a ilusão de uma qualidade inferior). A questão do desaparecimento do CD, que não vai ser abordada neste trabalho, é cercada de diversas argumentações que podem esbarrar na mesma questão que marca a hipótese do fim do livro. Isto é, se o livro (em sua versão clássica, impressa) não acabou após a propagação de sua versão digital, nem mesmo quando chegou a aparelhos portáteis como o *Kindle*, por que o CD acabaria? Apesar de certos grupos (em especial, os aficionados por vinil) negarem, existe um prazer psicológico na compra do CD, além da inegável qualidade superior aos arquivos em formato digital mp3 divulgados na internet (o único formato que se aproxima da qualidade de um CD é o *FLAC*, pois não se perde qualquer informação; todavia, ele gera arquivos bastante grandes e inapropriados para o compartilhamento *online*). Alguns

poderiam dizer que apenas um novo formato pode causar a derrocada definitiva do CD, tal qual aconteceu com o vinil. Contudo, as tentativas de se passar para *pen drives (flash disks)* ainda não funcionou de forma efetiva, visto que poucos artistas tentaram lançar trabalhos apenas neste novo formato.

Já as rupturas entre o modelo antigo das gravadoras e o modelo atual são mais constantemente citadas. Poder-se-ia dizer que este trabalho existe da forma como foi feito por conta destas mudanças, já que elas possibilitaram o aparecimento de uma cultura *underground* mais forte e visível a quem está fora desta comunidade. A primeira transformação visível foi a queda dos modelos das grandes gravadoras que, na verdade, se mostra com o fortalecimento dos gravadoras e selos *indies*. As outras são a transição do conteúdo midiático unilateral para um interativo, onde existe a possibilidade de direcionar alguma mensagem ao ídolo e não apenas receber o que provém da grande mídia; a segmentação do mercado, deixando o global e partindo para o local; a venda passar de megastores e grandes lojas de CDs para a internet e locais de shows (HERSCHMANN, 2010).

Estas são algumas das mais importantes rupturas entre as muitas que poderiam ser mencionadas. E, a partir delas, é possível aprender que as mudanças se concentram na transição de grandes companhias para algumas menores e maior interatividade com o público (o que pode gerar a sensação de pertencimento). Ou seja, atualmente busca-se ser mais interativo, para poder gerar uma conexão com o público e este poder propagar a mensagem da banda e, assim, gerar o *buzz*. E, como perdeu-se a característica da unilateralidade dos meios de comunicação de massa e a internet assumiu um papel importante na divulgação, não é necessário fazer parte das grandes gravadoras para atingir uma grande veiculação; esta pode ser atingida mesmo com um trabalho autônomo (ou seja, sem a interferência de qualquer selo ou gravadora).

Dentro dessas rupturas mais importantes, mostra-se uma das mais relevantes para uma cena *underground*: a das novas formas de prescrição musical. A prescrição musical é a indicação de uma música, um artista, um estilo ou uma cena a uma pessoa para que ela experiencie a qualidade musical. Antes das transformações do mercado, a prescrição era muito dependente dos grandes meios de comunicação, como jornais, redes de televisão e rádios, relegando ao segundo plano os DJs de eventos, o contato pessoal e as mídias de

nicho, já que as primeiras atingiam uma grande quantidade de público, enquanto as outras tinham seu alcance restrito devido às tecnologias não serem tão desenvolvidas como são nos dias atuais (GALLEGO, 2011) (SÁ, 2006).

Já na presente década, o contato individual tomou uma dimensão tão elevada que é o que mais desejam músicos, gravadoras *indies* e até mesmo gravadoras *majors*, pois esta é a força do *buzz*. As outras formas de prescrição que são avidamente buscadas são os *blogs*, *fotologs* e redes sociais musicais, como o *Last.fm* que indica artistas parecidos com aqueles a que você mais ouve. Obviamente, nem sempre estas prescrições são as mais acuradas, pois a questão estética de semelhança é tênue e também porque, como alerta Gallego, podem sofrer influência de grandes mídias e empresas, já que, como estes *blogs* e redes sociais são as formas mais populares de se conhecer artistas, eles atraem os grandes conglomerados, que desejam ter participação e veiculação naquele espaço.

O outro fator, fora o contato mais próximo entre músicos e público, que as transformações na indústria permitiram existir é a volta da importância do “ao vivo”. Segundo Herschmann (2010), os shows voltaram a ganhar importância, sendo tão vitais para a indústria quanto o fonograma gravado. Isso se deve aos shows serem um espetáculo que permite sensações, acolhimentos, etc.; ou seja, o concerto permite que haja uma conexão com tudo aquilo que a banda ou cantor transmitem para o público e, como é percebido, o que mais se busca dentro do mercado é esta conexão e experiência -- como relatam Pine & Gilmore (2001) e Maffesoli (1987 e 2007).

Caso exista dúvida sobre a importância desta dimensão, é visível que as grandes gravadoras começam a querer ter lucros com shows, pois são uma fatia importante que não era explorada. Elas viram aí uma maneira de ajudar a reverter as perdas com a diminuição de vendas dos fonogramas físicos na forma de CDs, DVDs, etc. Ademais, constata-se também um aumento no número de DVDs de shows (considerando-se aqui também os *blurays*), pois estes transmitem, ao menos em parte, a experiência de um concerto ao vivo, fator muito importante em países e localidades que carecem de apresentações ao vivo envolvendo grandes artistas. É possível pensar também que a tendência é haver vagarosamente a fusão de produtoras e gravadoras, ou simplesmente a adição de setores de produção de shows em *majors*, para que consigam apreender o maior possível em termos de lucros no mercado atual da música.

Assim sendo, é visível que o mercado da música mudou, porém não totalmente, mantendo estruturas seculares e fundindo-se com novas estratégias. Desta forma, também percebe-se que o que mais tem valor é a experiência do show ao vivo, atuando lado a lado com o gravado, numa relação de cumplicidade. Com estas informações, é possível, enfim, estudar o que é uma cena, um gênero, a questão do independente e entrar com correção em uma cena.

3 – CONCEITOS SOBRE AS CENAS MUSICAIS

Neste trabalho, busca-se a definição de uma cena do rock no Rio de Janeiro. Mas, para tal, é absolutamente necessário compreender os dois elementos presentes na expressão “cena de rock”. Ou seja, é vital saber tanto no que consiste uma cena musical e como ela se define em termos de abrangência, quanto é indispensável pensar o que seria o rock, como gênero, separando-o do resto dos estilos presentes no circuito de shows carioca. Assim sendo, ao relacionar ambos os conceitos, isto é, a noção de cena e a noção de gênero, será possível ter uma noção do que é um cenário que tem como centralidade o estilo rock.

Além disso, é importante analisar o conceito de “independente” no que tange o mercado musical, já que, dentro de todas as cenas, é uma condição comum à maioria dos seus integrantes. Assim sendo, pode-se compreender o que seria uma cena de rock independente, ainda que, dentro deste cenário, encontremos artistas de todas as estirpes. Alguns são até mesmo contratados por selos *indies* e gravadoras *majors*, mas comportam-se dentro da realidade como uma banda independente qualquer, com, obviamente, facilidades no que diz respeito a shows e gravações.

3.1 – Cenas: Entre Atores e Pensadores

Caso se pergunte a 10 músicos diferentes atuantes no cenário de determinada cidade como eles veem a cena, é bem provável que se receba 10 respostas totalmente diferentes. Isto acontece porque a cena não tem uma definição absoluta, uma verdade; ela é uma visão pessoal que discorre sobre diferentes aspectos. Entretanto, existe um aspecto positivo na variedade das respostas: esta diversidade significa que existe uma consciência própria individual, uma autorreflexão, ou seja, implica ser músico e ouvinte simultaneamente e implica também um pensamento crítico a respeito da realidade onde se existe como instrumentista. Este fato caracteriza a real existência de uma cena e não apenas algo imaginado. (JANOTTI JR., 2012)

Um exemplo da diversidade das respostas encontra-se em Diogo Strausz, integrante da extinta banda *R.Sigma* e DJ atuante no circuito de festas alternativas. Ele vê a cena como produto dos trabalhos das bandas que se destacam, ou seja, enxerga a cena a partir das bandas mais conhecidas:

Hoje, vejo [a cena] um pouco mais de longe, e essa distância me fez ver de uma maneira mais simples: As bandas que fazem um trabalho conceitualmente diferente das demais viram assunto e se destacam. Se, além de serem diferentes, se conectarem mais profundamente com seu ouvinte, ganham fãs e ‘dão certo’.⁴

A opinião de Strausz é corroborada por Teco, vocalista do *Rancore*, e Guilherme, vocalista e guitarrista da banda *Sound Bullet*, que, ao serem questionados sobre a cena brasileira, discorrem sobre as bandas que enxergam como relevantes e como elas movimentam o cenário. Isto é, a cena seria um produto de o que vale a pena escutar e não só ouvir. Dessa forma, as bandas mais ouvidas seriam o que forma o cenário, enquanto as outras bandas seriam o que é perdido, o que é ouvido, mas não escutado (CARDOSO FILHO, 2010) (JANOTTI JR., 2012) (DEWEY, 2010). Esta perda pode ocorrer até mesmo em espaços significantes à cena como, por exemplo, nos shows que reúnem muitas bandas tocando sequencialmente, onde é possível ir com o intuito de assistir apenas a um show, ignorando o resto. Este exemplo dado também coloca em questão o fato de se poder perder o que é digno de ser escutado por conta da magnitude daquilo que deveria ser deixado de lado.

Em contrapartida, Tomás Troia, também ex-integrante da banda *R.Sigma*, não define a cena, apenas se refere ao movimento que ela vem fazendo:

Acho que é um cenário em crescimento tendo em vista que o Rock não é um gênero nativo do Brasil. Acho que poderia ser pior. Mas é claro que ainda não é ideal. Mas é certo de que bandas competentes com boas equipes conseguem levar seu som a todos os cantos [sic].⁵

Fato recorrente à opinião de Marcus Amorim “Bart”, integrante da extinta banda *ToaToa* e ex-guitarrista do vocalista Celso Blues Boy:

A cena independente varia muito de estado pra estado. Nos últimos 10 anos tudo mudou muito. Bandas independentes sempre existiram e sempre existirão. O que muda é a forma de *approach*, os meios de divulgação, o tipo, qualidade e quantidade de locais onde tocar. Na cidade do Rio, a cena independente rock foi maior no começo dos anos 2000 do que é agora. Já a parte do samba e choro cresceu.⁶

⁴ Entrevista concedida ao autor em 14 de janeiro de 2013.

⁵ Entrevista concedida ao autor em 17 de janeiro de 2013.

⁶ Entrevista concedida ao autor em 19 de janeiro de 2013.

Ou seja, definir uma cena é uma tarefa “íngrata”, pois, além da variação de opinião de cada membro e de quem a vê de fora, ela pode variar de estado para estado, ou seja, geograficamente, como sugere Marcus Amorim. Assim, caso se dê uma definição concreta, corre-se o risco de errar em algum ponto, pois as fronteiras de uma cena são fluidas e seu conteúdo variável. E isto aparece na opinião de Daniel Corrêa, do blog *Tenho Mais Discos que Amigos*: “Incerta. Mas a incerteza na música - assim como em qualquer arte - é positiva. Não existe espaço na grande mídia e no *mainstream* para o Rock, mas existe o público. O desafio é fazer algo realmente bom para ser atrativo ao público”⁷. Daniel define a cena como incerta, mas ressalta que não existiria espaço para esta incerteza que caracteriza a cena do rock na grande mídia. Então, concluir-se-ia que o cenário do rock faria fronteira com o *mainstream* e a grande mídia, não entrando em contato direto com ela nem aparecendo nela. De certa forma, a opinião está correta; isto é, o rock não tem um espaço na grande mídia concretamente, porém, como será relatado, existem, sim, notícias, veiculações de músicas/clipes e aparições na agenda cultural de jornais por parte das bandas do cenário, ainda que sejam bem esparsas e em número baixo.

Já os membros da produtora e coletivo *Ponte Plural*, Daniel Domingues e Luíza Bittencourt, veem a cena baseando-se em estilos, isto é, gêneros musicais de cada local e estratégias de divulgação dentro das redes sociais na *internet*:

O cenário independente do rock está entendendo aos poucos que a internet abriu um mercado de nichos e que os artistas podem encontrar seu público através de redes sociais de modo a planejar melhor os locais de shows. Goiânia, por exemplo, tem um forte público para o Rock cantado em inglês. Belém possui público para Rock mais pesado. São Paulo já pede um Rock mais alternativo, mais parecido com a cidade onde os nichos são mais segmentados no país. Recife é uma das cidades que mais mescla o Rock com ritmos regionais⁸.

Dentre os músicos entrevistados, quem primeiro supõe uma definição de cena é Diogo Strausz: “Uma cena constitui de público, articuladores culturais, espaços físicos e artistas” [sic]. Ou seja, na opinião do ex-guitarrista do *R.Sigma*, a cena seria a junção de locais -- na forma de casas de shows, lonas culturais, bares, ou seja, seriam locais que o

⁷ Entrevista concedida ao autor em 21 de janeiro de 2013.

⁸ Entrevista concedida ao autor em 4 de fevereiro de 2013.

próprio cenário tornou significantes e não mais meros lugares (JANOTTI JR., 2012) --, público -- ou seja, quem acompanha as bandas, ainda que pela internet primordialmente --, articuladores culturais -- também chamados produtores, produtoras, donos de espaços físicos --, e, por fim, artistas -- na forma de bandas, compositores, etc. Pode-se perceber, então, que, para Strausz, a cena é uma reunião de bandas, produtoras que realizam shows, espaços físicos e a audiência que acompanha estas bandas, uma interação entre todos os agentes e o espaço (DEWEY, 2010).

Mas a cena, na visão de Strausz, não teria qualquer contato com meios de comunicação: eles seriam alheios, trabalhando e colaborando com a cena, contudo, sem integrá-la. De certa forma, esta opinião é coerente, pois, o cenário é formado por seus agentes culturais (bandas, produtoras, divulgadoras), os espaços físicos/geográficos (locais de shows) e o consumidor (público).

Porém, a cena não existe só fisicamente, ela é a materialização de toda uma cultura que existe na internet, por exemplo. Seria impossível separar a importância de diversos blogs e sites na formação de um cenário atualmente, assim como é impossível dissociar o fanzine e a filipeta dos cenários mais antigos. Ambos são uma parte integrante da cultura *underground* dos cenários. Além dessa forma de mídia, é necessário afirmar que existe, sim, uma presença da grande mídia e da mídia *mainstream* em diversas cenas com as ajudas de divulgação, agendas culturais, etc. Assim sendo, por mais *underground* que seja um cenário, ele pode ser veiculado em grande mídia e permanecer “desconhecido” de uma maioria de público.

Pode-se separar essas mídias citadas em três tipos, conforme Sá (2006):

1) micro-mídias (tais como filipetas, fanzines, informações passadas um a um através de celulares, etc); 2) as mídias de nicho – ou especializadas (mídias segmentadas, voltadas para uma fatia específica de público); 3) grande mídia (que é a mídia massiva, mainstream) (2006, p.7).

Adaptando-se essa divisão, vemos três tipos de mídia: uma pessoal, na forma de contato direto entre pessoas, uma centralizada que transmite conteúdos a todos que pertencem àquela determinada segmentação, como o rock, a grande mídia que transmite a todos qualquer tipo de conteúdo que seja de sua orientação. Dentro do *underground*, a primeira é natural, intrínseca a quem pertence ao cenário. Isto é, os pertencentes divulgam trabalhos daqueles que “valeriam a pena”. Em segunda instância, existem as mídias de

nicho (SÁ, 2006) que seriam vitais para o cenário na forma de blogs e páginas de redes sociais. Estas duas formas seriam a parte integrante do cenário no que se refere à mídia, pois não são parte do público, dos músicos ou articuladores culturais; são um novo membro que participa ativamente da cena. O terceiro grupo, as grandes mídias, tem seu papel de importância ao aparecerem de forma cada vez mais constante no *underground*, mas assim o fazem devido às lógicas de mercado, ou seja, quanto mais o cenário crescer e aparecer para um público, maior são as chances de a grande mídia cobrir os eventos, as tendências etc.

Ao se observar o que constrói uma cena na opinião de Diogo Strausz (espaços físicos significantes, público, articuladores culturais (produtores) e artistas, somado ao conceito de mídia de nicho (SÁ, 2006)), começa-se a contemplar um esboço das definições de cena possíveis. Entretanto, deve-se comparar este rascunho sobre o que caracterizaria a cena ao pensamento elabora por Simone Pereira de Sá:

(...)entendemos que a noção de cena refere-se: a) A um ambiente local ou global; b) Marcado pelo compartilhamento de referências estéticos-comportamentais; c) Que supõe o processamento de referências de um ou mais gêneros musicais, podendo ou não dar origem a um novo gênero; d) Apontando para as fronteiras móveis, fluidas e metamórficas dos agrupamentos juvenis; e) Que supõem uma demarcação territorial a partir de circuitos urbanos que deixam rastros concretos na vida das cidades e de circuitos imateriais da cibercultura, que também deixam rastros e produzem efeitos de sociabilidade; f) Marcadas fortemente pela dimensão midiática (2001, p.157).

Por esta definição, uma cena deve existir em um espaço determinado (que pode ser uma cidade ou o planeta inteiro), com trejeitos, comportamento e vestuários similares ou influenciados por uma mesma figura, com um gênero, ou mais de um, sendo subvertido ao gosto dos integrantes da cena ao ponto de poder aparecer um novo estilo, de uma forma fluida, abarcando grupos novos e antigos, deixando de conter determinada parte, etc., com territórios específicos, ou seja, com lugares significantes físicos e locais na internet, como sites ou páginas em redes sociais; com uma mídia em torno, a serviço desta própria cena. Levando-se em conta a percepção mencionada anteriormente, a cena é constituída por artistas de determinado(s) gênero(s), locais físicos e *online*, articuladores culturais, uma mídia que aborde este nicho, um público e suas características estético-comportamentais, dentro de um local, opinião corroborada por Luiz Henrique Costa, produtor e sócio do *Espaço Ipiranga* ao citar quem seriam os principais atores dentro de uma cena: “Os

principais atores são os artistas, as casas de show, os selos ditos independentes, os editores de sites e blogs especializados, e, em um passado distantes os antigos fanzines⁹”.

Contudo, nenhuma característica é fixa; isto é, nada é imutável, inclusive os locais onde a cena emerge ou personagens da mesma mudam, se anteriormente os personagens “eram” de determinada cena, atualmente, eles “estão” em alguma cena. Assim sendo, é percebido o caráter instável e mutável de cena. Segundo Janotti Jr. (2012), as cenas seriam “‘enquadramentos sensíveis’ que permitem, através de disputas e negociações, afirmar territórios sonoros, ou seja, circunscrições de experiências e consumos culturais, articulados por sonoridades e pelo modo como elas circulam, são embaladas e posicionam os participantes das cenas em diferentes circuitos culturais” (JANOTTI, 2012, p.2). Ou seja, as cenas permitem a mudança para, então, afirmar locais onde ela se encontre, onde ela seja vivida. Um exemplo seria a mudança de orientação de um determinado lugar de espetáculos, deixando de lado o rock e apostando na mpb, ou um *website* saindo do *heavy metal* como temática e entrando no rock.

Definida, ou ao menos cercada, a cena, é possível tomar a comparação de Will Straw entre cenas e comunidades. Inicialmente, o autor canadense as tinha em posições dicotômicas, já que as comunidades primariam pelo tradicional e seriam estáveis, enquanto as cenas teriam uma noção de quebra e transformação constante, além de serem espaços onde práticas musicais diferentes convivem (SÁ, 2001). Porém, ele reverte essa posição posteriormente e assume que as duas seriam mais próximas, já que muitas práticas podem ser comuns às duas.

Com a definição destes conceitos mais explorada, é necessário agora abordar a questão do gênero musical e como ele influencia a formação, a afirmação e o desenvolvimento da cena, além de como ele destaca o cenário dos outros cenários independentes. No caso do rock, esta é uma questão fundamental, devido à existência de uma ampla dificuldade no que tange à diferenciação entre os dois cenários, pois pode haver rock fora da cena específica e haver outros gêneros dentro da cena do rock. Um exemplo disto é o festival *Grito Rock* ter atrações que não configuram o estilo musical (exemplo: bandas que tocam samba) que o nome do festival pressupõe. Além disso, os próprios membros da cena (articuladores, músicos, mídias) trabalham com mais de um cenário e

⁹ Entrevista concedida ao autor em 4 de fevereiro de 2013.

muitas vezes fundem ambos para seu melhor resultado. Ou seja, a fluidez que a cena deve ter, como aparece em sua definição por Sá (2001), ajuda a dificultar a compreensão de quem e o quê a compõe.

3.2 – **Rock, enquanto música e gênero musical**

A pergunta que dá título a esta parte é bastante oportuna: O que é rock? O que é rock para cada pessoa? Afora as definições dadas por dicionários, a história, a composição de um conjunto, existem milhares de opiniões sobre o que é o rock. Ao buscar-se uma definição no dicionário *Michaelis*, encontra-se até mesmo uma vertente não mencionada ainda: “Dança de origem norte-americana, de compasso quaternário, surgida na década de 50; rock, roque”. Rock é uma corruptela de *rock'n'roll* que é, primordialmente, tratado como uma dança surgida na década de 50, onde os músicos que a tocavam utilizavam compassos quaternários, ou seja, quatro batidas em semínima por compasso, também chamado de 4/4 (não se deve confundir com o *four-on-the-floor*, forma rítmica utilizada na música *disco*, onde o bumbo da bateria acentua todos os quatro tempos de um compasso quaternário). Segundo outra definição, é um estilo musical composto por blues, country e gospel, iniciado por negros, nos Estados Unidos, caracterizado por um tempo acelerado evocando danças típicas, onde os músicos tocavam guitarras ou violões, contrabaixos (acústicos ou elétricos) e bateria, com a possível adição de piano e metais (saxofone, trombone, trompete, etc.).

Mas, como, então, se justificariam as bandas que não tem baixo, bateria, guitarra ou piano e, mesmo assim, tocam rock ou algum subgênero? Já existiu uma banda de *death metal* (um dos estilos mais extremos do subgênero *heavy metal*, caracterizado por uso constante de vocais guturais, guitarras com afinações mais graves, bumbos duplos e letras sobre morte, violência e, em menor incidência, culto a Satã, ao *satanismo de LaVey* e a deuses pagãos), chamada *Infernal*, que utilizava violinos ao invés de guitarras (obviamente, havia artifícios para que as músicas soassem densas e pesadas), algo impensado em um gênero tão agressivo e convencional como este. Além disso, o próprio Elvis Presley, considerado por muitos o maior ídolo do rock de todos os tempos, começou sua carreira sem um baterista, tendo incorporado um apenas após uma apresentação em um programa de rádio.

Seguindo por esta análise, onde entrariam também as bandas que tocam em compassos diferentes dos quaternários? Existem diversas fórmulas de compasso: binários, ternários, simples, compostos. E existem bandas que exploram toda a musicalidade em cada uma destas fórmulas. As bandas de rock que se aproximam do *blues* tendem a usar compassos compostos (onde cada batida pode ser subdividida em três, estrutura clássica do *blues*), bandas progressivas ou com uma mentalidade voltada para o *jazz* podem se aproveitar de compassos ternários (3/4 por exemplo), etc.

Há ainda os que citam o rock como uma postura de atitude, como na definição provida pelo *urbandictionary.com*. Contudo, como ficariam as canções de conformismo, de amor, de sustentação a um regime? Elas continuam sendo rock, mas não trazem a atitude considerada “correta” segundo a definição.

Desta forma, encontra-se um problema: como se pode definir uma cena de rock, se não há uma certeza sobre o que o rock é esteticamente. O rock não carrega as mesmas estruturas seculares, como o blues carrega (todo blues é formado por compassos compostos ou tocado em tercina), as mesmas temáticas como as músicas folclóricas, e sequer os mesmos instrumentos. Ou seja, o rock é um estilo livre, que aceita as mais variadas influências, vindas desde a música clássica, como os guitarristas neoclássicos *Jason Becker* e *Yngwie Malmsteen*, até o hip-hop do *Planet Hemp* e *Rage Against The Machine*.

Lima (2007) e Janotti Jr. (2003 e 2006) dizem que as delimitações de um gênero são difíceis em todos os estilos e abarcam estratégias mercadológicas e econômicas, além de negociações e mediações entre consumidores e vendedores. Lima ainda explica:

A dificuldade em delimitar um gênero na música popular massiva ocorre porque cada produto musical, ao tempo em que afirma características do gênero ao qual se inscreve, também alarga as fronteiras desse gênero, por mobilizar elementos numa expressão singular (2007, p. 53)

Entretanto, como já mencionado, o rock ultrapassa o normal dentro dos gêneros por não ter sequer uma característica de estrutura que defina sua classificação. Muitas vezes, ao contrário do que defende Lima, não existe a reafirmação de nenhuma característica presente no gênero anteriormente, como no caso da banda *Mohandas*, que é considerada uma banda de rock, mas tem um estilo mais semelhante ao folk e com lampejos de música folclórica, e não tem um baterista, apenas percussionistas.

Exemplos de estilos que têm sua classificação atrelada a, pelo menos, um elemento que é constantemente reafirmado não faltam: o já citado blues (que contém ainda as estruturas do *12 bar blues*, estrutura de 12 compassos que forma um ciclo dentro da música, e a utilização de escalas pentatônicas), o reggaeton (a batida característica de reggaeton (*Dem Bow*) e suas variações são elementos onipresentes nas canções), as músicas folclóricas (escalas tradicionais de cada povo), etc. Já a postulação de o que é rock parte mais da afirmação pessoal dos músicos se identificando em subgêneros históricos, das definições atribuídas pelas críticas musicais e pelos catalogadores em sites, blogs, redes sociais e, em menor escala atualmente, lojas de CD e vinil. Ou seja, o rock, como gênero, parece ter início na afirmação própria dos músicos e suas comunidades de fãs, junto com a mídia, ainda que, minoritariamente, tenha início em motivações econômicas.

Segundo Fabbri (2006) e Lima (2007), as regras para a classificação de um gênero pressupõem negociações entre as comunidades musicais, podendo definir, até mesmo de maneira contraditória, estas normas. E isso acentua-se dentro do *underground*, pois como não há a pressão mercadológica envolvida de forma mais direta, existe a tomada de uma ideologia para a definir o que cada banda faz, fazendo classificações se tornarem um fator de responsabilidade e precisão absoluta. Esta postura da rigidez aparece quando da confusão em torno de classificações, como quando um grupo reage negativamente ao ver uma banda usando determinado subgênero que, segundo este grupo, não tem ligações com o estilo da banda.

Este exemplo citado é visto na comunidade da rede social *Orkut* sobre a banda R.Sigma, onde um membro discute a validade da apropriação por parte dos integrantes do conjunto da denominação *Math Rock*¹⁰, subgênero do rock marcado por mudanças de estrutura de compasso, escalas incomuns e composições quase matemáticas no que tange o arranjo dos instrumentos. O debate começa em tom de discórdia e fica “acalorado”, com xingamentos, incitações, chegando ao ponto de os próprios músicos intervirem e perguntarem qual a razão da crítica e agressão verbal do usuário que começou o tópico. Entretanto, como é possível ver no release da banda, eles consideram o math rock apenas

¹⁰ Disponível em: <http://www.orkut.com.br/Main#CommMsgs?cmm=953676&tid=5478918586942683139>, acesso em: 31 de janeiro de 2013

uma influência, sem denominar seu próprio estilo e, mesmo assim, o uso da expressão acaba gerando o conflito.

Entretanto, como deixam claro Janotti Jr. (2003) e Lima (2007), a classificação dos gêneros é também uma estratégia mercadológica para situar um produto baseado em duas instâncias: o que se parece com ele e quem vai comprá-lo. Deve-se chegar, na realidade, a quem vai comprar o produto e vivenciar a experiência com o ele de forma a atrair outros consumidores. E isto já começa a ser percebido pelas próprias bandas que utilizam-se dos rótulos de gêneros como forma de chamar a atenção como ao juntar muitos estilos de música distintos ou criar um novo subgênero, mesmo quando ele é natimorto, ou seja, ele é apenas da banda, não cria uma esteira de novas bandas que utilizam-se das mesmas estruturas, temáticas e discurso.

Dentro de uma cena, é natural que a classificação tenha como objetivo ligar a banda ao resto do cenário, seja através de alianças ou de menção de grupos musicais pertencentes à cena como influências, e fazer as pessoas pertencentes a este conjunto urbano consumir os CDs. Ou seja, a pergunta “O que se parece com ele?” vai ser respondida com bandas do *underground* entremeadas às de fama reconhecida. E a questão “Quem vai comprá-lo?” tem a seguinte resposta: os membros do cenário (JANOTTI JR, 2003).

O que pode tornar-se uma problemática quando a mesma banda começa a transpor os limites da sua comunidade urbana, já que nem todos os signos utilizados dentro da mesma podem ser compreendidos e provocantes a quem está do lado de fora do cenário. Ou seja, uma banda que comece a transpassar o cenário de rock independente do Rio de Janeiro e chame a atenção da mídia pode não ter muito sucesso fora da cena caso suas ações estivessem focadas somente em conseguir público dentro do cenário. Todavia, pode acontecer justamente o contrário, com a banda despontando e atraindo holofotes para toda a gama de bandas que a influenciou.

Concluindo-se a questão sobre o que seria o rock, como gênero, podemos ver que o estilo não pressupõe esteticamente nada, sendo totalmente flexível, assim como seu discurso, suas influências e seus fãs. O que define o que é rock é a apropriação do termo por parte dos membros das comunidades e cenas e as preocupações mercadológicas na hora de situar um produto. Ou seja, para uma banda ser rock basta que seus fãs e a mídia assim a compreendam, por mais que diversas outras comunidades possam discordar, ou que ela se

posicione como tal na hora de vender seu produto, buscando influências que evoquem o rock, ou subgênero do mesmo, e traçando como público-alvo aqueles que gostam do rock.

Cabe ressaltar aqui que não se compreende mais como subgênero do rock o *heavy metal*. Este estilo, já consolidado, separou-se do rock, assim como o rock divisou-se do blues e do country, pois formou uma outra estrutura de mídia, público, gravadoras e bandas que não tem o menor contato com o universo do rock, e raramente há o encontro em festivais, acontecendo apenas quando bandas consagradas dos dois estilos musicais dividem o mesmo palco em um mesmo dia, como em grandes festivais como o *Rock in Rio*, enquanto, as outras derivações do rock dividem palcos com maior facilidade e não existem problemas (a exceção ocorre por conta da rixa entre punks e skinheads, mesmo que a música de ambos seja esteticamente parecida).

Além disso, a gama de sub-estilos que o heavy metal gera começa a equiparar-se com o próprio rock, isto é, caso tratasse o *metal* como um simples subgênero do rock, a dimensão que tomou este gênero seria perdida, pois não se conseguiria pensar as divisões criadas pelas comunidades do *heavy metal* como importantes, o que levaria muitas das bandas mais seminais dos subgêneros do *metal* como o Cannibal Corpse (uma das bandas mais antigas do *death metal*, uma das primeiras a trazer temas *gore* e *grind* para as letras de música) a serem simples coadjuvantes para monstros sagrados do heavy metal como o *Iron Maiden*, já que uma divisão dentro de outra divisão pressupõe uma separação supérflua e sem importância, devendo ser considerada para fins de análise como não existente.

Sabendo, então, que o rock é uma questão de afirmação, posicionamento e estratégia por parte de um conjunto musical e sua comunidade de fãs, pode-se criar o entendimento que o cenário independente e o cenário independente do rock se confundem, já que bastaria a afirmação para que qualquer um virasse “rock”. Contudo, os dois cenários são duas instâncias diferentes, isto é, a cena independente engloba a do rock, mas nem tudo que acontece na cena é rock.

3.3 – O Independente dentro das cenas musicais

A pergunta - título tem uma resposta bem rápida dentro da música: Independente é tudo aquilo que não tem, ou tem minoritariamente, participação de grandes conglomerados

empresariais no que diz respeito a financiamento, gerenciamento e produção. Desta forma, uma banda independente é uma banda que não tem contrato com uma gravadora major (podendo, no caso, ter contrato com um selo “independente” que pertence à esta major); festival independente, na concepção deste trabalho, é aquele que segue as normas da extinta *Abrafin* como Herschmann (2010) mostra: eventos sem apoio da iniciativa privada por meio de grandes corporações, com 75% de artistas não associados a gravadoras multinacionais, sem ser gerido direta ou indiretamente por órgãos governamentais; mídia independente é aquela que não está ligada às grandes empresas midiáticas e tem a liberdade de conteúdo.

Contudo, seria esta resposta completa? Certamente não. O termo “independente” abarca mais que uma postura contrária a uma grande empresa, uma negação dos valores da estratégia *mainstream* (CARDOSO FILHO & JANOTTI JR., 2006). Ao se resumir o independente em uma negação de valores das grandes corporações apenas confunde-se o que é independente com o que é *underground*. E estes conceitos não são sinônimos, já que seria estranho, por exemplo, um artista *major* reafirmar algo que fosse contra sua gravadora como o vocalista do *Rancore*, Teco Martins, faz quando cita *Bob Marley*: “If you are the big tree, we are the small axe”¹¹ para expressar uma posição de contrariedade e repulsa ao que acontece dentro do grande fluxo de informações e grandes companhias. Assim, ele está criticando o *mainstream* (e, automaticamente, exaltando o *underground*) e não criticando o *major*. O independente reflete mais do que essa contrariedade, ele mostra estratégias, posicionamentos e autonomia.

O *indie* é tão diversificado que chegou ao ponto de se tornar um subgênero do rock, de gerar outros subgêneros, de estampar camisetas, de virar uma estratégia mercadológica. Eduardo Vicente (2006) traz uma perspectiva completa para o que seria o tão falado independente:

Dentro dessa mesma tradição, o termo *indies* refere-se às empresas de atuação predominantemente local, vinculadas normalmente a segmentos musicais específicos, que costumam atuar na formação de novos artistas e na prospecção de novos nichos de mercado. Porém, considerando a pulverização dos meios de produção musical que as tecnologias digitais passaram a proporcionar já a partir do final dos anos 80, entendo que hoje o termo se refere indistintamente tanto a pequenas gravadoras quanto a artistas que desenvolvem autonomamente a produção de seus discos. (p. 3)

¹¹ Em entrevista concedida ao autor em 17 de janeiro de 2013.

Ou seja, o *indie* seria algo mais segmentado, local e autônomo. Como percebido pelo tão badalado advento da internet, o *indie* não pressupõe mais localidade ou segmentação. Dois exemplos disso são a expansão geográfica na Inglaterra da fama da banda *Arctic Monkeys*, de Sheffield, cuja música os fãs levaram a todos os cantos do país quando ela ainda não era *major*, e a banda brasileira *Glória*, que, enquanto independente, conseguiu chegar aos mais diversos cantos do país, tocando em grandes festivais (ou seja, festivais “*majors*”). Seguindo pelas afirmações de Eduardo Vicente, o independente seria atualmente caracterizado apenas pela autonomia de produção dos discos, característica difícil de ser mantida ao se assinar contratos com empresas multinacionais e tão alardeadas por todos os músicos.

O independente seria, então, referente à autonomia de produção e gerência do trabalho dos músicos e gravadoras. Inclusive, já a partir dos anos 80 (VICENTE, 2006), o independente teria perdido a característica de oposição ao *major*, passando a atuar em complementaridade, quase como uma estratégia de vendagem e expansão da área onde uma gravadora *major* atua. Dentro das cenas, o *major* não-*mainstream* e o *indie* atuam muito próximos, corroborando a afirmação da cooperação. As bandas pertencentes às duas vertentes se confundem, e muitas vezes sequer se sabe que uma banda tem um contrato com uma gravadora *major*, pois o fato deixa de ser importante dentro daquela comunidade, se torna apenas um detalhe. Obviamente, é um detalhe apenas se a banda continuar com as mesmas formas estéticas e visuais. Caso a banda mude, será duramente criticada e chamada de “vendida”.

Como a articulação *indie/major* é cada vez mais constante, a separação entre o que é *underground* e o que é independente começa a aparecer, mas é impossível deixar de citar a confusão que se faz a respeito dos dois termos. Parece óbvio que independente e *underground* são denominações diferentes. Contudo, elas já foram muito próximas, principalmente antes da fase de reestruturação das grandes gravadoras que acontece atualmente. Antes da suposta quebra do antigo sistema (que não ocorreu, como sabemos a partir de Herschmann (2010), pois existem muitas continuidades), o independente, sem contrato com grandes gravadoras, era quase sempre também desconhecido, colocado mostra de apenas uma parte do público, conhecido apenas no *underground*. Logo,

normalmente, o *underground* também era basicamente independente, pelo menos em seu momento inicial.

Mas, como relembram Janotti Jr. & Cardoso Filho (2006), *underground* é uma estratégia de produção, de posicionamento, enquanto *indie* é uma condição de autonomia dessa produção. Desta forma, é possível ver que existem bandas *majors* (*Tipo Uísque, Rancore*) com estratégias *underground*, tal qual seu posicionamento nas cenas. O contrário, aparentemente, não aflora, até mesmo pela dificuldade com práticas antigas como o “jabá” (prática onde a banda/músico/gravadora interessada em veiculação de suas músicas na rádio paga um valor em dinheiro e consegue tocar nos programas) mas, é possível citar a banda *Detonautas* que aparece no *mainstream*, mesmo sendo atualmente *indie*. Novamente, deve-se destacar a condição privilegiada de banda previamente *major* do conjunto carioca.

Desta forma, é visível que independente concerne basicamente à autonomia e responsabilidade da produção: como ela deve ser feita, gravada, distribuída e posicionada nos mercados.

3.4 – **Buzz e Pertencimento: O que uma banda quer?**

Segundo a opinião do guitarrista Diogo Strausz, uma banda quer gerar um *buzz* e com isso conseguir fãs, veiculação midiática, shows para públicos grandes e ganhar dinheiro com seu trabalho, gerando com a soma de tudo isso, dois resultados: a fama e a sustentabilidade com o próprio trabalho. Ou seja, uma banda que se mostra em um show quer fazer sucesso, caso contrário bastaria tocar para si mesma ou para parques amigos e familiares.

A concepção do guitarrista começa a se desenhar ao citar a palavra *buzz*. *Buzz* vem de *Buzz Marketing*, também referenciado como *viral marketing* ou *word of mouth marketing*. Em português claro, seria o marketing do burburinho, da pessoa para pessoa, isto é, da transferência interpessoal do conteúdo. Segundo o *businessdictionary.com*, seria a forma mais eficiente de propagar o conteúdo desejado. Este tipo de marketing teria como ideia entrar em todos os canais possíveis, de forma a gerar comentários e, assim sendo, expandir-se por meio das próprias pessoas, sem que exista uma propaganda direta, ou sendo esta propaganda minoritária em relação ao resto do conteúdo.

E qual é o desejo de uma banda? Propagar seu material de modo que as próprias pessoas comprem a ideia e retransmitam a mensagem, mostrem as músicas a amigos ou mesmo desconhecidos, até que a mídia encare aquilo como uma tendência e a banda tenha reconhecimento. Um exemplo do burburinho é a *Banda Mais Bonita da Cidade* e seu vídeo/canção “Oração”, que chegou a 2 milhões de visualizações no YouTube em um espaço de tempo inferior a uma semana, apenas se fiando na propagação em redes sociais.

Mas o que fez esse vídeo ter essa quantidade imensa de visualizações quando outros vídeos, até de bandas importantes no cenário, não têm? Poderia ser a produção, mas existem outros vídeos muito bem feitos, como “Respeito é a Lei”, da banda *Rancore*, e “Mito do Insubstituível”, do *R.Sigma*. A real diferença é a proporção que o “boca a boca” tomou na canção da *Banda Mais Bonita da Cidade*. Muitas pessoas assistiram e gostaram da ideia-base do vídeo e compartilharam nas redes sociais, ao ponto de pessoas totalmente desconhecidas do público inicial da banda começarem a ouvir o som e gostar. Entretanto, esse *viral* já tem mais de dois anos, e a banda, que poderia ter atingido um patamar *mainstream*, assinado com gravadoras, feito shows em grandes festivais, continua como *underground* e independente, além de não ter, aparentemente, aproveitado de forma expressiva o *buzz*. Isto mostra outra faceta das tentativas das bandas: nem toda banda está preparada para fazer sucesso, ou acha que isso vai acontecer, justamente porque o burburinho não é algo certo, não é matemático e não existe uma fórmula de sucesso, apesar do *mainstream* ter seus esquemas de produção (CARDOSO FILHO & JANOTTI JR., 2006).

Assim sendo, sabe-se o que uma banda quer e como se desenvolve o desejo pelo que ela produz. E é dentro da cena que esta banda vai conseguir, pelo menos, o primeiro passo para seus objetivos. Isto é, o *buzz* é mais facilmente começado a partir da cena que fora dela, e, deste modo, ele pode influenciar o que se encontra à margem, chegando a, talvez, influenciar todo um público que não pertence àquele determinado cenário. O gênero também se mostra importante nesta tentativa de uma banda de ser o assunto mais comentado, já que, sabendo onde se pode encaixar melhor com relação ao público-alvo e tendo uma relação de proximidade com os sons dos músicos, a banda escolhe de forma mais consciente o que fazer para atingir seus objetivos. Ou seja, apesar de o objetivo final de muitas bandas ser atingir o *mainstream*, o primeiro passo para atingi-lo é achar onde a

sua música vai interagir melhor em relação a gêneros e cenas. Desta forma, mudar de cidade, por exemplo, para ter acesso a um cenário melhor é uma estratégia cabível.

Sabendo o que é uma cena (ou de que ela mais se aproxima e o que contem), o que é um gênero e qual sua utilidade, e o que uma banda quer, além de ter as noções sobre como vai o mercado musical atual, é certamente possível analisar uma cena.

4- CENA CARIOCA DE ROCK INDEPENDENTE

Partindo das bases já mencionadas no capítulo anterior, deve-se compreender também a relação entre os componentes de uma cena, já que esta afeta todo o espaço onde a cena emerge (DEWEY, 2010) (JANOTTI JR., 2012). Especificamente neste trabalho, iremos abordar a cena de rock carioca, mas, qualquer cena pode ser estudada a partir de seus membros.

Apesar de não serem abordados neste trabalho, é necessário ressaltar os conceitos de circuito cultural e cadeia produtiva, que, segundo Janotti Jr. & Pires (2011), são separados respectivamente em espaço físico e agentes do cenário. Ainda assim, essa divisão perde espaço para a teorização de Simone Pereira de Sá (2001), que delimita a cena em um ambiente local, ou até mesmo global, marcado pelas referências em comum, que deixam marcas na cidade, são afetados pela mídia e tem fronteira móveis e fluidas, e evita separar espaços e cadeias produtivas.

Dentro da cena carioca, para se entender qualquer tipo mínimo de relação deve-se começar olhando quais bandas são realmente valorativas para uma análise. Sendo assim, é necessário notar que, dentro da própria cena do *Rock*, há divisões entre as bandas, sejam elas motivadas por locais em que tocam, produtores, meios de comunicação que as divulgam, serem assinadas com gravadoras (*indies ou majors*) e o público que as conhece. Sendo assim, é possível traçar uma classificação das bandas, buscando entender que as fronteiras entre elas são fluidas, ou seja, as características podem fazer as bandas pertencerem a mais de um grupo durante sua trajetória sem que isso cause problemas à compreensão do sentido. O produtor e vocalista da banda *Se Essa Orquestra Fosse Minha*, Luiz Henrique Costa, ainda dá sentido a uma forma de se divisar o *underground* em momentos e objetivos com o trabalho, separando o músico que não se vê profissional, o músico que rejeita a gravadora, e o músico que já passou por uma e, agora, conduz suas obras com suas próprias mãos:

Existem bandas em vários "tipos" de "independência": desde daquele músico amador, que tem o emprego em uma outra área, mas gasta parte do seu salário produzindo e tocando, por diversão; passando pelo artista sem gravadora, que busca ganhar o seu sustento, com o seu trabalho musical; até chegar no artista que,

em algum momento, já teve um contrato com uma gravadora, já tocou na rádio e, hoje em dia, decidiu montar sua própria estrutura de produção¹².

Parte desta visão está compreendida dentro da separação proposta, excluindo-se o músico amador, já que este não tem intenção de modificar ou participar do cenário independente carioca.

Após ter um panorama sobre as divisões dentro da cena, é necessário separar os objetos de estudo do *mainstream*. Para tal, deve-se classificar o que separa o *mainstream* e o *underground*. Segundo Cardoso Filho e Janotti Jr. (2006), *mainstream* seria uma determinada forma de produção e divulgação, em grandes mídias, reconhecida pela eficiência e que tem sua distribuição ao público facilitada, gerando uma circulação e conhecimento gerais. Já o *underground*, seria uma oposição a isso, com uma distribuição segmentada, gravadoras menores, impregnado de “autenticidade”, fora do esquema comercial e com uma produção diferenciada. E ambos seriam estratégias de posicionamento frente ao mercado e ao público; ou seja, é possível que uma banda *underground* tenha um contrato com uma *major*, seja através de um selo ou diretamente da matriz. Todavia, a produção musical dos dois não se difere mais a ponto da qualidade do *underground* ser inferior: é possível que seja até mesmo superior, pois não existem amarras mercadológicas sobre o que fazer e o que não fazer, além de uma produção *underground* poder usar equipamentos bons e caros, antes inacessíveis, por meio da contratação de grandes estúdios, como a *Toca do Bandido*, que grava numerosos artistas das mais variadas estirpes e qualificações.

4.1 Níveis de separação das bandas do Rio de Janeiro

A partir da separação entre as duas estratégias musicais (CARDOSO FILHO & JANOTTI JR., 2006), é possível enumerar os três tipos de bandas que são visíveis dentro do Rio de Janeiro: baixo *underground*, alto *underground* e *underground major*. A diferenciação vem a partir da circulação que a banda tem dentro do RJ e, com isso, se atribuem fama, aparecimento em meios de comunicação (majoritariamente blogs e redes sociais como Facebook e Twitter), shows realizados por produtos com maior influência

¹² Entrevista concedida ao autor em 18 de janeiro de 2013.

dentro da cadeia produtiva da cena e, também, o contrato ou não com uma gravadora independente ou major.

O primeiro gênero de bandas é o das bandas que pertencem ao Baixo *underground*. Estas bandas podem ser chamadas de bandas iniciais; ou seja, são bandas que começaram há pouco tempo ou mostraram pouca evolução musical e dentro do cenário durante a sua existência. Por conta destes fatores, a importância destas bandas costuma ser quase nula: poucos meios de comunicação divulgam seus shows e seu conteúdo musical. Além disso, elas costumam não se influenciar pelo cenário, não existe autorreflexão (JANOTTI JR., 2010), elas não fazem parte de uma cena, ao menos não de uma forma concreta. Estas bandas podem ser consideradas bandas que não estão prontas para se apresentar e tentar conquistar um espaço; assim, acabam prejudicando a si mesmas, como comenta Diogo Strausz:

O Rio de Janeiro é igual às outras capitais, muitos artistas ansiosos pelo reconhecimento do seu trabalho, isso acaba ocasionando em uma exposição prematura do trabalho e conseqüentemente uma perda de credibilidade daqueles primeiros amigos que podem ajudar a gerar um *buzz*.

Entretanto, existem, dentro deste subgênero, bandas que devem ser citadas, pois, apesar de não terem apelo dentro dos meios de comunicação inerentes ao relativo sucesso dentro da cena, tem trabalhos sólidos, como: *Tapete Red*, *Sound Bullet*, *A Campanha de Chico*, *Eden Bordel*, *The Outs*, *Safo Rock*, *Doo Doo Doo*, *Mazzeron*, entre muitas outras.

O segundo subgênero a ser abordado é o Alto *underground* que seria o estado em que as bandas que chegam à mídia independente relevante (blogs como o *Tenho Mais Discos que Amigos*, por exemplo) estão. Poderia se dizer que é o estado no qual as bandas estão prontas para criar público, ter seu espaço entre os membros da cadeia produtiva (JANOTTI JR., 2011), criar pertencimento e afetividade com seu público. Segundo Diogo Strausz, a principal intenção seria buscar transmitir uma mensagem ao público e, com isso, se conectar ao ponto de trespassar a barreira imaginária que separa o fã do ídolo e, assim sendo, a banda “daria certo”.

Dentro desta classe, é notável que os nomes começam a ser reconhecidos e podem ter aparecido até mesmo em grandes mídias como a participação do *R.Sigma*, *Os Azuis*, *Medulla*, *Tereza*, *Beach Combers*, *Rockz*, entre outras, durante o programa *Experimente*, do canal *Multishow*, a participação d’*Os Azuis* no programa *Tem uma banda na nossa casa*:

Os Azuis e a divulgação dos shows, festas e trabalhos paralelos do R.Sigma no jornal O Globo, como as entrevistas dos guitarristas Diogo e Tomás. Como também é possível reparar, é raro encontrar um show com as bandas dos dois níveis supracitados; mesmo em concursos, não é um fato comum.

Por conta desta separação entre os dois níveis, chega a se pensar que poderia haver duas cenas paralelas e fluidas, uma atuando no vácuo da outra. Segundo Janotti Jr.:

...nem toda música que circula nas cidades forjam cenas musicais, uma vez que territórios sonoros pressupõem práticas musicais auto-reflexivas, ou seja, os participantes de uma cena musical se distinguem como “ouvintes” ao mesmo tempo em que reconhecem a existência de “suas” cenas. (2012, p. 03)

Contudo, existe uma mínima cooperação e passagem de bandas entre os dois níveis, levando a crer que constituem uma única cena como define Will Straw (1997): “um espaço cultural em que várias práticas musicais coexistem interagindo entre si com uma variedade de processos de diferenciação” (p. 494).

O terceiro e último nível que apresenta relevância é o *Underground major*. Este subgênero é uma parte de o que seria o Alto *underground*, com a diferenciação de as bandas terem contrato com gravadoras *majors*, pois as oportunidades se mostram muito semelhantes, inclusive nas aparições dentro da grande mídia. Pode-se notar que as bandas assinadas como a Tipo Uísque (assinada com o selo dito independente da Som Livre, o Som Livre Apresenta – SLAP), como foi o Medulla (previamente assinado com a Sony, uma das quatro grandes gravadoras em território nacional), como foi a extinta Moptop (assinada com a Universal, outra das quatro grandes majors), dividem espaço com as bandas independentes.

Cabe ressaltar que não se considera “assinada” ou *major* uma banda que é apenas distribuída por uma gravadora, que pode vir a ser tendência, e é citada como boa por Daniel Corrêa, ex-funcionário da *Deckdisc* e colaborador do blog *Tenho Mais Discos que amigos*. Isto se deve a não haver ingerência produtiva por parte da gravadora; ela apenas distribui os CDs, podendo também fazer o CD físico em algumas ocasiões, e recolhe uma percentagem dos lucros conforme constar no contrato assinado entre as duas partes.

Contudo, a separação do Alto *underground* e do *Underground major* é um debate bastante polêmico, já que muitos autores não considerariam uma diferença dessas como relevante, devido ao impacto visivelmente parecido e, talvez, até maior de alguns

independentes. Um exemplo disso é a já citada banda Medulla que foi durante alguns anos assinada com a Sony e, apesar disso, garantiu um maior número de fãs após esta fase. Pode-se especular que este ganho de popularidade se deve à liberdade nas composições e letras, fato muito importante para uma banda com temas de contestação social, e a condução sobre o que fazer em aspectos de divulgação, financiamento de álbuns e etc.

Possivelmente, a única diferença é o fato de o contrato com uma gravadora major poder proporcionar participações em festivais *mainstream*, ainda que, normalmente, as bandas integrem palcos alternativos ou *underground*. Um exemplo disto é a participação da *Tipo Uísque* no festival *Mada* em Natal – RN, no giganteste *Lollapalooza* em São Paulo – SP, abrindo shows para as bandas *We The Kings*, *Rádio Dept.* e *Band of Horses*, bandas bem conhecidas do público que consome música *indie*, no sentido do estilo musical e não necessariamente independente.

Em oposição a esta confusão entre o *Underground major* e o *Alto underground*, a comparação entre o *mainstream* e o *Underground major* possui uma diferenciação bem clara: o controle na produção e distribuição é bem menor no segundo que no primeiro. Mas ambos sofrem em maior escala a ingerência que as esferas da circulação e do consumo exercem na instância produtiva (LIMA, 2007). Isto não quer dizer que as outras duas divisões não recebam influência de quaisquer partes que envolvam a circulação e o consumo, mas o nível é bem menor ou irrelevante para se teorizar e questionar a respeito deste domínio e seus resultados.

Comparativamente aos níveis de bandas, existem divisões entres os meios de comunicação e dentro do circuito, enquanto espaço físico necessário para a realização de concertos. Porém, apenas os maiores locais e maiores espaços de veiculação e prescrição musical devem ser analisados, pois constituem a mais importante forma do circuito cultural. Pode-se dizer, segundo Guilherme Gonzalez, guitarrista e vocalista da banda *Sound Bullet*, que eles são imprescindíveis para gerar, ainda que de forma mínima, o *buzz* ou a viralidade das canções e da banda. E, quando se fala de espaços de maior relevância, fala-se também de produtoras de maior relevância.

4.2 – Principais produtoras/coletivos e seu modo de agir

Mostra quem é.
Quem é você?
Seus atos dirão¹³

Apesar de ser depreciativo ou, talvez, presunçoso, é normal afirmar que certas produtoras culturais realizadoras de shows são nulas para o entendimento do cenário. Segundo Diogo Strausz, produtoras como *TDG*, *Coringa Produções* e *Ônix Articule*, não fazem diferença dentro do cenário carioca do rock independente por não conseguir público genuíno, ou seja, não fazem romper a barreira dos amigos, incentivam a prática do “pagar pra tocar”, não atraem a intenção das mídias, nem mesmo considerando as redes sociais; ou seja, não alavancam nem o cenário nem a cultura, existindo em total estado de desconhecimento por parte do público geral e, até mesmo, por pessoas da cena.

Em contrapartida a esses agentes culturais, existem as produtoras que efetivamente fazem diferença no cenário carioca do rock. Isto pode ser percebido pelo número de bandas pertencentes ao *Alto underground* e ao *Underground Major* tocando em suas apresentações, séries de shows e festivais. No caso dos festivais aqui citados, a concepção é a de Micael Herschmann (2010) sobre um formato bem-sucedido do festival independente, financiado por leis de incentivo a cultura e com grande parte de suas atrações também independentes.

Além da presença de bandas maiores, o outro indicativo de uma produtora mais importante é o destaque dentro dos meios de comunicação da cena, isto é, os shows de determinada produtora aparecerem em grandes blogs como o *Tenho Mais Discos que Amigos*, *505indie*, *Move That Jukebox* e *Atitude.fm*. Ao se fazer uma busca no maior deles, o *Tenho Mais Discos que Amigos*, acha-se diversas matérias a respeito dos festivais e concertos realizados pela *Ponte Plural*, considerada por Diogo Strausz e Guilherme Gonzalez a maior produtora/coletivo do Rio de Janeiro, além de ser um braço carioca do *Circuito Fora do Eixo*.

Dois fragmentos são interessantes para a compreensão de sua natureza: o primeiro, em seu site, na área Quem Somos, de autoria do próprio grupo:

A Ponte Plural é um coletivo de empreendedores culturais de diferentes áreas (audiovisual, música, mídias, rádio e jornalismo) formado em março de 2010 que

¹³ MARTINS, Teco. Intérprete: Rancore. *Planto*. In: Seiva. São Paulo: Deck.

tem como objetivo fomentar a cena cultural do Rio de Janeiro promovendo a disseminação da produção regional e do Brasil no estado. Nesse portal eletrônico o coletivo apresenta, além de suas ações, os diversos eventos realizados por parceiros no estado¹⁴.

Já o segundo vem da Revista Noize (n.57), em uma matéria que fala sobre uma suposta nova cena carioca:

A organização da cena independente carioca ganhou uma nova história após a chegada da Ponte Plural. A produtora trabalha diretamente na abertura de espaço em casas de médio porte e na administração de grandes eventos gratuitos, dando destaque à música independente do país, principalmente a carioca, reeducando o público com novidades musicais. A ponte também organiza palestras e produz oficinas de gerenciamento de bandas e cena cultural regional¹⁵.

A *Ponte Plural* reúne pessoas do próprio meio, artistas, e se propaga, ajudando as bandas, criando e progredindo. Por esse motivo, o nome é *Ponte Plural*, o que dá uma ideia de uma via para todos, em mão dupla, etc. Entretanto, deve-se sempre lembrar as características de um coletivo: a abertura de chances é para quem está associado, trabalhando em conjunto ou para quem tem um mercado maior que ajude a divulgar os festivais e o coletivo. Isso pode ser percebido na análise de um comentário no site do *ColetivaMente*, outro conjunto que está associado à *Ponte Plural*. Em resposta a um pedido de como se associar, uma integrante respondeu: “O ColetivaMente tem como proposta produzir e promover os artistas integrantes do coletivo. Por enquanto não temos intenção de abrir espaço para outros artistas ou produtores entrarem como integrantes, mas sim trabalhar como parceiros nossos”¹⁶. O sistema de parceria proposto impede uma voz ativa dentro das decisões, o que pode ser benéfico ou não, mas que delimita a originalidade, evitando fugas das origens dos coletivos. E há a possibilidade de, com esse afastamento, surgirem questões sobre como se organizam as bandas sob o teto dos coletivos, já que existem muitas bandas que podem ser alijadas totalmente de qualquer participação em eventos desses agentes culturais, como no caso da mítica “lista negra” que o *Circuito Fora do Eixo* teria para colocar quem se posicionasse contra os mesmos.

Sobre o *ColetivaMente*, é bom ressaltar que existe o compartilhamento de membros com a *Ponte Plural* e, com isso, o *modus operandi* de ambos na cena carioca é semelhante, inclusive, a sua descrição em seu site se assemelha muito ao da outra produtora:

¹⁴ Disponível em: www.ponteplural.com.br/?page_id=4, acesso em: 31 de janeiro de 2013

¹⁵ Disponível em: www.issuu.com/noize/docs/noize57_setembro_2012, acesso em: 31 de janeiro de 2013

¹⁶ Disponível em: www.coletivamente.com/about/, acesso em: 31 de janeiro de 2013.

O ColetivaMente é uma iniciativa independente que surgiu a partir da vontade de pessoas interessadas em praticar ações que agregassem princípios de colaboração, autogestão, autonomia e interdependência na produção cultural musical. Compartilhando idéias, práticas e desenvolvimento de novas linguagens para fomentar a cena no Rio de Janeiro, articulando diferentes profissionais que trabalham com novas metodologias, processos coletivos de criação e/ou iniciativas culturais colaborativas, a atuação do ColetivaMente visa à profissionalização, promoção e valorização dos nossos artistas.

Além da relevância nos meios de comunicação *underground* (ainda que sob o domínio da *Uol*, por exemplo, no *Tenho Mais Discos que Amigos*), da utilização constante de bandas das maiores instâncias dentro do cenário (a repetição de bandas chega, inclusive, a lembrar uma espécie de casting das gravadoras) e do modo de agir semelhante, há o uso de melhores espaços e a presença eventual de artistas do *mainstream*.

Os espaços melhores ficam por conta do *Studio RJ* e *Circo Voador*, por exemplo. Esta diferenciação se dá por conta da qualidade do equipamento, atendimento, localização, fama e atração do público. Por exemplo, um show no *Circo* tem uma atração muito maior que um show realizado no bar *Mofó*, por suas questões sociais, os eventos já acontecidos em um, a chance de a grande mídia cobrir, ainda que minimamente.

No que tange aos artistas *mainstream*, a maioria desses toca em festivais financiados por capital público, por meio de leis culturais (HERSCHMANN, 2010); por serem espaços melhores, maiores e com o dinheiro, é possível pagar cachês mais elevados, ainda que isso fomenta uma das grandes críticas às articulações culturais ligadas ao *Circuito Fora do Eixo*, que é o não-pagamento de cachê aos que são considerados menores. Uma exceção considerável é a apresentação do Lenine, através da *Musa Produções Artísticas*, no *Studio RJ*. Porém, é notado o envolvimento de seu filho com a cena *underground*, o que pode facilitar sua entrada.

Conhecendo-se algumas das maiores produtoras e tendo exemplos sobre sua atuação, corrobora-se a visão sobre o ganho da importância do “ao vivo” novamente, com bandas se tornando maiores, conhecidas e ampliando tudo com sua apresentação. (HERSCHMANN, 2010). E, nesse espaço, se encontra o nicho de quem produz as apresentações culturais.

Apesar de ser possível impregnar o pensamento com ideias que demonizam estes coletivos, a partir da abordagem, muitas vezes vemos que não há razão para tal. Estes

agentes culturais na forma de conjunto realizadoras de eventos (shows, congressos, etc.) são extremamente benéficos à cena aumentando o consumo de música independente, chegando ao ponto de levarem ao crescimento do independente, enquanto a indústria da música tradicional se retrai e reestrutura (HERSCHMANN, 2010) (CORREA, 2010).

Isso é perceptível no discurso de Daniel Domingues e Luíza Bittencourt, da produtora *Ponte Plural*, quando questionados a respeito de seu papel na cena:

O que a Ponte traz de mais importante para a cena é mostrar a seriedade que o trabalho com música exige. A banda é a empresa dos músicos, é o que vai gerar renda e sustento para eles. Se não for encarada assim as bandas acabam. Se não houver organização para elaborar projetos, captar recursos, fechar shows e se articular, entendendo que cena musical se faz pela atuação em conjunto dos artistas, e que isoladamente ninguém sobrevive. Deve-se esmerar no sertanejo, estilo em que os artistas tocam música uma dos outros e entendem que se houvesse apenas uma dupla, o estilo não seria o mais ouvido no Brasil, e seus artistas passariam por dificuldades¹⁷.

As produtoras têm seu papel e muitas delas desejam a melhora do *status* dos músicos, já que isto é benéfico para elas também. Ou seja, deve-se ter cuidado com a crítica, pois, apesar de as produtoras terem a concentração dos poderes, o trabalho ao seu lado pode ser benéfico para todos.

4.3 - Movid a shows seriais

Seguindo a definição de Will Straw (1997), a cena é um espaço cultural. E, nesse espaço, há uma disputa entre diversos agentes pelo espaço físico que, por sua vez, também é dividido com diversas outras cenas da mesma cidade, sendo musicais ou festivas. Sabendo-se disso, nota-se que o espaço no Rio de Janeiro é um dos maiores problemas a serem enfrentados por quem existe no *underground*.

A problemática sobre espaço se apoia ainda mais no que diz Tomás Troia a respeito da conservação dos espaços: “Houve degradação na maioria dos casos, é comum ver casas que não fazem manutenção do seu equipamento ou até de sua programação e curadoria¹⁸”. Afirmativa também sustentada pelo músico Marcus Amorim, ex-integrante de diversas

¹⁷ Entrevista concedida ao autor em 4 de fevereiro de 2013.

¹⁸ Entrevista concedida ao autor em 18 de janeiro de 2013.

bandas como o *TOATOA*: “Essa é a pior parte. Várias casas e produtores só querem saber do lucro. A cultura sempre precisou de apoio pra ser alavancada. Os espaços foram reduzidos¹⁹”. As reiteraões sobre a qualidade duvidosa de certas casas no Rio de Janeiro são numerosas, sendo veiculadas até em publicações, como a Revista Noize, em seu número 57, que, ao falar da cena carioca, se refere ao espaço *Comuna*, em Botafogo, e chama o equipamento de som da casa de “duvidável”, expressando o fato de a qualidade ser abaixo do que deveria para suportar eventos regulares, já que é uma das casas que vem tendo maior destaque recentemente. Além da *Comuna*, a *Noize* ressalta as casas *Audio Rebel*, *Oi Futuro*, *Teatro Rival*, *Circo Voador*, *Casa da Matriz* e *Studio RJ*. Notadamente, a revista esquece as casas *Teatro Odisséia* e *Espaço Acústica*, vitais para as cenas de todos os gêneros que coexistem no Rio de Janeiro, sendo elas as escolhidas para grandes competições.

Apesar deste esquecimento, a revista mostra um aspecto importante para o crescimento do público no Rio: a cena carioca é movida atualmente a shows constantes, geralmente semanais. Exemplos desse tipo são: *Cedo e Sentado*, no *Studio RJ*; *Rival+Tarde*, no *Teatro Rival*, *Quintavant*, na *Audio Rebel*, *Matriz Live Sessions*, na *Casa da Matriz*, além dos shows que podem não se limitar a apenas um lugar, como o *Palco Coletivamente*, *Palco Musa* e *Domênica*, da *Musa Produções*.

Estes shows divulgados amplamente na mídia *underground*, e tendo até mesmo importância na grande mídia, ajudam a criar uma frequência, um hábito no público carioca, fato pensado por Daniel Corrêa ao ser entrevistado pela revista *Noize* como fundamental: “Opções tem. O que falta é o público parar de querer o óbvio²⁰”. Ou seja, falta o público ir atrás, já que existem oportunidades em demasia para quem quiser aproveitar, ocupando grande parte da semana (os shows seriais citados ocorrem às quartas, quintas, sábados e domingos, além de edições especiais que podem ocorrer em outros dias) e em horários plausíveis de se haver quórum mínimo (por exemplo, os shows *Cedo e Sentado* no *Studio RJ* ocorrem às 19h e têm espaço para as pessoas ficarem sentadas, daí seu nome).

Apesar dos indícios de criação de um hábito, é visível o esvaziamento de apresentações esporádicas, mesmo aquelas onde há bandas conhecidas, como o festival

¹⁹ Entrevista concedida ao autor em 19 de janeiro de 2013.

²⁰ Disponível em: www.issuu.com/noize/docs/noize57_setembro_2012, acesso em 31 de janeiro de 2013.

Carirocka, com as bandas *R.Sigma*, *Rockz*, *Tipo Uísque* e *Dorgas*, apoiado pela *Ponte Plural*. Este festival deveria ser o primeiro de uma série no *Circo Voador*, mas a presença baixa (o número estimado de presentes ficou em torno de 100) causou o cancelamento de qualquer tipo de sequência.

Pode-se pensar sobre qual seriam os motivos para um público diminuto: a existência de muitas cenas fortes, causando uma guerra de público que enfraquece a cena do rock; a questão das festas alternativas que concorrem em dias, espaço e até mesmo público, na opinião de alguns; a cultura carioca, o seu estilo de vida; as condições urbanas da cidade sobre segurança e transporte. Uma dessas questões, a das festas, nunca foi abordada, apesar de seu relacionamento ambíguo e extremamente importante para a cena do rock independente carioca.

4.4 – F.E.S.T.A.

Eu sei, eu vi
Mas não quis enxergar
Quem vai saber onde isso vai parar?²¹

A letra acima fala sobre acontecimentos dentro de uma festa. De autoria da banda *R.Sigma*, a música que dá nome ao capítulo mostra um fato irônico: antes de trazer a cultura das festas alternativas ao Rio, os músicos desta banda escreveram sobre o tema que pode ser o mais polêmico no circuito carioca, já que nem todos enxergam a relação ambígua entre festas e shows, e ninguém sabe o resultado deste relacionamento.

Além da enorme concorrência com cenas de outros estilos, inclusive dentro de um mesmo bairro, como a Lapa, onde se destacam o choro e o samba (como ressaltou Micael Herschmann em seu livro “Lapa: Cidade da Música”), o cenário do rock independente do Rio de Janeiro tem um convívio explícito com o circuito de festas alternativas, como já mencionado. Isto se deve às duas cenas utilizarem os mesmos espaços, durante os mesmos dias, e, em sua maioria, terem temáticas muito parecidas (grande parte das festas, em seu princípio, se dedicava ao rock alternativo e sons que não tocam em boates convencionais) e compartilham um segmento de público muito parecido: universitários ou recém-formados da escola/universidade (definição de público entre 18 e 24 anos).

²¹ CASTELLO BRANCO, Lucas. Intérprete: R.Sigma. *F.E.S.T.A.* In: O Mundo Todo Contra Todo Mundo. Rio de Janeiro: Independente.

Além do caráter público-espaco-tema, existem festas com apresentações de bandas ao vivo e a grande maioria dos eventos contam com DJs e produtores que são membros de bandas da cena, vide Diogo Strausz e Tomás Troia (*R.Sigma*), Larissa Conforto (*Ex-Tipo Uisque*), etc. Somando todos os compartilhamentos entre os dois circuitos, fica óbvio que existe uma relação, ainda que mínima em certos momentos, trazendo benefícios e malefícios.

A visão sobre a cumplicidade e a ligação entre as festas e os shows se mostra ainda mais forte na matéria do jornal O Globo que fala sobre a problemática do álcool nestes eventos festivos. Na reportagem, o sócio do *Teatro Odisséia* Áureo César Lima declara que “Um show de MPB no Odisseia não atrai nem 200 pagantes, enquanto qualquer festa dessas leva 700 pessoas à casa²²” -- o que corrobora a opinião de Luíza Bittencourt e Daniel Domingues, da *Ponte Plural*: “O público do Rio tem muito interesse em festas, enquanto que em outras cidades, como São Paulo, por exemplo, o show é mais valorizado, motivo pelo qual muitas bandas foram para lá”. Transportando o estilo citado para um show de rock, que pode ter ainda menos público que um concerto de MPB, a partir da lógica de mercado, do maior ganho, a qual se refere Marcus Amorim, da banda *ToaToa*, os shows perdem seu lugar, já que não garantem tanto lucro aos espaços, ficando relegados a dias de menor público como quintas e domingos. Um ótimo exemplo disso são os shows seriais, que seriam os principais motores da cena carioca, acontecerem majoritariamente às quartas, quintas e domingos, sendo que apenas o *Rival+Tarde* acontece aos sábados e se dá em uma casa de eventos que não oferece festas sem bandas, ou seja, para ocorrer qualquer tipo de festa, devem tocar uma ou mais bandas ao longo do evento.

Daniel Corrêa, colaborador do blog *Tenho Mais Discos que Amigos*, esclarece uma razão para o público ser maior em festas: “Eu vejo como algo mais simples de produção, o que facilita pro espaço que está cedendo sua data (...) As festas apelam e fazem um marketing muito melhor que os shows, é lógico que vai ter mais público²³”. Ou seja, a problemática nesta relação festas-shows seria culpa das bandas e seu modo ineficiente de produzir e divulgar seu conteúdo. Mesmo mostrando razões para se olhar a dualidade festas-shows, Daniel corrobora uma opinião forte no *underground* de que as cenas não

²² Disponível em: www.oglobo.globo.com/rio/drinking-games-viram-atrativo-da-noite-jovem-do-rio-6469715, acesso em: 31 de janeiro de 2013.

²³ Entrevista concedida ao autor em 21 de janeiro de 2013.

estão próximas. Diogo Strausz e Tomás Troia também afirmam que as festas seriam para “beber muito, ouvir música alta, encontrar com os amigos e fazer pegação²⁴”, ou seja, seriam para “curtir”, sendo paralelas, nem boas, nem prejudiciais, à cena de shows.

Contudo, por mais que se tente evitar a ligação, existe uma forma mista de evento: A festa mais o show. Esta seria uma das novas estratégias oferecidas para que se aproxime o público, causando um aumento de pessoas a apreciar as novas bandas, seguindo a linha de pensamento que André Ferreira, produtor da banda *Tipo Uísque*, aborda na matéria Outro Rio na Revista *Noize*. Um dos destaques desse novo segmento é a festa *College Rock* que já promoveu, entre outras bandas, o *Rockz*. Mas, segundo Guilherme Gonzalez, esta nova modalidade não teria vingado ainda, pois, se o show é antes da festa, as pessoas chegam só para a festa, se é depois, as pessoas saem mais cedo e, se é no meio da noite, as pessoas simplesmente ignoram. Tomás Troia também concorda que é difícil essa nova modalidade vingar, devendo, em sua opinião, ficar relegada às festas mais alternativas.

Um aspecto positivo que transpassa a questão da festa com show, é o fato de poder serem veiculadas nestes eventos, mesmo que não haja banda, músicas de conjuntos *underground* da cena, como afirmam Luíza Bittencourt e Daniel Domingues: “As festas poderiam contribuir muito para a formação de público para as bandas locais se tocassem as músicas delas durante o evento, acostumando o público a conhecer e procurar por artistas novos”. Caso se encaixe na temática da festa, o DJ pode tocar a música de uma banda e apresentá-la, assim, a um público. Conforme Sá (2006) sobre o surgimento da função:

Configura-se a partir daquele momento (anos 50) o papel do Disc Jôquei como mediador entre o público e as novidades musicais. Pois, se por um lado, ele é um consumidor bem informado, que faz da sua paixão por música uma forma de ganhar dinheiro; do outro, ele é um formador de opinião, provocando através de suas preferências musicais uma cadeia de consumo (p.9).

Assim sendo, o DJ destes eventos tem a chance de apresentar novidades do cenário a pessoas que, talvez, nunca as ouvissem, pois, apesar de terem um público bem parecido, existem pessoas que vão a estes eventos, mas que jamais iriam a um show de uma banda *underground*, seja por não conhecer bandas do cenário, seja por ter uma mentalidade diferente (ex.: “nada que se faz hoje no rock presta”) ou por ter preconceito contra locais e bandas da cidade. Assim sendo, o Disc Jôquei adquire uma função de importância dentro da

²⁴ Entrevista concedida ao autor em 15 de janeiro de 2013.

cena, fazendo uma ponte entre o circuito das festas e dos shows, assumindo um caráter de prescrição musical na forma que Gallego (2011) definiu.

Pode-se concluir, então, que, apesar de serem um grande rival e cúmplice do cenário do rock independente, as festas não são, sozinhas, fatores para o fraco público em apresentações no Rio de Janeiro. Elas têm um público semelhante e uma prevalência em casas de show, mas também ajudam a promover bandas novas, dão espaço e público. As razões para a baixa presença em apresentações vêm desde sempre, ou seja, muito antes do aparecimento das festas alternativas, como fala Marcus Amorim, e devem-se a diversos fatores como: cultura dos seus habitantes, transporte, tamanho da cidade, união das bandas em prol de um crescimento no cenário e, em menor escala, um maior número de bandas com trabalhos apresentáveis, dotados de qualidade.

4.5 – São Paulo: A Cidade do Rock

O público carioca de um modo geral não é fiel à cena. Nunca foi. Quem alimenta a cena são os próprios músicos. A diversidade musical somada a um povo musicalmente eclético, na maioria dos casos, ajuda a gerar uma instabilidade na cena. Sul, Centro-oeste e Norte por exemplo, o público tem outra postura em relação aos trabalhos autorais²⁵.

Analisando a opinião do guitarrista Marcus Amorim, se vê o primeiro indício de que, fora do Rio de Janeiro, existe um maior público, uma maior facilidade para ser bem-sucedido ou, pelo menos, é nisso que acreditam os músicos. Marcus elege como fator primordial para isso a existência de cenas fortes paralelas e um público de tendências ecléticas. Porém, se isso fosse uma razão completa em si, todas as cenas deveriam perder e, assim sendo, se nivelariam em um patamar mais baixo, ao contrário do que acontece atualmente, com o rock muito abaixo dos outros gêneros.

E, seguindo esta linha de pensamento, como São Paulo seria a *cidade paraíso* enunciada por 9/10 músicos cariocas, como podemos ver no comentário de Guilherme Gonzalez: “Não vi nada igual ao que acontece lá (São Paulo) com rock independente.

²⁵ Entrevista concedida ao autor em 19 de janeiro de 2013.

Bandas independentes, que nós talvez nunca tenhamos ouvido falar, lotam casas de 500 lugares e muito mais até²⁶”.

Existem fatores a mais como o transporte, a cultura, a ausência de praia (apesar de parecer irônico, é um fato bastante influente, já que é uma opção a menos de lazer) para se entender a “superioridade” de São Paulo, mas, Daniel Corrêa dá uma opinião bem coerente de qual seriam os reais motivos para a cidade ter um cenário bem mais forte:

São Paulo é um estado que investe bem mais em cultura que o Rio. E que tem muito mais espaço para se tocar. E além desses dois fatores que são essenciais, lá os artistas perceberam que se tem 6 bandas que fazem shows para 50 pessoas, juntas poderiam tocar para 300. O lado colaborativo da cena de SP ligou o público que comprou a ideia. Só isso, sem mistério²⁷.

Apesar de formar uma tríade de explicações plausíveis a respeito do sucesso paulista em contraposição à mediocridade carioca no rock, os pontos apresentados por Daniel não são os únicos e, por si só, não deveriam formar uma diferença considerável, já que existem apoios culturais no Rio (como os que financiaram o festival *Nova Música Brasileira* e o *Festival Fora do Eixo*). Existe um número considerável de casas de shows no Rio, fora as lonas culturais que são um espaço e tem apoio público, e existem iniciativas de mobilização como foi o festival *Carirocka* e são as reuniões do grupo *CBAC/RJ (Comissão de Bandas e Artistas Circulantes)*. Pode-se argumentar-se que a diferença seria a dimensão de cada um desses fatores, contudo, por maior que seja a disparidade entre Rio e SP, como explicar o baixo nível de sucesso que o colaboracionismo atinge no Rio de Janeiro? Supostamente, o público deveria comprar a ideia, a partir de uma fagulha inicial; contudo, os projetos não conseguem seguir.

Marcus Amorim, Tomás Troia e Diogo Strausz, em suas entrevistas, deram uma nova dimensão aos fatores que separam Rio e SP. O primordial deles é a cultura paulistana, o segundo seria a facilidade na locomoção e o terceiro a quantidade de pessoas que existem e circulam dentro da megalópole:

São Paulo sempre foi melhor do que o Rio nesse ponto. Uma cidade muito maior, muito mais populosa, com uma "noite" muito forte. Você tem mais casas noturnas, mais bandas, mais público fiel, mais escolas de música. Não tem praia, nem carnaval? Bora pro rock! (Marcus Amorim, 2013).

²⁶ Entrevista concedida ao autor em 17 de janeiro de 2013.

²⁷ Entrevista concedida ao autor em 21 de janeiro de 2013.

Isso é um fato. Também por centenas de fatores entrelaçados. Lá tem mais gente. O hábito das pessoas é bastante diferente do que os cariocas. Lá as pessoas não tem medo de chuva por exemplo. O metro funciona e etc... O R.Sigma cobrava os maiores cachês e tinha os melhores shows em SP (Tomás Troia, 2013).

São Paulo é uma cidade com um maior índice de roqueiros por m² do que o Rio. Logo uma banda de rock tem boas chances de dar certo lá. No fim, não adianta tentar vender um hambúrguer para um vegetariano, o ideal é que você tente vender o seu produto para quem quer consumi-lo. Contudo, a concorrência lá também é maior, então chamar a atenção pode ser custoso. Nós demoramos anos até termos uma boa primeira oportunidade de tocar lá (Diogo Strausz, 2013).

Segundo estes músicos cariocas com experiências em diversas partes do país, principalmente em São Paulo, o fato de o consumidor paulista de rock e o carioca serem diferentes dá a dimensão quase total sobre o porquê de o Rio estar abaixo e SP ser considerada um paraíso. Ou seja, as experiências pessoais, signos e vestimentas, transcendidas em forma de cultura, seriam motivos para a apatia reinante carioca e a mobilização total paulistana. Contudo, esta visão é simplista, pois, em cada parte do Brasil existe uma cultura diferente e, como confidenciou Marcus no trecho que abre esta seção, o público carioca é considerado menos presente se comparado a quase todos os outros públicos. Segundo a Revista *Noize*, em sua matéria sobre a cena carioca, até mesmo baluartes do rock e ídolos para este público, como Rodrigo Amarante e Marcelo Camelo (ambos ex-integrantes da banda *mainstream* Los Hermanos), têm suas apresentações vazias e eles seriam o fogo inicial de todo o estilo de rock carioca, como apregoam Luíza Bittencourt e Daniel Domingues, da produtora e coletivo Ponte Plural.

Outros pontos enunciados por todos os entrevistados são: o fato de São Paulo ter uma população maior e uma infraestrutura melhor. Isto é uma realidade: é mais fácil se chegar a uma casa de shows no centro de SP, tendo como ponto inicial o subúrbio paulistano, que chegar a uma casa no centro do Rio (bairro da Lapa, por exemplo), vindo de uma cidade da baixada ou um bairro da Zona Oeste. Ironicamente, os subúrbios paulistanos estão mais distantes do centro que os cariocas. A facilidade de acesso se dá pela melhor conservação e maior abrangência dos transportes públicos paulistanos, onde o metrô atinge grande parte dos bairros, ao contrário do que ocorre Rio, cujo sistema de trens metropolitanos atua em uma única linha com pouquíssimas estações, atingindo apenas a Zona Sul e a Zona Norte.

Luiz Henrique Costa, produtor, percebe uma argumentação pertinente ao dizer que o Rio não seria um bom lugar para a cultura segmentada, ao passo que São Paulo é:

Por razões de formações urbanas - num primeiro momento por diferenças de dimensões geográficas, e depois, demográficas, que criam situações culturais distintas -, São Paulo é um terreno propício a cultura de nicho e o Rio, a cultura de massa. Como, o mercado da música independente como o conhecemos hoje em dia, tende a criação de cenas, movimentos, nichos, que criem situações economicamente sustentáveis para artistas e produtores, o Rio de Janeiro é uma opção ruim para o desenvolvimento desse tipo de produção artística²⁸.

Apreendendo a opinião de Luiz Henrique Costa, São Paulo teria a formação de locais específicos de estilos e teria barreiras que impedem a propagação geral de um gênero ou algo *mainstream*. Desta forma, haveria nichos em partes específicas da cidade, com públicos específicos e que procuram exatamente estes lugares. Enquanto o Rio, por ter menos fronteiras definidas e lugares se acumulando em trechos específicos da cidade, mas, sem qualquer divisão estilística (ao contrário do que Luiz vê em São Paulo), favoreceria uma cultura de massa e que chegasse a todos, sem distinção alguma.

Contudo, se a formação de São Paulo criasse nichos e, assim, fosse intransponível, a cultura deste segmento não deveria também vazar para outros lugares, ficando ligeiramente mais restrita, o que visivelmente não acontece. A hipótese de Luiz ainda contrasta com a opinião de Will Straw (1997) e Simone Pereira de Sá (2001), pois vai contra a característica fluida da cena e da mobilidade que seus próprios agentes têm. Mesmo assim, esta diferença é importante de ser citada, mas não é, por si só, um diferencial no que se refere ao sucesso contrastante do rock nas duas cidades brasileiras.

O músico carioca Diogo Strausz, com conhecimento tanto da cena do Rio quanto da cena de São Paulo devido à sua antiga banda R.Sigma, levanta outra hipótese interessante que começa a contradizer a impressão de cidade dos sonhos: São Paulo tem mais pessoas e uma cena mais forte, logo, tem mais bandas e, assim sendo, existe uma maior concorrência, fazendo com que não seja fácil arranjar uma oportunidade relevante para um grupo musical que deseja fazer sucesso. Ele cita o exemplo de sua própria banda, o R.Sigma, que teria demorado anos até conseguir chegar a SP e fazer algum sucesso e não ficar apenas escondido como uma banda coadjuvante.

²⁸ Entrevista concedida ao autor em 4 de fevereiro de 2013.

Mesmo concedendo que existam dificuldades em São Paulo, Diogo mantém a opinião de que a capital paulista é melhor que o Rio no que diz respeito ao rock. Todavia, a posição de que São Paulo é melhor que o Rio é duramente criticada pelo paulistano Teco, vocalista da banda Rancore:

Acho besteira, São Paulo é o local que tem mais gente, e, por isso, talvez seja o lugar onde você pode conquistar um público maior. Se tem mais gente, tem mais chances de ter mais gente se identificando com seu som! Mas, você não precisa sair do RJ pra isso, Forfun, Scracho, e Matanza são exemplos disso, vivem no RJ e vem pra SP fazer shows lotados! E RJ tem muito espaço pra uma banda crescer, as lonas culturais que vocês têm aí são um tesão e são uma brecha para quem é ligeiro e faz um som maneiro no Rio de Janeiro ganhar um público, diversão e dinheiro!²⁹

Como é perceptível, Teco sustenta a posição de que São Paulo apenas tem mais pessoas, mas não necessariamente tem uma dimensão maior no rock. Teco também afirma que “o estilo de vida que se leva em São Paulo é bem diferente do que se leva no Rio de Janeiro, é outro lugar, outro tempo, outra pegada, e isso se reflete no som. O meio influencia a arte, seja em SP, RJ, MG, CE, AM, China, Nigéria, Alaska, etc...”. Ou seja, o vocalista do Rancore não admite que SP seria melhor, mas apenas diferente, e que existem opções boas no Rio, como as lonas culturais, e que tudo seria reflexo da cultura de cada cidade. Contudo, como Teco não passou pelo Rio em condições abaixo da que se encontra, como *frontman* da possivelmente maior banda de rock *underground* do país, a abrangência de locais da cena carioca por ele vista não engloba alguns locais de infraestrutura fraquíssima e público reduzido (às vezes, até zerado, ou seja, sem qualquer tipo de pessoa assistindo ao concerto).

Comparando a postura dos músicos cariocas com a do músico paulistano, é formada a síntese de quais seriam os motivos para a diferença entre SP e RJ e é dada, ainda que não explicitamente, uma triste realidade ao Rio: São Paulo tem uma melhor infraestrutura, um maior colaboracionismo e uma cultura que favorece a cena dos shows (e não é afetada nem benéfica nem prejudicialmente pelas “baladas”). Dentre esses fatores, apenas um é passível de modificação por parte dos músicos, o colaboracionismo. Os outros são intrínsecos ao Rio, uma cidade menos populosa que São Paulo e uma cidade que carece de transportes melhores.

²⁹ Entrevista concedida ao autor em 17 de janeiro de 2013.

Assim sendo, os membros da cena do Rio tem como função apenas contornar estes fatores, aparentemente, deterministas. Através da colaboração, é possível fortalecer um pouco mais o cenário usando de seus artifícios.

5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após citar e mostrar as principais características deste cenário do rock independente do Rio de Janeiro, vemos que ele pode ser resumido em: uma cena baseada em bandas e produtoras com dimensões midiáticas expressivas para os veículos e público deste cenário, movida a shows que acontecem em série em dias de semana e que tem uma forte relação com o circuito das festas alternativas.

Contudo, cada parte da sentença definitiva refere-se a um universo de conceitos trabalhados e definidos como: a cena, abordada como a junção de bandas, mídia especializada, público, locais significantes, comportamentos e produtoras (SÁ, 2001); o rock, enquanto um gênero musical distante dos demais por sua falta de recorrência estética, mas que partilha da definição por debate das comunidades musicais e por estratégias econômicas; bandas e produtoras com dimensões expressivas, sendo aquelas que movem público, têm aparecimento constante, seja na mídia segmentada ou geral, e pensam no cenário, refletindo-se nele. Além destes conceitos, temos o entendimento do cenário das festas, que pode ajudar as bandas ao colocá-las para tocar, seja ao vivo ou em fonograma, mas que também prejudica ao tomar seus locais de shows e figurar como evento mais importante do *underground* carioca e o aparecimento dos shows seriais, aqueles que ocorrem semanalmente, gerando um público constante e que são os que tem maior lotação no Rio de Janeiro. Com o apreendimento de todas estas definições, temos a totalidade da cena carioca aqui estudada, pensada e abordada.

De Will Straw, pensador canadense, a Diogo Strausz, guitarrista da banda R.Sigma, foi fundamental o confronto entre autores clássicos (e outros nem tão clássicos assim) e músicos membros da cena para uma compreensão diferente do que se passa no Rio de Janeiro. Se não fosse por esta metodologia, talvez este trabalho nunca tivesse sido posto em prática, já que considero fundamental a participação dos atores para se compreender um cenário musical. E por conta desta forma de abordar e pesquisar uma cena, pode ser concluída a afirmação de que o Rio é diferente do resto do país e que isto tem seus pontos negativos e positivos (mostrados claramente na relação ambígua das festas e no monopólio de algumas produtoras dos shows das maiores bandas) e, infelizmente para quem é músico no Rio de Janeiro, também foi definida a situação inferior do Rio na comparação Rio X SP. Isto é, mostrou-se que, por conta de sua infraestrutura, formação social, densidade

demográfica, além do alto colaboracionismo na cena e melhores locais significantes, São Paulo está em uma posição superior ao Rio no que tange aos cenários de Rock das duas cidades.

Entretanto, apesar de dar uma dimensão e tratar de forma conclusiva alguns assuntos, este trabalho é um início e um caminho para algumas novas pesquisas, por isso este último capítulo tem essas considerações finais e não uma conclusão propriamente dita, além do fato de a cena ser extremamente móvel, podendo rapidamente transformar conceitos aqui presentes em conteúdos obsoletos.

Dentro das direções do trabalho que podem vir a ser estudadas com mais clareza e dados estatísticos estão: a problemática das festas e sua relação com o circuito dos shows, rejeitada em grande parte pelos músicos entrevistados, mas que, como vemos no subcapítulo F.E.S.T.A. é bem presente devido ao compartilhamento de membros, locais, mídia, etc.; os shows seriais e seu impacto na cultura carioca de assistir a shows, como eles movimentam o público, se podem ser considerados uma tendência, se há em outras cidades do país outros movimentos parecidos; a relação entre produtoras e membros do cenário, em especial aqueles que são do Baixo *underground*, pois a interação costuma ser tempestuosa e conflituosa, gerando animosidade como visto nas reclamações e deboche ao Circuito Fora do Eixo³⁰.

E como o cenário é mutável, reestudar a cena carioca de rock daqui a alguns anos será extremamente útil, já que, provavelmente, existirá outra cena, tão diferente desta aqui presente quanto esta é daquela que tomou conta do Rio nos anos 80 e 90. E, nesta nova cena, haverá diversas novas bandas, articuladores, locais, comportamentos, mídias, compartilhando com a cena atual apenas o fato de estarem localizados no Rio e serem rock.

Assim, encerro este trabalho, esperando que as nuances aqui apresentadas não sejam consideradas um fim e, sim, um começo. Espero retomar o estudo aqui apresentado e sempre retornar a ele, quando julgar necessário. Seria o Eterno Retorno, como na música de mesmo nome da banda *Medulla*.

³⁰ Ver: <http://foradobeico.tumblr.com/> acesso em: 08 de fevereiro de 2013.

6 – BIBLIOGRAFIA

Artigos e Revistas:

AMARAL, Adriana & AMARAL, João Pedro Wizniewsky. S2, S2”. Afetividade, identidade e mobilização nas estratégias de engajamento dos fãs através das mídias sociais pelo Happy Rock gaúcho. In: HERSCHMANN, Micael (org). Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo: estação das Letras e das Cores, 2011, p. 311-328.

ARGÜELLES, Regis. O pós-rancor e o velho Estado: uma crítica amorosa à política do Fora do Eixo, 2012. Disponível em: <<http://passapalavra.info/?p=51886>> Acesso em: 14/02/2013.

CARDOSO FILHO, Jorge. Da performance à gravação: pressupostos do debate sobre a estética do Rock. E-Compós (Brasília), v. 13, p. 08, 2010.

CARDOSO FILHO, Jorge & JANOTTI JR, Jeder Silveira. A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. In: XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2006, Distrito Federal, Anais..., Brasília: UnB, 6 a 9/9/2006.

CHINA. Fora do eixo e longe de mim, 2011. Disponível em: <<http://chinaman.com.br/forado-eixo-e-longo-de-mim>>. Acesso em: 14/02/2013

CORRÊA, Wyllian Eduardo de Souza. Festivais independentes e diversidade cultural: interconexões no contexto de crise/reestruturação da indústria fonográfica. In: VI Conferência Brasileira & I Conferência Sul-Americana de Mídia Cidadã, 2010, Paraná, Anais..., Pato Branco: FADEP, 5 a 7/8/2010.

CORRÊA, Wyllian Eduardo de Souza. Festivais independentes no caderno Ilustrada. In: XIII Encontro Nacional de História da Mídia, 2011, Paraná, Anais..., Guarapuava: UNICENTRO, 2012, 28 a 30/4/2011.

DE MARCHI, Leonardo. A Nova Produção Independente: Indústria Fonográfica Brasileira e Novas Tecnologias da Informação e da Comunicação. Niterói: Dissertação (Mestrado em Comunicação), Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, 2006.

DEWEY, John. Arte como Experiência. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FABBRI, Franco. Tipos, categorias, generos musicales. ¿Hace falta una teoria? Conferência de abertura da International Association for the Study of Popular Music (IASPM). Havana: 2006.

GALLEGO, J. Novas formas de prescrição musical. In: HERSCHMANN, Micael (org). Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo: estação das Letras e das Cores, 2011, p. 47-59.

HERSCHMANN, Micael. Indústria da Música em Transição. São Paulo: Estação das Cores, 2010.

HERSCHMANN, Micael (org). Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo: estação das Letras e das Cores, 2011.

HERSCHMANN, Micael & KISCHINHEVSKY, Marcelo. A indústria da música brasileira hoje – riscos e oportunidades, In: FREIRE FILHO, João; Janotti Junior, Jeder. (orgs.). Comunicação & música popular massiva. Salvador: EDUFBA, 2006.

HERSCHMANN, Micael & KISCHINHEVSKY, Marcelo. Tendências da indústria da música no início do século XXI. In: JANOTTI JR, Jeder; LIMA, Tatiana Rodrigues & PIRES, Victor de Almeida Nobre (org.). Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

JANOTTI JR., Jeder Silveira. À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. In: Eco-Pós. Vol. 6, nº 2. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

_____. “Partilhas do Comum”: cenas musicais e identidades culturais. In: XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2012, Bahia, Anais..., Fortaleza: UNIFOR, 3 a 7/9/2012.

JANOTTI JR., Jeder Silveira & PIRES, Victor de Almeida Nobre. Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediatização dos consumos musicais. In: JANOTTI JR, Jeder; LIMA, Tatiana Rodrigues & PIRES, Victor de Almeida Nobre (org.). Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

LIMA, Tatiana Rodrigues. Mangubeat – Da Cena ao Álbum: Performances midiáticas de Mundo Livre S/A e Chico Science & Nação Zumbi. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007. 179 f.

MARQUES, Fernanda. Frágeis fronteiras: discussões sobre gêneros musicais no cenário alternativo. In: Revista Contemporânea. Rio de Janeiro, n. 5, p. 93-105, 2005.

“Missionário José”. Sobre cachês, camarões e carreiras. Disponível em: <<http://www.jardelmusic.com/2011/11/21/sobre-caches-camaroes-e-carreiras/>>. Acesso em: 14/02/2013.

PIRES, Victor de Almeida Nobre. Para Além do Post-Rock: Cena, Mídia e a Nova Música Instrumental Brasileira. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo) – Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2010. 81 f.

REVISTA Noize, n. 57. São Paulo: Editora Letra e Mídia, set./2012. Disponível em: http://issuu.com/noize/docs/noize57_setembro_2012

SÁ, Simone Pereira de. A música na era de suas tecnologias de reprodução. In: XV Encontro Anual da COMPÓS, 2006, São Paulo, Anais..., Bauru: UNESP, 6 a 9 jun.2006.

_____. A nova ordem musical: notas sobre a noção de “crise” da indústria fonográfica e a reconfiguração dos padrões de consumo. Geppic, 2006.

_____. Cenas Musicais, Sensibilidades, Afetos e Cidades. In: Comunicação e Estudos Culturais. GOMES, Itânia; JANOTTI JR, Jeder. Salvador: Edufba, 2011, p.147 - 161.

_____. Quem media a cultura do shuffle? Cibercultura, gêneros e mídias. Razón y Palabra, v. 15, p. 1-12, 2006.

STRAW, Will. Communities and scenes in popular music. In: GELDER, Ken e THORNTON, Sarah (org). The Subcultures Readers. Londres: Routledge, 1997. p. 494-505.

STRAW, Will. Systems of Articulation, Logics of change: Scenes and Communication in Popular Music. Cultural Studies. Vol 5, n. 3 (Oct. 1991).

VICENTE, Eduardo. A vez dos independentes(?): um olhar sobre a produção musical independente do país. E-Compós (Brasília), v. 7, p. 1/19-19/19, 2006.

Entrevistas:

AMORIM, Marcus. Entrevista concedida ao autor em 19 de janeiro de 2013.

BITTENCOURT, Luíza & DOMINGUES, Daniel. Entrevista concedida ao autor em 2 de fevereiro de 2013.

CORRÊA, Daniel. Entrevista concedida ao autor em 21 de janeiro de 2013.

COSTA, Luiz Henrique. Entrevista concedida ao autor em 18 de janeiro de 2013.

GONZALEZ, Guilherme. Entrevista concedida ao autor em 17 de janeiro de 2013.

MARTINS, Teco. Entrevista concedida ao autor em 17 de janeiro de 2013.

STRAUSZ, Diogo. Entrevista concedida ao autor em 15 de janeiro de 2013.

TROIA, Tomás. Entrevista concedida ao autor em 18 de janeiro de 2013.

Sites de releases de bandas:

- Release da banda *R.Sigma*. Disponível em: <http://www.oinovosom.com.br/rsigma/release>
Acesso em 21 de janeiro de 2013.

- Release da banda *Tipo Uísque*. Disponível em:
<http://oinovosom.com.br/tipouisque/release>
Acesso em 21 de janeiro de 2013.

- Release da banda *Medulla*. Disponível em: <http://oinovosom.com.br/medulla/release>
Acesso em 21 de janeiro de 2013.

- Release da banda *Mohandas*.. Disponível em: <http://oinovosom.com.br/mohandas/release>
Acesso em 21 de janeiro de 2013.

- Release da banda *Toatoa*. Disponível em: <http://www.myspace.com/bandatoatoa>
Acesso em 21 de janeiro de 2013.

- Release da banda *Sound Bullet*. Disponível em:
<http://oinovosom.com.br/soundbullet/release>
Acesso em 21 de janeiro de 2013.

- Release da banda *Tapete Red*. Disponível em:
http://www.oinovosom.com.br/tapete_red/release
Acesso em 21 de janeiro de 2013.

Sites diversos de bandas:

<http://tramavirtual.uol.com.br/bandamedulla>

<http://tipouisque.com/>

<http://tramavirtual.uol.com.br/r.sigma>

<http://soundbullet.webs.com/>

<http://oinovosom.com.br/soundbullet>

<http://www.oinovosom.com.br/dorgas>

http://www.rancore.com.br/?page_id=114

Sites de Coletivos/Produtoras:

<http://pontoplural.com.br/>

<http://coletivamente.com/>

<http://www.facebook.com/musa.producoes>

Sites diversos:

<http://michaelis.uol.com.br/>

<http://www.music.vt.edu/musicdictionary/>

<http://www.guerreirosdoalmirante.com.br/gda/gda/exibir.php?noticia=64>

<http://deckdisc.com.br/?landing=page>

<http://www.505indie.com.br/>

<http://tenhomaisdiscosqueamigos.virgula.uol.com.br/>

<http://www.altnewspaper.com/>

<http://www.fugaunderground.com/>

<http://www.hominiscanidae.org/p/sobrecontato.html>

<http://atividade.fm/>