

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
Programa de Pós-Graduação em Sociologia

A CENA MUSICAL INDIE EM BELO HORIZONTE:  
Novos padrões de carreira no interior de uma cena local

Rafael Sânzio Nunes Fonseca

Belo Horizonte  
2011

Rafael Sânzio Nunes Fonseca

**A CENA MUSICAL INDIE EM BELO HORIZONTE:  
Novos padrões de carreira no interior de uma cena local**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Orientador: Alexandre Antônio Cardoso

Belo Horizonte  
2011

Rafael Sânzio Nunes Fonseca  
A CENA MUSICAL INDIE EM BELO HORIZONTE:  
Novos padrões de carreira no interior de uma cena local

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Sociologia.

---

Alexandre Antônio Cardoso (Orientador) – UFMG

---

Francisco Coelho dos Santos – UFMG

---

Ronaldo de Noronha – UFMG

---

José Márcio Barros – PUC Minas

Belo Horizonte, 23 de maio de 2011

## Prólogo

Foi durante o segundo semestre de 2009 que vislumbrei a possibilidade de desenvolver uma pesquisa sobre o que, de maneira muito vaga, conseguia observar como atividades em torno da música independente na cidade de Belo Horizonte-MG.

Tal necessidade teria surgido, quando pensada retrospectivamente, da vontade de que o primeiro empreendimento próprio de pesquisa não se constituísse esforço meramente “escolástico” de discussão, tal como o que vinha urdindo num possível contraste entre as teorias sartreana e bourdieusiana acerca da literatura de Gustave Flaubert. Intrigante que fosse tal tarefa, a formação do sociólogo (bem como o projeto formal demandado pela professora Corinne Davis como requisito para a aprovação na disciplina Metodologia II) carecia de uma prática “de campo”. Isto é, seria interessante pensar uma pergunta de pesquisa que dissesse respeito a uma “população” de indivíduos “sondáveis” e, a partir de então, traçar planos com vistas à descoberta do que se pretendia.

Diante de tal necessidade – como se afirmou, em parte pessoal, em parte diante da demanda externa por um projeto mais “prático” e menos “teórico” – defrontei um interesse pessoal e sociológico que se me apresentava de forma instigante, conforme já salientado: o estudo das atividades em torno da música independente na cidade de Belo Horizonte.

Pessoal. Há muito aficionado da guitarra elétrica e ávido ouvinte de bandas indie, mormente internacionais, havia, portanto, o gosto. Porém, se trata somente em parte de “observar o familiar”, na célebre máxima de Gilberto Velho. Apesar da intensa vivência da música no cotidiano, nunca integrei banda que viesse a fazer parte da cena local de forma consistente. Ou seja, me entendo primordialmente como um *bedroom player* que faz algumas *jams* com amigos próximos quando possível, sem pretensões de “tocar fora”. A familiaridade com a música não se iguala, portanto, à familiaridade com quem a produz e apresenta pela cidade. E, não obstante, ela propicia uma visão, em boa medida, privilegiada desse universo, acredito.

Sociológico. Desde sempre estive convencido de que indivíduos que integram bandas tendem a fazê-lo de forma intensa. Diga-se de passagem, os resultados a se expor não só confirmam como superam em boa medida tais predições: integrantes de bandas locais pautam suas atividades cotidianas por tal pertença e pelo significado que a ela atribuem. O interesse sociológico é óbvio, portanto.

Tudo era, então, muito vago. Pelo recurso à internet, pude desenvolver uma espécie de pesquisa exploratória. Já conhecia os tradicionais redutos de apresentações da música

independente na cidade, *A Obra e Casa Cultural Matriz*. Como a visibilidade propiciada pela internet é flagrante (as iniciativas encontram nela sua maior aliada para divulgação) pude começar a perscrutar minimamente integrantes de bandas locais que se apresentavam em tais redutos.

Concomitantemente, fez-se necessária a familiarização com a literatura sociológica sobre o tema. Foram os escritos de Howard Becker sobre os músicos de jazz de Chicago nos anos 50 que me abriram o caminho de toda uma literatura mais condizente com minha proposta de trabalho.

Uma vez reunidas informações suficientes, busquei oferecer os primeiros subsídios aos prosseguimentos da pesquisa através do *paper* apresentado no ST *Sonoridades Contemporâneas na Perspectiva das Ciências Sociais* no 34º Encontro Anual da Anpocs, em outubro de 2010, denominado “A cena musical indie em Belo Horizonte: problemas em comum e articulações entre gêneros musicais”. Agradeço ao grupo reunido naquela oportunidade pela acolhida e, sobretudo, às professoras Márcia Tosta Dias e Santuza Cambraia Neves. As incipientes conjecturas contidas naquele texto encerravam o gérmen de todo o trabalho aqui apresentado. Devo agradecer igualmente aos professores Francisco Coelho dos Santos e Ana Lúcia Modesto, que consentiram em examinar alguns escritos prévios, sobre os quais fizeram importantes considerações por ocasião da banca de qualificação. Agradeço também ao professor Ronaldo de Noronha, constante em minha vida acadêmica, que acompanhou o angustiante processo de mudança drástica de projeto de pesquisa e, serenamente nos aconselhou, a mim e ao caro colega João Ivo. Este, aliás, é digno de reconhecimento incondicional, tendo crescido indissociavelmente nossa amizade e trocas intelectuais, tornando-nos espécie de par Sartre-Nizan (manifestamente mais indigente, é claro; contudo, nunca menos estimulante). Agradeço à colega Roberta, com quem tive a oportunidade de compartilhar o trabalho de campo, que nos serviu a ambos. À todos os demais colegas de turma, agradeço pela companhia em sala, nas cantinas da faculdade ou nos variados bares pós-aulas. Meu muito obrigado aos mais presentes amigos, os de Patrocínio – Gutty, Edvaldo e Tuc – e os de Belo Horizonte – Felipe e Pedro. Sobretudo, agradeço à Julia – companheira de angústias nesse capítulo de nossas vidas – e à sua família (inclusive ao Morris); e aos meus pais e irmãos, pelo suporte incondicional e tão raro.

Agradeço ao professor José Márcio Barros, por aceitar constituir a banca de exame de minha dissertação, em conjunto com os já mencionados professores Francisco Coelho dos Santos e Ronaldo de Noronha, aos quais reforço o agradecimento. Agradeço especialmente ao

professor Alexandre Antônio Cardoso, conterrâneo tão distinto, que me acolheu como orientando segundo um espírito sempre generoso e indulgente.

Enfim, à CAPES pelos nove meses de apoio financeiro.

## Resumo

O presente trabalho visa apresentar os resultados de pesquisa sociológica acerca do que se convencionou denominar cena musical indie belo-horizontina. Mais especificamente, se busca averiguar os padrões de carreira no interior de tal cena. Enquanto o conceito de *carreira*, tal como compreendido em sua vinculação à chamada *Escola de Chicago*, busca dar conta das escolhas subjetivas dos agentes (bandas) vis-à-vis as possibilidades objetivas que defrontam em sua atividade cotidiana, o termo “cena” ambiciona associar o empreendimento à perspectiva hodierna de mesmo nome, que grassa nos mais diversos domínios disciplinares. Busca-se apontar para a impropriedade de uma construção teórica que pretendesse partir de definições estilísticas ou formais/empresariais para chegar à população sob estudo, ao mesmo tempo em que se recorre à própria realidade da prática das bandas, na forma da rede constituída pelas mesmas nas ocasiões em que se sucedem aos palcos da cidade, para delimitar o referente das sínteses sociológicas pretendidas.

**Palavras-chave:** cena; indie; Belo Horizonte; carreira; análise de redes sociais.

## Abstract

This essay presents the results of a sociological research that concerns what may be called the indie music scene of Belo Horizonte. More specifically, it seeks to ascertain the career patterns within such a scene. While the concept of *career*, as understood in its relationship with the so-called *Chicago School*, tries to cope with the subjective choices of agents (bands) before the objective possibilities they face in their daily activity, the term “scene” aspires to join the present-day’s perspective, which develops according to a diversity of disciplinary domains. One aim is to point to the inadequacy of a theoretical construct that intends to delimit the population under study according to stylistic definitions or formal/entrepreneurial ones. At the same time it refers to the reality of the band’s activities, in the form of a network constituted by them in the occasions that they succeed each other onstage as a way of bounding the intended sociological synthesis’ referral.

**Key-words:** scene; indie; Belo Horizonte; career; social network analysis.

## SUMÁRIO

<b>1. Introdução</b>	09
<b>2. Ambientação teórica: Levantamento das perspectivas e referenciais teóricos em pesquisa sobre música popular</b>	14
2.1 A perspectiva de Adorno	14
2.2 Os estudos de Becker sobre os músicos de Jazz de Chicago	15
2.3 Os trabalhos do <i>Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies</i> (CCCS)	17
2.4 O desenvolvimento dos estudos sobre música popular e a perspectiva das cenas	17
2.4.1 <i>Contra a noção de comunidade</i>	18
2.4.2 <i>Contra a idéia de subcultura</i>	19
2.5 A perspectiva das cenas	20
2.5.1 <i>Os tipos de cenas</i>	22
2.6 Os estudos sobre cena no Brasil	24
2.7 Considerações	25
<b>3. Sobre a utilização “marcada” do termo <i>indie</i></b>	27
3.1 O indie: duas perspectivas acadêmicas	31
<b>4. Lugares do indie</b>	35
4.1 A Casa Cultural Matriz	40
4.2 A Obra Bar Dançante	45
4.3 Nelson Bordello	48
4.4 Studio Bar	50
4.5 Conservatório, Utópica Marcenaria e Nafta Pub	51
4.6 Minueto Centro Musical	51
4.7 Casa do Estudante e Oasis Scotch Bar	52
4.8 As casas de grande porte: Lapa Multishow e Music Hall	53
4.9 O indie nos teatros	54
4.10 O indie e os espaços públicos	54
4.11 Casas e gêneros musicais	56
4.12 Considerações	57
<b>5. O indie como “modo de produção”?</b>	62
5.1 O indie como relação formal?	62
5.2 A produção fonográfica no seio da cena indie belo-horizontina	68
<b>6. A difusão da música proveniente da cena musical indie belo-horizontina</b>	79
6.1 A difusão do indie	79
6.2 O programa radiofônico Alto-Falante	83
6.3 A <i>webTV</i> Queijo Elétrico	88
<b>7. O ideal de Circulação</b>	90
7.1 A circulação do indie	90
7.2 Iniciativas menos formalizadas	92
7.3 A circulação pelo Fora-do-Eixo	93

7.4 O ideal de circulação: os festivais da ABRAFIN -----	93
<b>8. A existência do cover como problema -----</b>	<b>97</b>
<b>9. Delimitando o indie: a cena e seus problemas -----</b>	<b>107</b>
9.1 A lógica dos problemas -----	107
9.2 Dos problemas em comum às articulações -----	110
9.3 As articulações como forma de crescimento -----	112
9.3.1 <i>Gêneros Musicais e articulação</i> -----	112
9.3.2 <i>Gravelovers</i> -----	116
9.4 As formas de articulação -----	120
9.4.1 <i>Articulações mais “soltas”</i> -----	120
9.4.2 <i>O Outrorock</i> -----	121
9.4.3 <i>O Coletivo Pegada como “ponto Fora-do-Eixo” em Belo Horizonte</i>	123
9.4.4 <i>Considerações</i> -----	126
9.5 A análise das redes a serviço dos estudos de cenas musicais -----	128
9.5.1 <i>Os estudos pioneiros de Crossley acerca do punk e pós-punk ingleses</i> --	129
9.5.2 <i>As redes do indie em Belo Horizonte</i> -----	133
9.6 Considerações -----	142
<b>10. Conclusão -----</b>	<b>144</b>
<b>Bibliografia -----</b>	<b>146</b>
<b>Apêndice I: Notas sobre o método -----</b>	<b>150</b>
<b>Anexo I: Roteiro para entrevistas -----</b>	<b>153</b>
<b>Anexo II: Bandas e respectivos <i>websites</i> onde se pode acessar sua música -----</b>	<b>154</b>

## 1. Introdução

Não há dúvida de que a música popular, tal como produzida e apresentada – conforme o leitor terá oportunidade de confirmar ao decorrer de todo o texto que se segue – por indivíduos no interior do que aqui se denomina cena musical indie, lhes consome recursos variados, o principal deles consistindo no tempo cotidianamente dedicado à atividade. São eles, sobretudo, músicos, mas, não obstante, publicitários, jornalistas, arquitetos, psicólogos etc. A conjuntura não lhes consente, ainda que muitos manifestem decididamente tal aspiração, desamparar a si próprios de tais ocupações para vivenciar apenas a música.

Juntamente com outros músicos possuidores de habilidade no manuseio de algum instrumento, os mais comuns sendo a guitarra elétrica, baixo e bateria, formarão as “bandas” – agremiações de indivíduos que, em conjunto, produzem e apresentam música segundo uma formação mais ou menos estável – que se apresentam pela cidade. Tais bandas não são aqui tidas indistintamente. Elas tocam a “música autoral”, ou seja, aquela de composição própria. Oportunamente se terá oportunidade de averiguar o significado de tal atribuição em contexto de preponderância mercadológica de outra forma específica de banda, a saber, a banda “tributo” ou *cover*. Além disso, constituem tais bandas o que aqui se entende como uma cena musical indie. O indie é, sob tal ótica, tido em caráter provisório como a rede constituída por bandas localmente situadas e estruturada segundo a forma mais evidente da difusão característica de tais bandas, a saber, a das ocasiões compartilhadas de apresentação ao vivo. Ou seja, tais bandas, para além do fato de produzirem música própria, que esteja vinculada ou não à determinada forma de gerenciamento empresarial e que pertença a quaisquer gêneros musicais, interagem, na prática, nas oportunidades de apresentação ao vivo em que se sucedem ao palco.

A principal questão que se coloca o trabalho de pesquisa que enseja os presentes escritos, desde sua forma mais incipiente, é a seguinte: quais seriam os padrões de carreira para bandas da cena indie belo-horizontina? Subentende-se a necessidade de se averiguar concepções nativas acerca de noções como a de “aspirações” e “sucesso”. Bem como as possibilidades objetivas que se encontram diante das bandas, já que, conforme já se tornou lugar comum salientar, as reestruturações da indústria fonográfica vis-à-vis o declínio vertiginoso e constante de vendas de discos suscitam um cenário diverso daquele de outrora, notadamente, pelo que se constatou, no marcante retraimento da prospecção de novos artistas em contextos locais. Busca-se, portanto, uma perspectiva ao mesmo tempo subjetivamente informada através do recurso às visões de músicos que vivenciam tal cena e suas nuances; e

objetivamente esclarecida no sentido de perscrutar as reais possibilidades infraestruturais locais de sentidos de desenvolvimento de carreiras de bandas.

Assume-se como referenciais teóricos preponderantes, conforme se terá ocasião de perceber no capítulo 2 e ao decorrer de todo o texto, as idéias do sociólogo Howard Becker, mormente aquelas que dizem respeito ao conceito de carreira, tal como concebido por seu professor Everett Hughes e desenvolvido e utilizado pelo próprio Becker em seus estudos de mestrado acerca dos músicos de jazz de Chicago nos anos 1950 – trabalhos estes que são, ademais, inspiração, de uma forma geral, no que tange ao modo de ver a realidade. Além do que se considera, para além de referencial teórico, um enquadramento que parece adquirir ares de “agenda de pesquisas” – aquele da “perspectiva das cenas musicais”. Decorrente, sobretudo, da patente inadequação do emprego de modelos de análise em termos de comunidades ou subculturas, tanto mais discutíveis quanto menos “espetaculares” se tornassem os agrupamentos de indivíduos tomados como objetos, tal perspectiva oferece ganhos significativos ao buscar dar a ver (ouvir) o *white-noise* do sistema. Ou seja, permite olhar para atividades sócio-culturais em torno da música popular ainda que elas não tenham fronteiras tão bem especificadas, seja em termos de sua localização geográfica ou do gênero musical que pretende ordená-la. O conceito de cena permite encarar a atividade urbana em torno de uma atividade que, apesar da flexibilidade em termos de interesses de indivíduos que em torno dela se reúnem e da iminente efemeridade que lhe é inerente, não perde seu interesse sociológico. Este está manifesto na evidente sociabilidade entre indivíduos nela engajados, na efervescência que lhe é peculiar, bem como na excessiva produção semiótica e necessidade constante de exibição da mesma. Não se considera os aportes substanciais da sociologia de Becker de nenhum modo incompatíveis com a agenda de pesquisas da perspectiva das cenas musicais, tal como concebida por Will Straw (1991) e consolidada, principalmente, por Richard A. Peterson e Andy Bennett (2004). Ao contrário, a consonância se faz evidente até mesmo na escolha dos organizadores Peterson e Bennett que, para o volume citado, elegem um artigo de Becker (2004) como abertura.

Num terceiro capítulo, o pesquisador dá a ver, ainda que, propositalmente, em caráter mínimo e provisório, uma definição do indie como, conforme exposta logo acima, a rede constituída por bandas localmente situadas e estruturada segundo a forma mais evidente da difusão característica de tais bandas, a saber, a das ocasiões compartilhadas de apresentação ao vivo. Para inteirar o leitor do que seria de fato tal rede e de que bandas estariam nela contidas, a mesma é exposta em sua forma gráfica. Segue-se, ainda, um quadro com o nome de cada banda, o gênero musical da mesma e seus lançamentos fonográficos. Pretende-se,

com isso, principalmente, apontar para a não sistematização da população sob estudo por recurso à sua relação formal com pequenos selos – distanciando, assim, o indie do mero independente – e a não consideração do gênero como princípio sistematizador da mesma população. Adicionar-se-á, ainda, à discussão, duas perspectivas acadêmicas a respeito do indie. Seriam elas o entendimento sociológico de Holly Kruse (1993; 2003) e o antropológico de Wendy Fonarow (2006). Kruse destacará o discurso antagonístico do indie ao *mainstream* como sua mais preponderante característica, sem, no entanto, ter maiores cuidados com a síntese em termos de estilística musical. Enquanto Fonarow, desde uma perspectiva ritualística do fenômeno, o considera uma replicação da doutrina do puritanismo, tendendo, assim, tanto em forma quanto em conteúdo, à uma espécie de ascetismo, uma simplicidade característica manifestada na recusa das grandes operações corporativas e na simplicidade da música produzida. Interessantes que sejam as duas abordagens, em particular esta última, variações contextuais podem distanciar em alguma medida o indie como tomado por objeto por tais pesquisas do enfoque que se buscará no presente trabalho. O que não impede, por exemplo, que as idéias de Fonarow que dizem respeito à tendência à simplicidade sejam acertadas em boa medida ainda que se trate de circunstâncias diversas.

Já no quarto capítulo, acha-se por bem aclarar os “lugares do indie” na cidade de Belo Horizonte. Buscando evidenciá-los em suas estruturas objetivas, ao mesmo tempo que se procura enxergá-los através dos olhos dos músicos de bandas da cena indie local, algumas perguntas, inspiradas diretamente por Becker (2004), se fazem primordiais: quais os lugares disponíveis para se apresentar a música produzida no interior de tal cena?; Como sua organização restringe tal apresentação? E quais oportunidades torna, por outro lado, disponíveis? Destaca-se, portanto, o ponto de vista da produção e apresentação locais de música, no exato ponto em que confrontam os lugares como estruturas sólidas de abrigo físico de uma cena, bem como se quer atentar para a percepção dos músicos quanto ao seu papel – tanto físico quanto afetivo – no interior da mesma. Lugares constituem, então, cenários do indie. Tais cenários podem, conforme se verá, estar associados a diferentes estágios na carreira de bandas da cena musical indie belo-horizontina.

Dos lugares do indie, infraestruturas que dizem respeito, primordialmente, à apresentação musical ao vivo, passa-se a outra atividade característica das cenas musicais, a saber, a da produção fonográfica. É feita uma espécie de prólogo com vistas a informar o estudo das perspectivas comumente associadas ao indie no que diz respeito à sua vinculação à pequenas empresas do disco. Expõe-se o confuso estado de coisas configurado por tal tentativa de definição formal, ao passo que se aponta para os mais recentes desenvolvimentos

no que diz respeito às possibilidades hodiernas de vinculação de bandas indie belo-horizontinas à selos locais. Mais propriamente, aponta-se para a intensa produção de fonogramas, parte considerável e primordial da atividade na cena, *apesar* da não-vinculação formal.

Logo em seguida, discute-se duas possibilidades de difusão da música produzida no seio da cena indie. Uma delas está atrelada ao modo mais tradicional de difusão de massa da música – o rádio. Trata-se da versão radiofônica do programa *Alto-Falante*, a ir ao ar pela Rádio Oi FM. A outra está associada às novas formas de difusão propiciadas pelos recursos da *web*. É o caso da *webTV Queijo Elétrico*, produzida por músicos locais em formato de acordo com o meio em que é propagada – o *website YouTube*. Busca-se discutir as formas de intermediação decorrentes de tais meios e sua repercussão na própria concepção dos músicos locais acerca da difusão de seu trabalho.

Dadas as possibilidades atuais de difusão, uma delas desperta em especial o empenho dos músicos. A “vontade de circulação”, caracterizada como o desejo dos músicos de se apresentarem em novas cidades à renovados públicos, domina um imaginário acerca das novas noções de sucesso, marcando os festivais, notadamente aqueles da ABRAFIN (Associação Brasileira de Festivais Independentes) como epítomes da realização da carreira de uma banda indie.

Já no capítulo oitavo, procura-se elaborar um adendo indispensável à compreensão das nuances locais da cena indie. O fato do mercado de casas noturnas em Belo Horizonte privilegiarem sobremaneira as bandas cover ou tributo como os mais eficientes atrativos de público e, por conseguinte, de lucro, aliena as bandas autorais das estruturas mais propícias à apresentação ao vivo. Tal entrave é aludido, desde a perspectiva dos músicos de bandas autorais, como um grande problema a ser enfrentado. Tem origem, então, verdadeiro ideário acerca da criação original como verdadeira atividade musical válida e, por oposição, do cover como prática estagnada, regressiva e sem perspectivas.

Traçadas as linhas gerais das concepções subjetivas de sucesso diante das possibilidades objetivas de carreiras, realizar-se-á uma análise da resposta mais comum aos problemas locais enfrentados pelos músicos como obstáculos ao desenvolvimento da cena musical indie local, a saber, o argumento da *articulação*. A lógica dos problemas em comum, conforme se verá, incita os músicos, diante de um contexto de incertezas, a tatear possibilidades de novas carreiras. Diante das articulações, se tornam infrutíferas as tentativas de enxergar a cena indie como agremiação de bandas em torno de um único gênero musical. Apesar da predominância do rock e de seus subgêneros, estes já seriam tão diversos em

termos de segmentação e, no entanto, convivem em diversas oportunidades de apresentação pela cidade. Há sonoridades ainda mais dissonantes, como aquelas das bandas locais *Dead Lover's Twisted Heart* e *Graveola e o Lixo Polifônico* que, conforme se terá oportunidade de notar, se unem na iniciativa denominada *Gravelover's*. São possíveis articulações mais “soltas” e efêmeras, como a agremiação de músicos de diferentes bandas para propiciar uma ocasião de apresentação conjunta. Existem também articulações a meio caminho entre as mais soltas e as mais racionalizadas, como a das bandas locais que utilizam o “carimbo” do *Outrorock* nas suas atividades conjuntas. As mais racionalizadas, por sua vez, seriam as dos coletivos do Circuito Fora-do-Eixo que, ao se constituírem, como no caso do *Coletivo Pegada* em Belo Horizonte, como “pontos Fora-do-Eixo”, propiciam benesses das quais os músicos poderão gozar desde que, segundo a preconizada idéia do *artista igual pedreiro*, encarem as atividades perenes do coletivo de um ponto de vista simétrico. Tais formas de articulação, ver-se-á, estão também inseridas na perspectiva das carreiras, estando associados a bandas menos ou mais desenvolvidas em termos qualitativos.

Por fim, para assegurar um exame que evidencie de fato as articulações entre bandas locais, o método quantitativo de análise de redes será aplicado às mesmas, com o objetivo de se verificar, através dos laços formados por ocasiões de apresentações que elas se sucederam ao palco, medidas interessantes, como as de distâncias geodésicas entre agentes-bandas, densidade de laços e grau de centralidade. O trabalho quantitativo, portanto, ajudará a perceber em termos brutos o que se verifica amiúde no trabalho qualitativo de coleção de dados e observações empíricas.

## 2. Ambientação teórica: Levantamento das perspectivas e referenciais teóricos em pesquisas sobre música popular

### 2.1 A perspectiva de Adorno

Os estudos da música popular poderiam ser traçados a partir do princípio do século XX, com a Escola de Frankfurt e os estudos de Adorno sobre a música. Sua controvertida perspectiva era a da crítica cultural, que colocava em relação “dialética negativa” os tipos de música que se aceitavam como *commodities* fazendo, então, parte da indústria cultural; e os tipos “sérios” que, de maneira reflexiva, evitavam esse status se alienando da sociedade. A música popular, deste ponto de vista, seria um produto mercantil acrítico que tende, pelo seu caráter não-reflexivo, à estandardização massiva (Adorno e Horkheimer, 1985; Adorno, 2002; Leppert, 2002; Paddison, 1993).

Adorno tinha em mente o advento do rádio, cujo raio de ação já bastante aumentado teve oportunidade de conferir por ocasião de seu exílio nos Estados Unidos em fins dos anos 1930 e começo dos 40. Foi então que, em conjunto com outros pesquisadores no *Bureau for Social Research* da *Columbia University*, notadamente o então diretor do *Radio Project*, Paul Lazarsfeld, teve oportunidade de vislumbrar as características da difusão da música popular por aquele meio.

Sob a vida cultural industrializada, segundo Adorno e Horkheimer, “as particularidades do eu são mercadorias monopolizadas e socialmente condicionadas, que se fazem passar por algo de natural” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985 p. 128). O que haveria seria uma pseudo-individação: um envolvimento da cultura com o livre comércio. E esse processo levaria à estandardização, dispensando o indivíduo do esforço de individuação e o legando à imitação. O individual é o estereotipado sob a indústria cultural. Na música popular são óbvias as implicações do que seria a pseudo-individação: características distintivas não tão distintas, de modo que não a impeça de ser aprazível ao consumidor.

A estilização é universal e toma a forma de um idioma especializado e amplamente dominado pela competência dos produtores. De acordo com Adorno e Horkheimer “a obra medíocre sempre se ateu à semelhança de outras, isto é, ao sucedâneo da identidade” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985 p. 108). A “produção espiritual” deixa o domínio do espírito para se submeter à administração, tendo como fim, na imagem oferecida pelos

pensadores de Frankfurt, “ocupar os sentidos dos homens da saída da fábrica, à noite, até a chegada ao relógio do ponto, na manhã seguinte [...]” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985 p. 108). Nesta visão, a indústria cultural é *o mais inflexível de todos os estilos*.

No âmbito da presente ambientação teórica, deve-se assumir que o peso das idéias de Adorno para a análise que tomará corpo em seguida não é significativo. Não pelo motivo mais corrente nos trabalhos sobre a música popular, em que se desfilam anos de críticas bastante especializadas sobre a polêmica obra do filósofo alemão. Aqui, o motivo é mais trivial. Como destaca Keith Negus (1996), um estudo centrado em audiências de música popular deveria se deter sobremaneira na obra de Adorno. A “regressão da audição”, a “audição desconcentrada”, tratamento “infantilizado” dispensado aos consumidores sob a indústria cultural, seriam características da ênfase no consumo de música, ainda que não impeçam que se anteveja o que se sucede nos domínios da produção.

Enfim, expôs-se minimamente a perspectiva de Adorno para que se entenda o desenvolvimento ulterior das perspectivas sobre a música popular no sentido de, como destaca Negus, um caráter cada vez mais ativo dos sujeitos. Poder-se-ia dizer que só se compreende bem os desenvolvimentos posteriores dos estudos sobre música popular a partir da rejeição do pessimismo da crítica cultural de Adorno. Tal rejeição se dá, centralmente, em duas frentes distintas que se encontrarão adiante: a da *Escola de Chicago*, principalmente na figura de Howard Becker e seus estudos sobre os músicos de Jazz; e a dos *Estudos Culturais* ingleses baseados no *Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS). A primeira seria responsável pelo emprego do conceito de subcultura como modelo de explicação sociológica para as atividades desviantes; a segunda se apropriaria do mesmo conceito para explicar o surgimento e a existência de uma série de grupos na Inglaterra do pós-guerra, como os *punks*, os *mods* e os *teddy boys*, por exemplo.

## 2.2 Os estudos de Becker sobre os músicos de jazz de Chicago

Howard Becker, ele próprio pianista de Jazz, realizou as pesquisas para sua tese de mestrado em Chicago acompanhando seus companheiros músicos que tocavam na noite da cidade (Becker, 1951). Algum tempo depois, decidiria dedicar todo um volume à sociologia da arte, e sua compreensão não seria diferente: ele buscava, através da noção de “mundos da arte”, os *art worlds*, na verdade, uma “sociologia das ocupações aplicada ao trabalho

artístico”. Tal concepção é importante pelo fato de implicar que “os artistas não eram tão diferentes de outros trabalhadores (BECKER, 1982 p. ix-x). Nas palavras do próprio Becker:

Mas para Adorno a sociologia da música quer dizer "por que Schönberg é melhor do que os outros". Logo me irritei com Adorno, porque um dos seus primeiros artigos traduzidos para o inglês era sobre *jazz*. E não era apenas um artigo contra o *jazz*, era um artigo racista. Ele quase falava da música negra como "música da selva" - acho que usava essa expressão. Era horrível, e eu pensei: "Esse sujeito não sabe nada. Qualquer pessoa poderia cometer um erro desses, que é um erro muito sério. Ou ele é um tolo ou é um preguiçoso que não faz o seu trabalho direito, não sabe do que está falando." É uma coisa horrível de se dizer sobre ele, mas eu disse. Ele foi muito ofensivo. [...] Adorno praticava um tipo de elitismo do qual eu realmente não gostava. Toda a teoria da sociedade de massas que homens como Adorno criaram reflete exatamente, uma visão elitista das culturas da classe trabalhadora. Apesar de não ter lido todos os seus trabalhos, eu não estava de acordo com a opinião deles (Becker, 1990, p. 132).

Não se pode menosprezar a sensibilidade sociológica dos trabalhos de Becker sobre os músicos de jazz, tampouco sua influência sobre o trabalho de pesquisa que enseja os presentes escritos. Becker, antes de tudo, é um sociólogo treinado nas tradições do que se convencionou denominar *Escola de Chicago*. Dentre as diversas características correntemente destacadas em tal tradição, a do trabalho empírico minucioso, voltado para os métodos qualitativos de pesquisa é, talvez, a principal. É nesse sentido que os estudos de Becker sobre os músicos de jazz devem ser compreendidos. Trata-se de trabalho ricamente informado, fruto da freqüentação do próprio sociólogo aos “lugares do jazz” e seu tráfego entre os músicos – seus pares, deve-se dizer. Em jogo está o ponto de vista do músico sobre a boa e a má música, sobre os porquês de se ter que apresentar determinado tipo de música, a música voltada para a dança – quando se quer, na verdade, tocar o jazz, o domínio da musicalidade do improvisado tão ao seu gosto. A carreira desviante do músico de jazz é uma vivência, nesse sentido, não-convencional que, ademais, engendra uma visão dos músicos de si próprios como grupo de pessoas extraordinárias, dotadas de um dom. Enquanto os *squares*, os caretas, seriam pessoas mesquinhas, cuja capacidade de fruição musical seria irremediavelmente limitada.

Os escritos de Becker são repletos de alusões a vivências particulares, depoimentos de seus colegas músicos e quaisquer outras formas de descrição que digam respeito aos temas caros ao próprio músico. Ao contrário dos escritos de Adorno, que tratam de maneira um tanto ampla da música popular industrializada, dando a ver que seriam todas mais ou menos padronizadas. Não haveria espaço para uma dicotomia tal como a descoberta pelo sociólogo americano, por exemplo, que coloca a *dance music* em oposição ao jazz. O jazz é tomado indistintamente por Adorno em seu conhecido ensaio (ADORNO, 1969). Enfim, se quer, com

isso, destacar as diferenças em matéria de modos de pesquisa ao mesmo tempo em que se reafirma precisamente a harmonia dos escritos que aqui se seguirão àquele modo de trabalho mais ao gosto da sociologia americana da *Escola de Chicago*.

### **2.3 Os trabalhos do *Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS)**

No caso dos estudos desenvolvidos pelo CCCS, a crítica da crítica cultural de Adorno partia da tese central que defendiam: a de que a música, como outras *commodities* disponíveis (roupas, alfinetes, etc.) operariam no sentido de exibir, através de sua montagem pelo indivíduo (*bricolage*) uma identidade, um pertencimento a uma “subcultura espetacular” que, finalmente, seria não uma forma de alienação, mas sim de resistência dos jovens da classe trabalhadora às novas estruturas que se impunham na Inglaterra do pós-guerra (Hall e Jefferson, 1975; Hebdige, 1979).

Veremos que, apesar (e, em boa medida, por causa) da importância dos estudos de Becker e da Escola de Chicago e de Hebdige e o CCCS sobre músicos e música, a consolidação dos estudos sobre música popular se daria nos anos que se seguiram.

### **2.4 O desenvolvimento dos estudos sobre música popular e a perspectiva das cenas**

De acordo com Bennett (2008), os *popular music studies* se desenvolveram fortemente e de acordo com uma diversidade de abordagens disciplinares muito rica<sup>1</sup>, principalmente através do estabelecimento da IASPM (*International Association for the Study of Popular Music*), uma associação global fundada em 1981. Ainda segundo Bennett, nos últimos 30

---

<sup>1</sup> Musicologia, etnomusicologia, estudos culturais e de mídia, sociologia, psicologia, antropologia, folclore, história, economia, ciência política, estudos educacionais, estudos de linguagem, criminologia e direito são algumas das disciplinas que, segundo Bennett (2008), costumam se representar nas reuniões da IASPM e outras conferências sobre música popular.

anos o trabalho acadêmico sobre música está diretamente associado à tentativa de compreender o significado sócio-cultural da música no contexto da vida cotidiana.

A perspectiva das *cenas musicais*, à qual se pretende vincular os esforços de pesquisa, é um modelo acadêmico corrente de análise desde o princípio dos anos 1990. Utilizada anteriormente por músicos e jornalistas para descrever os aglomerados de músicos, empresários e fãs em torno de gêneros específicos (blues de Chicago, jazz de New Orleans, country de Nashville), foi convertida em modelo acadêmico de trabalho nos anos 1990.

A perspectiva das cenas se constrói (como qualquer perspectiva científica) em parte pela crítica e rejeição de enquadramentos teóricos anteriores nas pesquisas sobre música, centralmente aquelas que se valiam das noções de *comunidade* e *subcultura* como chaves primordiais de análise.

#### 2.4.1 *Contra a noção de “comunidade”*

Um recurso precursor na tentativa de entendimento do significado da música na vida cotidiana, portanto, foi o conceito de comunidade, que poderia ser encarado de duas formas, de acordo com Bennett ainda no supracitado artigo: primeiro, sendo o modo pelo qual músicas produzidas localmente tornar-se-iam expediente através do qual indivíduos poderiam se situar dentro de um espaço, como um recurso representacional de identidade para si e para os outros; e segundo como construto romântico, de acordo com o qual a música ou a experiência social seriam os responsáveis pela criação de comunidade. Tal noção seria alvo de críticas pelo primeiro acadêmico a introduzir o conceito de cena musical de forma mais consistente. Will Straw (1991) enfrentava, em conjunto com muitos de seus companheiros acadêmicos estudiosos de música popular, o conceito de comunidade como instrumento de análise. Para ele, eram visões que propalavam “unidades imaginárias” ou “totalidades culturais” que não mais poderiam ser consideradas e estudadas como tais. Ele argumenta que, pela migração de populações (em 1991 a internet não era uma ferramenta tão poderosa) estar-se-ia em vias *sistemas de articulação*. Isto é, o “mito” da comunidade imaginava práticas musicais de composição estável e experimentadas como herança histórica específica dotada de um único idioma. O conceito de cena, que compreenderia diferentes práticas culturais dentro de um mesmo espaço geográfico, seria mais adequado pelo fato de perceber não somente heranças, mas também alianças musicais inter-comunitárias. De um lado, haveria a força da estabilização pela continuidade histórica local, de outro o trabalho de ruptura pela cosmopolitanização. As práticas musicais particulares, sob esta ótica, trabalham para produzir

um senso de comunidade por meio das alianças efetivas no interior das cenas musicais metropolitanas. De acordo com Straw:

Uma cena musical, em contraste [com uma comunidade], é aquele espaço cultural no qual uma série de práticas culturais coexistem, interagindo entre si dentro de uma variedade de processos de diferenciação, e de acordo com trajetórias amplamente variadas e mudança e fertilização cruzada (STRAW, 1991 p. 373) <sup>2</sup>.

#### 2.4.2 Contra a idéia de subcultura

Outra noção muito utilizada por pesquisadores de música foi a de subcultura. Esta foi inicialmente introduzida pela Escola de Chicago como meio de explicar sociologicamente o crime e o desvio. No começo dos anos 1970, o conceito foi adotado e adaptado por teóricos no *Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS). Estes teóricos buscavam explicar o significado dos grupos culturais jovens da Inglaterra no pós-guerra, como os *mods* e *punks*. O conceito de subcultura foi muito criticado pela relação fixa entre aspectos estilísticos musicais e classe de origem daqueles que se apropriam do estilo, noção tributária do argumento dos teóricos do CCCS de que as subculturas seriam bolsões de resistência da classe operária britânica às circunstâncias estruturais de sua existência, argumento este pouco evidente na realidade.

Bennett, em artigo publicado em 1999, apontava para a inadequação do termo subcultura como referência para os estudos que relacionam juventude, estilo, música e identidade. Segundo o sociólogo britânico, subcultura havia se tornado, através da popularização dos estudos do CCCS, um termo *catch-all* para todos os pesquisadores que se debruçavam sobre tais temas. Bennett argumenta que os estudos ingleses de juventude ecoavam os americanos quando enfatizavam o caráter desviante de algumas gangues das localidades nas quais elas emergiam. Ou seja, baseados nos estudos da Escola de Chicago, os pesquisadores do CCCS se apropriaram da premissa de que o desvio seria um comportamento normal frente a circunstâncias particulares. *Resistance Through Rituals* (1976) foi a obra que sintetizou os trabalhos do centro sobre as subculturas (*teddy boys, mods, rockers, skinheads, punks*). Hebdige, por exemplo, associa o estilo *mod* ao exercício do domínio sobre a aparência durante os períodos de lazer, já que o estilo durante a semana de trabalho era tão previsível.

---

<sup>2</sup> No original: “A musical scene, in contrast, is that cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization”.

Jefferson, em associação semelhante, argumenta que o estilo de vestimenta formal dos *teddy boys* advinha do novo poder aquisitivo dos jovens da classe trabalhadora no pós-guerra, que os permitia vestir ternos que foram originalmente destinados ao mercado da classe média inglesa. Estas duas conclusões são variações de uma teoria que perpassa toda a construção do argumento das subculturas pelo CCCS, a de que música popular e estilo visual são formas articuladas pela juventude da classe trabalhadora inglesa para “resistir” às mudanças estruturais do pós-guerra. Como teriam aumentado o poder de compra, usufruiriam da nova liberdade de escolher entre uma crescente variedade de bens de consumo.

A crítica mais central e decisiva à noção de subcultura seria a de que sua reificação implica numa operação de resultados duvidosos, isto é, implica tomar uma cultura como uma socialização cercada por linhas rígidas de divisão com relação à outra cultura, esta dominante, homogênea e de proporções nacionais. Ou seja, enxergar uma cultura dentro de outra cultura, ambas coerentes e fixas.

Influenciado pelo trabalho de Maffesoli (1988), Bennett (1999), no supracitado artigo, defendia, contra a utilização do termo subcultura, um novo referencial para o estudo sociológico das relações entre juventude, música e estilo, a saber, o de *neo-tribo*. Maffesoli havia cunhado o termo *tribus* para designar organizações menos rígidas, preferencialmente expressadas através de estilos de vida. As identidades tribais seriam uma forma modernizada e individualizada de solidariedade e identidade, baseada mais em consumo do que em classe ou gênero. O conceito de *lifestyle*, para além do simples “modo de vida”, associado com comunidades típicas mais estáveis é, no sentido proposto por Maffesoli e apropriado por Bennett, uma ferramenta para compreender a construção e vivência de identidades: os indivíduos escolheriam entre certos padrões de consumo e os articulariam como recursos culturais à modos de expressão pessoal. Tal visão se distingue daquela dos pesquisadores do CCCS pelo fato de que não implica resistências contra opressões estruturais de ordens sociais anteriores, mas sim vê no consumo formas de emancipação na cultura do dia a dia. A implicação é a de que a sociedade de massa libera ao invés de oprimir, oferecendo aos indivíduos, através do consumo de bens e recursos estratégias de *lifestyles*. O alinhamento de Bennett com Maffesoli e o conceito de *neo-tribo* não duraria muito, e o mesmo já apregoava a “consolidação da perspectiva das cenas musicais” em 2004.

## 2.5 A perspectiva das cenas

O precursor da perspectiva das cenas é um artigo de Straw (1991). Porém, a concepção das *cultural scenes* pode ser melhor entendida a partir do artigo homônimo, de 2005. Nele, Straw aponta para a produtividade do conceito na compreensão de como diferentes cidades mantêm sua distinção das demais numa era de fluxos culturais globais. De acordo com Straw:

*Cena* designa aglomerações particulares de atividade social e cultural sem especificar a natureza das fronteiras que as circunscrevem. Cenas podem ser distinguidas de acordo com sua localização (como na cena St. Laurent de Montreal), o gênero de produção cultural que os dá coerência (um estilo musical, por exemplo, como em referências à cena electroclash) ou a atividade social vagamente definida ao redor da qual elas tomam forma (como as cenas urbanas de jogos de xadrez). *Cena* nos convida a mapear o território da cidade de novas formas, ao mesmo tempo designando certos tipos de atividade cuja relação com o território não é facilmente afirmada. [...] *Cena* é um modo de falar da teatralidade da cidade – da capacidade da cidade de gerar imagens de pessoas ocupando espaço público de modos atrativos. Nesse respeito, *cena* captura o senso de efervescência e exibição que são características duradouras de uma estética urbana, como tem sido elaborada na literatura, música e cinema. Aqueles cujos interesses primários são as dimensões lúdica ou experiencial da cultura urbana são levados à *cena* como um conceito que expressa essas dimensões de formas flexíveis. [...] Cenas emergem do excesso de sociabilidade que cerca a busca de interesses, ou que abastece a inovação e experimentação contínuas dentro da vida cultural das cidades. O desafio para a pesquisa é aquele de reconhecer o caráter elusivo e efêmero das cenas, ao mesmo tempo em que reconhece seu papel produtivo e até mesmo funcional dentro da vida urbana. Cenas são elusivas, mas elas podem ser vistas, mais formalmente, como unidades de cultura da cidade (como subculturas ou mundos da arte), como uma das estruturas de evento através da qual a vida cultural adquire sua solidez. Cenas são uma das infraestruturas da cidade para troca, interação e instrução (STRAW, 2005, p. 412-413)<sup>3</sup>.

A perspectiva de Straw, como se vê, é a de que as relações artísticas nas cidades são cada vez mais efêmeras e a transmissão formal de conhecimentos há muito não é mais a

---

<sup>3</sup> No original: “*Scene* designates particular clusters of social and cultural activity without specifying the nature of the boundaries which circumscribe them. Scenes may be distinguished according to their location (as in Montreal’s St. Laurence scene), the genre of cultural production which gives them coherence (a musical style, for example, as in references to the electroclash scene) or the loosely defined social activity around which they take shape (as with urban outdoor chess-playing scenes). *Scene* invites us to map the territory of the city in new ways while, at the same time, designating certain kinds of activity whose relationship to territory is not easily asserted. [...] *Scene* is one way of speaking theatrically of the city – of the city’s capacity to generate images of people occupying public space in attractive ways (see, for example, Blum, 2003, pp. 165-167). In this respect, *scene* captures the sense of effervescence and display which are long-standing features of an urban aesthetic, as it has been elaborated in literature, music and cinema. Those whose primary interests are the playful or experiential dimensions of urban culture are drawn to *scene* as a concept that expresses these dimensions in flexible terms. [...] Scenes emerge from the excess of sociability that surround the pursuit of interests, or which fuel ongoing innovation and experimentation within the cultural life of cities. The challenge for research is that of acknowledging the elusive, ephemeral character of scenes while recognizing their productive, even functional, role within urban life. Scenes are elusive, but they may be seen, more formally, as units of city culture (like subcultures or art worlds), as one of the event structures through which cultural life acquires its solidity. Scenes are one of the city’s infrastructures for exchange, interaction and instruction”.

variável decisiva para que um artista adentre uma cena. São turvas as fronteiras entre a atividade profissional e as atividades sociais. As relações entre mestre e estudante, por exemplo, deixam de ser tão importantes para dar lugar a uma relação mais horizontal, como na figura de um neófito indo da margem de uma cena em direção ao seu centro. A música é, talvez, a atividade artística em que esse processo é mais perceptível. Isso se daria pela sua própria dinâmica, pela possibilidade de seu consumo coletivo e interacional no contexto da vida nas cidades, principalmente na vida noturna dos bares e casas de shows.

### 2.5.1 Os tipos de cenas – local, translocal, virtual

A colaboração transatlântica entre Richard A. Peterson e Andy Bennett (2004) para a organização de um volume dedicado inteiramente à perspectiva das cenas musicais e suas classificações em tipos – *local*, *translocal* e *virtual* – aponta para o esforço de funcionamento “normal” (Kuhn, 2003) dos estudos sobre atividades de produção, performance e recepção de música popular.

#### **Local**

Os primeiros trabalhos acadêmicos a se valerem da noção de cena o fizeram, freqüentemente, remetendo, ainda que não expressamente através do termo, às cenas locais. Tais estudos têm em comum o fato de considerarem as relações entre os processos produtivos de música e o cotidiano de determinadas comunidades na forma de culturas duradouras.

É o que faz, por exemplo, Sara Cohen em seu trabalho precursor sobre a cena musical na cidade de Liverpool, na Inglaterra. Considerando uma prática do fazer-musical local e em pequena escala quando a maioria dos estudos sobre música popular se preocupava com as grandes indústrias musicais e o consumo global, Cohen produziu um estudo etnográfico levando em conta duas bandas locais de Liverpool. As práticas e valores coletivos dos grupos são vistos como enraizadas no ambiente sócio-econômico da cidade.

Tem um olhar semelhante a pesquisa de Barry Shank (1994) sobre a cena rock’n’roll em Austin, Texas. Num estudo etnográfico pouco ortodoxo, Shank demonstra, para além das relações entre produção musical e localidade que, numa localidade urbana específica podem coexistir cenas conflitantes musicalmente e visualmente, tais como o punk rock e a música de cowboy que, cada uma à sua maneira, performaram a identidade texana.

#### **Translocal**

Já os estudos translocais teriam surgido, em boa medida, alegando que os estudos locais fechavam os olhos ao exterior numa era de mundialização, ao imaginar espaços social e culturalmente delimitados. Como afirma Bennett (2004), é improvável que os pesquisadores que trabalhavam numa perspectiva local ignorassem a relação entre os fazeres locais e globais. O fato é que a crítica buscou reformular essa relação no sentido de levar em conta os fluxos de produtos e informações mundiais. Tal processo não é novo, haja vista a circulação de gravações e fanzines.

Kruse (1993), ao examinar a cena do rock alternativo de Champaign, Illinois, observa que, ainda que participantes de determinadas cenas articulem sua diferença quanto a outros produtores e consumidores, haveria também um senso de pertença a uma subcultura (da música alternativa) que os conectaria para além das fronteiras de sua comunidade local. Kruse exemplifica com a fala de um dono de selo independente de Champaign, que afirmava que se fosse à San Francisco, seria lá reconhecido por outros que compartilhariam do gosto pelo mesmo gênero musical.

Outro estudo a assumir a perspectiva translocal seria o de Keith Harris (2000) sobre a cena do Metal Extremo. Ele demonstra como o caso da banda brasileira (e belo-horizontina) Sepultura teria feito parte de uma cena local de Metal Extremo e, no entanto, desenvolvido em sua música todas as características de bandas internacionais que lhes eram referência; para, posteriormente, pela circulação de materiais (gravações caseiras ou não) e informação, conseguirem fazer parte de uma cena global de Metal Extremo. Harris argumenta que somente por ocasião da gravação e lançamento do disco *Roots* (1996), o Sepultura teria firmado sua posição como banda essencialmente brasileira. Apenas através dos atributos de brasilidade de *Roots* (ritmos, letras, instrumentos, participações) o a banda teria conseguido articular o local e o global na sua música e perante uma cena de Metal Extremo.

## **Virtual**

Os trabalhos que privilegiam as cenas virtuais, por sua vez, são relativamente mais recentes, pois dependem do advento da internet e do desenvolvimento de suas capacidades de formação de redes.

Marjorie D. Kibby (2000) realizou um trabalho pioneiro sobre uma página de chat criada em 1996 por uma companhia fonográfica independente chamada *Oh Boy Records*. Nela, fãs de um artista folk chamado John Prine se reuniam virtualmente para troca de informações, experiências opiniões relativas ao mesmo. Através do survey conduzido pela *web* junto aos participantes de tal chat, Kibby argumenta que os rituais de troca de

informações seriam responsáveis por criar um sentimento de comunidade entre os fãs e deles com relação ao artista. Isto é, criava um compartilhamento de interações sociais e laços comuns entre pessoas em um grupo, formando uma comunidade virtual.

É também o caso do estudo de Peterson e Lee (2004) sobre a lista servidora<sup>4</sup> P2 (Postcard2). Os pesquisadores argumentam que a lista, ao mesmo tempo, possibilitou a formação de uma cena virtual e contribuiu para o processo de formação de um gênero que era o country alternativo<sup>5</sup>. Mais de cem e-mails circulavam durante uma semana, e os pesquisadores os acessavam através da participação na lista e também do acesso ocasional ao arquivo dos administradores. Peterson e Lee oferecem uma contribuição significativa ao esboçarem em que termos as cenas virtuais de distinguem das cenas físicas locais, e em que medida as mesmas regras são observadas nos dois tipos de cenas.

## 2.6 Os estudos sobre cenas no Brasil

Deve-se salientar que os estudos brasileiros sobre música popular tomam ciência da noção em voga, principalmente, no campo de estudos de Comunicação Social. Nesse sentido, o artigo de João Freire Filho e Fernanda Marques Fernandes (2006) parece ser o primeiro publicado a traçar, ao mesmo tempo, um compreensivo debate acerca do uso da noção de cena e um esboço de análise do caso da cena indie carioca. De acordo com os autores:

Ainda pouco explorada no Brasil, a noção de cena musical – definida, por Stahl (idem: 53), como um tipo específico de contexto cultural urbano e prática de codificação espacial – oferece meios diferenciados para compreender os complexos circuitos, afiliações, redes e pontos de contato que informam as práticas culturais e as dinâmicas identitárias dos grupos juvenis, no âmbito dos espaços urbanos contemporâneos. A natureza versátil das cenas problematiza a noção de que um simples determinante (classe, gênero, raça) agiria como princípio organizador da expressão cultural coletiva. Graças ao seu caráter flexível e *antiessencialista*, às suas conotações de fluxo e corrente, movimento e mutabilidade, o conceito permite uma abordagem mais ampla tanto dos contextos industrial, institucional, histórico, social e econômico como das estratégias estéticas e ideológicas que sustentam a produção musical urbana. Além disso, cena musical é uma categoria analítica bastante pertinente para o entendimento semiótico e sociológico da formação das alianças afetivas de grupos “não tão espetaculares” quanto os analisados pelos teóricos de Birmingham. Em um nível menos visível, esses indivíduos constituiriam o “white

---

<sup>4</sup> *Listserv* – um software livre que possibilitava o envio de um endereço de e-mail a outro para que, então, fosse distribuído simultaneamente a um grande número de outros.

<sup>5</sup> *Alt. Country*, com bandas como Uncle Tupelo, Wilco, Son Volt, Whiskeytown e outras.

noise” (o barulho branco) do sistema, podendo ser tão ou mais argutos e insistentes, no mapeamento de suas diferenças, que os representantes de subculturas espetaculares, como o punk, que materializam a diferença em elementos do vestuário (Olson 2004: 53). (FERNANDES; FILHO, 2006, p. 29)

Assim, para a análise da cena indie carioca, os autores relacionam as diversas instâncias para as quais se deve atentar: discursos, práticas, artefatos e atores sociais. As atividades não são geograficamente uniformes e tampouco se restringem aos limites municipais. Há divulgação *online* através dos mais diversos mecanismos, incremento na produção através do barateamento dos equipamentos semiprofissionais de gravação, advento de selos locais, fanzines e revistas especializadas, pequenas coberturas na mídia escrita de grande circulação e ocasionais presenças de bandas em canais abertos de TV.

## 2.7 Considerações

Pondera-se que, além de um modelo de análise, referencial teórico ou modo de enxergar uma determinada configuração social em torno da produção de música, a perspectiva das cenas seria uma agenda de trabalho, no sentido de um esforço concertado de pesquisadores minimamente alinhados para entender os sentidos que a música adquire em diferentes contextos de produção e consumo. Pretende-se, portanto, oferecer uma contribuição ao iluminar esses processos na cena musical *indie* de Belo Horizonte-MG, em pesquisa que focará, centralmente, nos padrões de desenvolvimento de carreira e aspirações ao sucesso, tendo em vista todo o tempo as possibilidades objetivas que se encontram diante das bandas indie locais.

A relevância sociológica do estudo a ser empreendido subjaz a deliberada tentativa de compreensão das significações que fazem os agentes envolvidos no fazer-música em bandas independentes de Belo Horizonte. Entende-se que é de importância sociológica inquestionável o fato de que certos indivíduos se engajam numa atividade, a de participar de uma agremiação de indivíduos que aspira fazer e apresentar músicas para um público e, assim, seguem carreiras, de acordo com aspirações ao sucesso muito próprias ao contexto dos mercados de música locais hodiernos.

A escolha da cidade de Belo Horizonte, deve-se confessar, não é decorrente de uma seleção teoricamente informada mas, antes, da observação factual de que há suficientes

agentes e iniciativas envolvidos nos processos de produção e apresentação musicais independentes na cidade, de modo que constituem, como defende-se acima, uma *cena cultural*. Ou seja, existe na cidade uma atividade social fracamente circunscrita que se caracteriza justamente pelo fato de constituir-se em atividade social – o fazer e a performance de música independente. Há a efervescência, a exibição, as formas musicais flexíveis, o excesso de sociabilidade pelas interações entre os agentes e o excesso de produção semiótica que caracterizam uma cena cultural de forma muito geral. Não se está com isso dizendo que outros lugares não se mostrariam adequados à realização da mesma proposta de pesquisa sociológica. Pelo contrário, o que se deseja é tomar a produção e apresentação de música independente na cidade e sua significação pelos agentes que as levam a cabo como um caso entre os possíveis e buscar a comparação e a generalização que são caras à sociologia e das quais ela não pode prescindir.

### 3. Sobre a utilização “marcada” do termo *indie*

No âmbito do presente trabalho, desde seu próprio título, o leitor verificará a eleição do termo *indie* pelo pesquisador para designar uma população de bandas – que consistem em agrupamento de indivíduos que, em conjunto, produzem e apresentam música segundo uma formação mais ou menos estável – da cidade de Belo Horizonte. A escolha deve, no âmbito deste estudo, ser considerada arbitrária, “marcada”. Como tal, carece de esclarecimentos e argumentos. No entanto, pretende-se que o leitor obtenha uma idéia mais decisiva do fenômeno ao cabo da leitura do trabalho em sua completude. O que se segue, portanto, é uma ambientação mínima e provisória segundo a qual as opções do pesquisador são expostas.

A conceituação parte, portanto, da óbvia necessidade de dar nome ao aglomerado de bandas locais cujas atividades sociais constituem objeto de estudo. Quer-se dizer, a unidade de análise aqui considerada é uma formação específica de músicos que, conjuntamente, se engajam em atividades cotidianas do “fazer-música”.

Não é tarefa simples sintetizar o que se descobriu de comum entre estas bandas sob um único termo. Os músicos de jazz, de Becker, por exemplo, não disputariam provavelmente tal designação pelo do sociólogo. Se, analogamente, o presente trabalho tratasse de bandas do gênero rock, por exemplo, a determinação populacional de acordo com a sonoridade daria nome à cena-objeto sem maiores entraves. Tal não é o caso. Aqui se busca, por meio de pesquisa exploratória através da qual se obteve uma rede social de bandas, traçar o caminho inverso. Ou seja, busca-se na atividade primordial de uma banda – a apresentação ao vivo – a própria constituição de uma cena.

Através de dados objetivos sobre apresentações em conjunto<sup>6</sup>, buscou-se elaborar a apresentação gráfica de uma rede social de bandas. Assim, esta proposta de rede se confunde estruturalmente com o que aqui optamos por denominar cena musical *indie* belo-horizontina. Tal formação gráfica será propriamente analisada no capítulo 9, seção 9.5. Porém, convém expô-la logo em seguida para inteirar o leitor das bandas acerca das quais as inferências se pretendem acertadas.

---

<sup>6</sup> Diz-se aqui não das apresentações em que músicos interagem no tempo e espaço – as famosas *jams* – mas das vezes em que se sucedem no palco numa mesma ocasião – festas, festivais, apresentações na mesma noite em casas noturnas, etc.

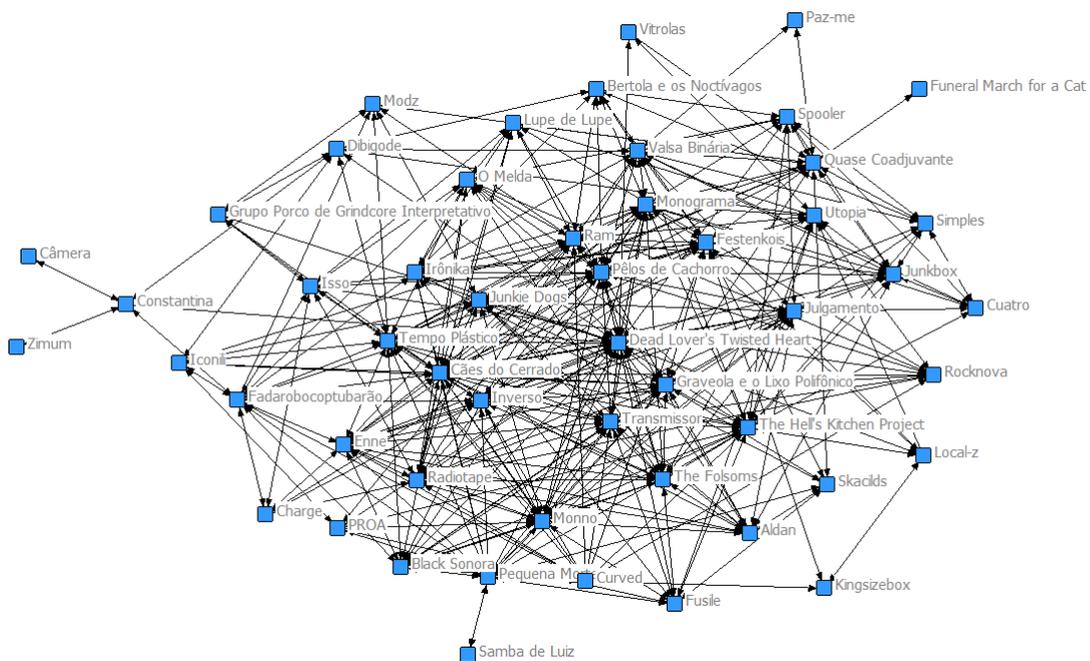


Figura 1: A rede constituída pelas bandas da cena musical indie belo-horizontina

Entende-se o indie a título provisório, portanto, como a rede constituída por bandas localmente situadas e estruturada segundo a forma mais evidente da difusão característica de tais bandas, a saber, a das ocasiões compartilhadas de apresentação ao vivo. Além da rede, convém traçar um quadro de referência em que se busca expor gêneros<sup>7</sup> e lançamentos fonográficos<sup>8</sup> – quando houverem – que serão, oportunamente, interessantes ao desenvolvimento da compreensão do indie como fenômeno local.

Dead Lover's Twisted Heart	Folk-rock	Dead Lover's Twisted Heart (Vinyl Land, 2009), EP DLTH (Ultra Music/Vinyl Land, 2010), LP
Graveola e o Lixo Polifônico	MPB	Graveola e o Lixo Polifônico (2009), LP Um e Meio (2010), LP Graveola e o Lixo Polifônico (Vinyl Land, 2011), Single
Monno	Indie-rock	Monno (2005), EP Agora (2008), EP
Monograma	Indie-pop	Conto do Faz de Conta (2009), EP Da Tempestade à Calmaria (Compacto.REC, 2010), EP

<sup>7</sup> Tais como forem, forçosamente – como não deixam de ser quaisquer operações dessa natureza – atribuídos pelo pesquisador.

<sup>8</sup> Cabe ressaltar que a designação LP (*long-play*) é aqui utilizada unicamente pelo seu caráter contrastante ao EP (*extended-play*). Apesar de os dois formatos serem originalmente derivados de concepções que dizem respeito ao disco de vinil, enquanto se tornou usual utilizar a denominação EP para quaisquer obras curtas, seja em formato analógico ou digital – que contenham, em geral, por volta de seis músicas –, a atribuição LP continuou vinculada na interpretação comum ao formato do vinil de 12 polegadas. Destaca-se, portanto, que aqui se quer, com LP, apontar os “álbuns cheios” ou “full-lengths”, e não designar do formato de vinil. Se pode afirmar que, em tal formato, apenas um disco pode ser associado à cena indie belo-horizontina, que seria DLTH (Vinyl Land, 2010).

Julgamento	Rap	No Foco do Caos (2008), LP
Quase Coadjuvante	Indie-pop	Tributo ao que ainda está por vir (2009), EP
Festenkois	Rock Alternativo	–
Valsa Binária	Indie-pop	Valsa Binária (2009), EP
Dibigode	Pós-rock	–
Fusile	Indie-rock	The Coconut Revolution (2010), EP
Pequena Morte	Ska	Defenestra! (2011), LP
Ram	Rock Psicodélico	–
Local-Z	Rock Alternativo	EP Projeto L*Z + Singles (2009), EP
Curved	Rock Alternativo	Water Cleans (2008), EP
Funeral March for a Cat	Indie-pop	–
Vitrolas	Rock	Vitrolas (2001), LP Somos um Só (2006), LP
Cães do Cerrado	Punk-rock	Feio, Sujo e Barulhento (2009), EP Sujo, Feio, Barulhento (2011), LP
Spooler	Indie-pop	Spooler (2009), EP
The Hell's Kitchen Project	Indie-rock	Samples_01 (2008), EP
Constantina	Pós-rock	Constantina (La Petite Chambre, 2005), LP Jaburu (Open Field, 2006), LP Música Livre em Mariana (2007), LP Hola, Amigos! (La Petite Chambre, 2008), LP
Iconili	Pós-rock	Iconili (Serrassônica, 2010), LP
Transmissor	Indie-pop	Sociedade do Crivo Mútuo (Ultra Music, 2009), LP
Radiotape	Indie-pop	Pequenas Coisas me Fazem Feliz (2008), LP
Enne	Rock alternativo	Momentum (2004), LP Nômade (2007), LP
Fadarobocoptubarão	Stoner-rock	Força Doberman (Azucrina Records, 2009), EP
Aldan	Indie-pop	Você já roubou hoje? (2010), LP
Bertola e os Noctívagos	Punk-rock	O Lodo da Mente (2009), LP
Junkie Dogs	Rock	–
Modz	Indie-rock	Modz (Queijo Elétrico, 2009), EP
Tempo Plástico	Rock Psicodélico	Buraco do Queijo (Queijo Elétrico, 2009), EP
O Melda	Rock de garagem	–
Kingsizebox	Rock Alternativo	–
Lupe de Lupe	Indie-rock	Recreio (2011), EP
Simples	Indie-rock	–
Junkbox	Indie-rock	Florais de Bach (2004), LP
Utopia!	Indie-pop	Monólogo (2009), EP

Irônica	Punk-rock	Casa Caindo (2009), EP Irônica (2010), EP
Pelos de Cachorro	Indie-pop	–
Cuatro	Rock	Cuatro (2009), EP
Paz-me	Pop	–
Samba de Luiz	Samba	Tempêro, Samba e Forró Ao Vivo (2009), LP
PROA	Surf-rock	–
The Folsoms	Alt-country	Outlaw Country (53HC/V8 Sounds, 2010), LP
Black Sonora	Soul	Ao vivo no Teatro João Ceschiatti (2007), LP
Grupo Porco de Grindcore Interpretativo	Grindcore	The Rala o Pinto Massacre (Azucrina Records, 2009), EP Dinossauro com um Beck Gigante (2010), EP
Rocknova	Pop-rock	Rocknova (2008), LP Diante (2009), EP
Inverso	Power-pop	Averso (2009), EP
Charge	Indie-rock	–
Isso	Rock alternativo	–
Zimun	Rap	Alcançando o céu com os pés no chão (Serrassônica, 2011), EP
Câmera	Indie-rock	Invisible Houses (2011), EP
Skacilds	Ska	–

Longe de ser termo nativo indisputado, a noção de indie tem uma construção sócio-histórica própria e, conforme se averiguou, pode não ser objeto de consenso quanto à sua utilização entre os músicos. A origem do termo diz respeito, logicamente, à independência em relação às gravadoras *majors*. O acesso de novas bandas com sonoridades permeadas de elementos estéticos emergentes às grandes gravadoras foi sempre limitado pela própria lógica de mercado, ou seja, pela inviabilidade de complexas apostas que, na maioria das vezes, não se mostravam comercialmente viáveis. Além das reservas de alguns artistas, que não se dispunham a “se vender” às grandes gravadoras, receosos das interferências às quais sua obra poderia ser submetida com vistas à maior vendagem. A emergência de pequenos selos criados por produtores ou mesmo artistas à margem das *majors* viabilizou a comercialização de discos fora do escopo das grandes gravadoras. O termo *indie* surge para designar estes selos e as bandas por eles contratadas.

Contudo, é inconteste que o indie veio a se transfigurar em um gênero musical passível de divisão em alguns sub-gêneros, tais como os mais utilizados – *indie-rock* e *indie-pop*. O presente trabalho não pretende, obviamente, a ressignificação do que veio a se tornar, por forças mercadológicas, um gênero musical ou, mais acertadamente, vários gêneros ou

subgêneros musicais amplamente conhecidos e potencialmente rentáveis. Sendo originalmente mera contração do termo *independent*, o indie, diante das reconfigurações da indústria fonográfica, tem sua definição formal abalada, inviabilizando sua aplicabilidade à grande parte de bandas belo-horizontinas por variadas razões, às quais se aludirá oportunamente de forma detida.

Admite-se que, ao mesmo tempo, a partir e para além das típicas concepções do indie como modo de produção ou gênero musical, um estudo sociológico se beneficia consideravelmente de uma tentativa de delimitação do fenômeno baseada no exame das concepções dos próprios agentes. Além disso, entende-se que se descobre mais, do ponto de vista objetivo, coletando e analisando *flyers* virtuais que exibem os nomes de todas as bandas que se apresentaram juntas em determinada ocasião do que se descobriria levantando contratos com selos indie na cidade ou ouvindo e destacando bandas como indie ou não. Indie, aqui, não é sinônimo de independente – se por independente denominamos uma relação contratual entre uma banda e um selo não relacionado às grandes gravadoras – e indie não é um gênero musical de sonoridade uniforme – como se busca, frequentemente em vão, definir com as correntes denominações *indie rock* e *indie pop*.

Duas pesquisas acadêmicas, cada uma a seu modo – uma de um viés sociológico, outra antropológico – buscaram definir o indie como fenômeno. Expõem-se os principais pontos levantados pelas duas abordagens e suas importantes contribuições sem, no entanto, deixar de expor as razões pelas quais suas concepções não seriam adequadas ao desenvolvimento de uma pesquisa acerca da cena musical indie em Belo Horizonte e, acredita-se, de vários outros locais, desde as drásticas reconfigurações da indústria fonográfica.

### **3.1 O indie: duas perspectivas acadêmicas**

Holly Kruse (2003), que estudou a cena da música independente americana dos anos 1980 e começo dos 1990, centralmente a partir da cidade de Champaign-Urbana, Illinois, afirma ter optado pelo termo *indie*, notadamente, pela imprecisão da delimitação do que se tocava nas rádios universitárias – impossibilitando o uso de “*college music*” – e pela demasiada abrangência do termo “*alternative music*”. Kruse utilizou a divisão *indie pop/indie rock* para contornar o fato de que encontrava sob a mesma denominação bandas cujas sonoridades eram tão distantes umas das outras como o *REM*, com uma música repleta de

elementos *folk*, e o *Hüsker Du*, de sonoridade mais agressiva, mais punk. A própria autora assume que sua escolha do termo “indie” é arbitrária, ainda que seja extremamente importante para as pessoas envolvidas com as instituições e práticas destas formas de música, para que se distanciem das práticas e instituições dominantes.

O que Kruse encontra de verdadeiramente conclusivo e relevante em seu trabalho é um discurso de distinção. Através de várias entrevistas com donos de selo e membros de bandas, Kruse chega à conclusão de que há um discurso histórico comum: o de uma trajetória que começa com a música sendo autêntica e marginal até sua cooptação pelo *mainstream*. Há a reprodução da ascensão e declínio em uma infinidade de discursos no indie. A expressão é, originariamente, espontânea, verdadeira, real e vivida. Enquanto o que marca sua queda é a cooptação e conseqüente perda da aura. O “*selling-out*” é matéria de profunda consternação por parte dos fãs de uma banda. Kruse está atenta, portanto, para as dualidades *mainstream-margens*, autêntico-artificial e local-nacional.

Porém, Kruse não procura argumentar sobre a lógica segundo a qual delimitou sua população estudada, talvez pelo fato de que a pesquisadora lidou não somente com músicos, mas com donos de lojas de discos, donos de selos e fãs, pendendo decisivamente para as definições aplicadas por estes últimos. Encontra-se, sobretudo nos discursos dos fãs sobre as bandas, uma centralidade do local e da memória (temporal):

Uma narrativa que levanta questões sobre se uma banda ou um gênero ‘se vendeu’ é na verdade uma narrativa sobre identidade pessoal e coletiva: diz respeito a como participantes de cenas musicais se posicionam em relação a bandas particulares, ao *mainstream* e a configurações de práticas situadas definidas em oposição ao *mainstream* (KRUSE, 2003, p. 27)<sup>9</sup>.

A partir do exame preliminar dos dados coletados junto a músicos de bandas indie de Belo Horizonte, acredita-se que, com as reconfigurações da indústria fonográfica, essa concepção que simplesmente idealiza o indie como oposição ao *mainstream*, à música já cooptada e estandardizada, merece ser repensada. A quase inexistência de prospecção de novas bandas na cena indie local parece impedir que se desenvolva um “discurso sobre a cooptação” que dê sentido às experiências e visões em comum de músicos de bandas locais.

---

<sup>9</sup> No original: “A narrative that raises questions about whether a band or a genre has “sold out” is in fact a narrative about personal and collective identity: it is about how music scene participants position themselves in relation to particular bands, to the mainstream, and to sets of situated practices defined in opposition to the mainstream”.

Já Wendy Fonarow (2006), em sua obra *Empire of Dirt: The Aesthetics and Rituals Of British Indie Music*, procura definir o indie a partir de uma perspectiva antropológica. Desde julho de 1993 a setembro de 1994, Fonarow afirma ter feito entrevistas dirigidas e conversas, análises de textos mediáticos e observação participante em apresentações de música indie na Grã-Bretanha.

Fonarow, então, a partir de uma abordagem ritualística, concebe sua principal idéia: a de que “os valores centrais do indie promovem e replicam a doutrina de uma forma particular da religiosidade protestante: o Puritanismo” (FONAROW, 2006, p. 28) <sup>10</sup>. Para a antropóloga americana, traços distintivos do indie se apropriam de argumentos teológicos do puritanismo, notadamente o ascetismo, a simplicidade no louvor, os altos padrões de moralidade e a autonomia de congregações individuais. Como explica Fonarow, os Puritanos não rejeitam a liturgia, mas sim o que seria a corrupção que faz dela a Igreja Católica. No indie, há a desconfiança pelas hierarquias e pela autoridade, a preferência pelas operações comerciais não-corporativas, a simplicidade das formas musicais e os altos padrões morais e educacionais. E, por fim, a mais direta das relações: o termo “purismo” seria corrente entre fãs de música indie e jornalistas. É claro, os participantes em uma cena musical considerariam suas práticas inteiramente seculares, incapazes de admitir que sua prática rebelde fosse uma recapitulação de uma ideologia religiosa.

De acordo com Fonarow, o punk estaria para o indie tal como Reforma estaria para o puritanismo, na medida em que buscou reformar as hierarquias autocráticas de produção e consumo da música na forma como se apresentavam nas grandes organizações. No Reino Unido houve a iniciativa de distribuição independente a partir da criação da rede Cartel pelo selo Rough Trade. O sistema próprio de distribuição, segundo Fonarow, permitia que os selos independentes seguissem sendo entidades puramente independentes, situadas à margem da hierarquia industrial.

Como um gênero, Fonarow diria que o indie possui algumas regularidades com relação à forma, produção musical e estilo. Porém, nenhuma dessas características seria decisiva para sua definição. Somente se poderia dizer, segundo Fonarow, que as mais variadas sonoridades sob a égide do indie tenderiam à simplicidade: há o gosto pela produção crua. De acordo com a antropóloga:

---

<sup>10</sup> No original: “Indie’s core values promote and replicate the doctrine of a particular brand of Protestant religiosity: Puritanism”.

Princípios puritanos permeiam as convenções genéricas do indie. [...] O indie advoga pela simplicidade das canções, modéstia no adorno, modéstia no consumo e um tipo particular de disciplina física para adquirir uma aparência que sugere uma aversão a prazeres mundanos. Até mesmo o uso do “i” minúsculo sugere modéstia. O indie avança um programa para a música que é basicamente simples em estrutura, em produção, em trajes e em estilo, para promover uma experiência pura e não mediada da música. Nas características genéricas do indie nós encontramos novamente as subjacências da prática ideológica puritana (FONAROW, 2006, p. 50)

<sup>11</sup>

Fonarow também relaciona alguns contrastes encontrados no indie com relação ao *mainstream*: selos independentes/grandes corporações, local/global, íntimo/distante, pessoal/impessoal, produção simples/produção elaborada, autêntico/imitação, original/genérico, específico/geral, austero/ostensivo, inteligente/insípido, substantivo/vazio, arte/comercio.

Apesar de extremamente relevantes e de uma perspicácia singular, as descobertas de Fonarow não fazem senão oferecer elementos para se pensar a estética indie de uma forma muito geral, deixando de lado as nuances imprescindíveis à compreensão de cenas locais como a de Belo Horizonte. De modo semelhante à abordagem de Kruse, a de Fonarow enfatiza demasiadamente as dualidades do tipo indie/*mainstream*, perdendo de vista as configurações locais de produção e apresentação de música e suas peculiaridades. Entende-se que, numa realidade em que há problemas estruturais como a dificuldade de se mobilizar audiências, por exemplo, as preocupações com as cada vez mais afastadas atividades do *mainstream* não são preocupações tão centrais, pelo que se pôde apurar até o presente momento, no entendimento dos músicos locais.

---

<sup>11</sup> No original: “Puritan tenets permeate the generic conventions of indie. [...] Indie advocates simplicity in songs, modesty in adornment, modesty in consumption, and a particular type of physical discipline to acquire a look that suggests an aversion to worldly pleasures. Even the use of the lower case “i” in indie suggests modesty. Indie advances a program for music that is basically simple, in structure, in production, in accoutrements, and in style, in order to foster a pure, unmediated experience of music. In indie’s generic characteristics, we find again the underpinnings of Puritan ideological practice”.

#### 4. Lugares do indie

Howard Becker (2004), ao tratar dos “lugares do jazz” na Chicago dos anos 1950 – período em que realizou sua pesquisa de mestrado – introduz seu trabalho escrevendo que:

Toda obra de arte tem que estar em algum lugar. Obras físicas, como pinturas e esculturas, têm que estar abrigadas em algum lugar: um museu, uma galeria, um lar, uma praça pública. Música e dança e teatro tem que ser apresentadas em algum lugar: um pátio, um teatro ou sala de concertos, um lar privado, uma praça pública ou rua. Livros e materiais similares também tomam espaço – em livrarias e depósitos de distribuidores e nos lares das pessoas. Quais lugares estão disponíveis para exibir ou apresentar ou manter e gozar das obras? Quem está encarregado e é responsável por elas? Como esta organização de lugar restringe o trabalho lá feito? Quais oportunidades elas tornam disponíveis? (BECKER, 2004, p.17) <sup>12</sup>.

Ainda de acordo com Becker, o lugar é

antes de tudo, um espaço físico: uma edificação (ou parte de uma), ou um espaço anexo ao ar livre. Mas também é um espaço social que foi definido socialmente: definido pelos seus usos esperados, por expectativas compartilhadas sobre que tipos de pessoas estarão lá para participar daquelas atividades e pelos arranjos financeiros que subjazem tudo isso. E definido adiante por um contexto social mais amplo que provê oportunidades e coloca limites ao que pode acontecer (BECKER, 2004, p. 20) <sup>13</sup>.

Tal perspectiva, bem ao gosto da sociologia desenvolvida pelo que se convencionou chamar *Escola de Chicago*, beneficia sobremaneira o trabalho sobre os lugares das cenas musicais, ao considerar os limites que os mesmos implicam à prática musical mas, ao mesmo tempo, levar em conta o leque de oportunidades propiciadas por eles. O jazz de Becker, por exemplo, foi sempre dependente da disponibilidade de lugares para se apresentar. Durante grande parte da sua existência, o jazz foi tocado em bares e clubes noturnos ou salões de dança, lugares onde o dinheiro para sustentar todo o empreendimento veio, em boa medida, da

---

<sup>12</sup> No original: “Every artwork has to be someplace. Physical works, like paintings and sculptures, have to be housed someplace: a museum, a gallery, a home, a public square. Music and dance and theater have to be performed someplace: a court, a theater or a concert hall, a private home, a public square or street. Books and similar materials take up space too – in bookstores and distributors’ warehouses and people’s homes. What places are available to exhibit or perform to keep and enjoy works in? Who is in charge of them and responsible for them? How does this organization of place constrain the work done there? What opportunities does it make available?”

<sup>13</sup> No original: “first of all, a physical place: a building (or part of one), or an enclosed place in the open air. But it is also a physical place that has been socially defined: defined by its expected uses, by shared expectations about what kinds of people will be there to take part in those activities, and by the financial arrangements that underlie all of this. And defined further by larger social context that both provides opportunities and sets limits to what can happen”.

venda de álcool e, secundariamente, da venda de ingressos. Sendo assim, a disponibilidade de lugares para a apresentação do jazz dependia da viabilidade e lucratividade de tais lugares.

Becker conta que poucos eram os lugares a que se ia simplesmente para tocar e ouvir o jazz. Havia clubes no interior de hotéis que abrigavam grupos bem conhecidos e estabelecidos de jazz de passagem pela cidade, como Count Basie ou Miles Davis. Na sua maioria, os lugares do jazz eram empreendimentos que, simplesmente, visavam lucro. Assim, os músicos deveriam tocar o que seus patrões e clientes queriam ouvir, para que estes pagassem diretamente ou através do consumo de bebida. Vê-se que, ao mesmo tempo, os músicos de jazz tinham lugares em que poderiam tocar por seu sustento; ainda que não tivessem a liberdade de definir seu próprio repertório.

Outros estudos acadêmicos se preocuparam com os lugares que constituem as cenas musicais locais, provendo oportunidades e limites às práticas que engloba. Barry Shank (1994), em seu irrepreensível trabalho acerca da cena do rock'n'roll em Austin, Texas, dá tremenda importância aos lugares que, ao mesmo tempo, constituem cenários e palcos da atividade que não prescinde dos mesmos e dos quais a apresentação de música não pode prescindir. Assim, convida o leitor a ser um “turista imaginário”, logo em seu primeiro capítulo, de modo que se familiarize com os lugares em que a apresentação de música na cidade se dava no início dos anos 1990. O bar mexicano Raul's, por exemplo, foi palco do desenvolvimento do *punk-rock* como estilo musical poderoso o suficiente para ameaçar a cultura local dominante, a saber, a do *country progressivo*. Lojas de discos naquele período também eram fundamentais ao funcionamento da cena constituindo, ao mesmo tempo, lugar para se vender discos de bandas locais, para se afixar panfletos de divulgação de apresentações e ponto de encontro de músicos e entusiastas. A loja de discos *Inner Sanctum* abrigava, de acordo com Shank, festas de lançamento de discos de bandas locais nos anos oitenta, mesma função desempenhada pela loja *Sound Exchange* após o declínio em popularidade daquela. Shank aponta, então, para a existência de lugares de convívio que constituem infraestruturas locais de uma cena, ainda que não propiciem estruturas físicas para a apresentação ao vivo de música.

De modo análogo, Sarah Cohen (1991), em seu trabalho de pesquisa sobre a Cultura do Rock em Liverpool em meados dos anos 1980, se preocupa em determinar os lugares nos quais as bandas locais poderiam se apresentar:

Havia variados tipos de lugares nos quais as bandas locais poderiam tocar em Merseyside, alguns associados com um estilo particular de música e banda. Eles incluíam cafés, pubs, clubes, salões cívicos e de igrejas, teatros, estabelecimentos de

educação, centros de arte, hotéis, e aqueles especificamente focados em música ao vivo. Estas últimas casas estavam encolhendo em número, e grandes lugares tais como a universidade, politécnica e o Royal Court Theater geralmente contratavam bandas não-locais. Havia alguns salões ou clubes sociais que poderiam ser contratados mas isso era caro e requeria organização considerável. Quando eu cheguei a Liverpool havia cerca de sete casas principais no centro da cidade para bandas (apesar de ocasionalmente um ou dois cafés e bares de vinho também contratavam bandas.) Uma delas parou de contratar bandas de rock porque as achou não-lucrativas, enquanto três outras faliram e fecharam. Nenhum substituto adequado havia surgido até quando eu parti. Ainda havia duas ou três fora do centro da cidade e algumas das áreas mais periféricas tais como Chester, Widnes, e St Helens tinham ao menos uma casa principal. Em muitas áreas, apesar disso, faltavam tais instalações. (COHEN, 1991, p. 66)<sup>14</sup>.

Cohen destaca a casa de shows *Eric*, cujos proprietários foram os únicos a continuar a promover a música local apesar das perdas quando a música ao vivo vivia em baixa entre o público. As bandas locais conseguiam as apresentações através de produtores que alugavam noites junto aos donos dos clubes ou negociavam diretamente com estes. As audiências eram muito pequenas, de 15 a 20 pessoas para cerca de 90% das bandas locais, o que fazia com que, segundo Cohen, os cachês fossem, em geral, relativamente muito baixos. Bandas locais recebiam cerca de 50 libras por apresentação, enquanto bandas mais conhecidas de outras cidades em turnê por Liverpool chegavam a receber 5.000 libras. Novamente, se vê o papel desempenhado pelos lugares da apresentação musical enquanto condições *sine qua non* da exuberância da produção semiótica característica das cenas musicais e, ao mesmo tempo, como frios condicionantes da atividade do músico de banda que enfrenta dificuldades para subsistência ao confiar nas baixas remunerações.

Cenas musicais, portanto, carecem de lugares em que artistas e bandas possam se apresentar. Tais lugares, cenários físicos e sociais em que se dão as apresentações e toda uma série de interações as mais variadas, podem chegar a ser tão conhecidos e reconhecidos quanto mais o forem as cenas que abrigam e que, em contrapartida, os abrigam. Pensa-se, por exemplo, no reduto do punk rock nova-iorquino que existiu de 1973 a 2006, a casa *CBGB & OMFUG*. Originalmente concebida para abrigar apresentações de gêneros musicais cujas

---

<sup>14</sup> No original: “There were various types of places that local bands could perform in on Merseyside, some associated with a particular style of music and band. They included cafés, pubs, clubs, civic and church halls, theatres, education establishments, arts centers, hotels, and those specifically geared towards live music. The latter venues were dwindling in number, and larger venues such as the university, polytechnic, and the Royal Court Theatre generally booked non-local bands. There were a few halls or social clubs that could be hired but that was expensive and requires considerable organization. When I arrived on Liverpool there were about seven main venues in the city centre for local bands (although occasionally one or two cafés and wine bars also booked bands.) One of them stopped booking rock bands because it found them unprofitable, whilst three other went bankrupt and closed. No adequate replacements had arisen by the time I left. There were also three outside the city centre and some of the more outlying areas such as Chester, Widnes, and St Helens had at least one main venue. Many areas, however, were lacking such facilities”.

iniciais constituem sua própria designação – *country*, *blue grass* e *blues* –, a casa ganhou notoriedade a partir das apresentações de bandas que ali constituíam uma cena, a saber, *Ramones*, *Misfits*, *Television*, *The Patti Smith Group*, *Blondie*, *Talking Heads*, entre outras. Quanto mais as bandas mencionadas ganhavam notoriedade local, nacional e internacional, mais a casa seria reconhecida como o aparato físico necessário àqueles desenvolvimentos e ser definitivamente assimilada à história do punk enquanto gênero e cena local nova-iorquina. Assim, ainda que houvesse, obviamente, outras casas ou salas em que as apresentações se dessem, tende-se a simplificar as infraestruturas das cenas no discurso mediático. Detalhes como o fato da destacada banda daquela cena – a *New York Dolls* – se apresentar no *Mercer Arts Center* todas as semanas; ou de haver ainda a casa *Max's Kansas City* em que, inclusive, a conhecida banda nova-iorquina *Velvet Underground* fez sua última apresentação são, em geral, menos contemplados em seus pormenores no discurso que busca reconstruir tal cena. Portanto, considerar as narrativas que se produz sobre os cenários da cena é tarefa não menos importante do que descrever objetivamente sua localização geográfica, aparência arquitetônica e proposta estética. A casa *CBGB*, além de edificação (precariamente decorada<sup>15</sup>) que abriga grande quantidade de apresentações das bandas da cena punk nova-iorquina dos anos 1970 em diante, conforme se lê em *Mate-me por favor: Uma História sem Censura do Punk* (MCCAIN; MCNEILL, 1997), é lugar relacionado como sendo de convívio entre músicos e bandas. É lá que, presumidamente, a banda *Television* teria convencido o proprietário Hilly Kristal a abrigar suas apresentações aos domingos; às quais teria comparecido Patti Smith que, por sua vez, teria tido um relacionamento amoroso com Tom Verlaine, líder daquela banda. Naquelas narrativas fundantes estaria o gérmen da cena que passou à história da música popular.

O que se quer dizer é que bares, casas noturnas, casas de show, praças e afins constituem o espaço físico e afetivo que, por sua vez, compõe parte da infraestrutura de uma cena musical. Na riqueza da descrição etnográfica de estudos acadêmicos como os de Becker, Shank e Cohen, os lugares são resgatados em sua variedade e papéis nas suas respectivas cenas musicais. Ainda que as cenas não passem à posterioridade e ganhem o espaço mediático internacional, como no caso do punk nova-iorquino e seu reduto por excelência – a casa

---

<sup>15</sup> Para a mais vívida experiência virtual hoje possível do que seria estar naquele reduto do punk nova-iorquino, se pode acessar o *tour virtual* que, através de recursos tecnológicos, oferece visão panorâmica de seu interior. Ali se poderá notar toda a sua aparência tão ao gosto do punk: em suas paredes, a atividade caótica do *bricoleur* que por ela distribui adesivos de bandas, pôsteres e marcas da escrita à mão. Disponível em <http://www.bravadousoa.com/cbgb/pano/pano.html>. Acessado em 15/03/2010.

CBGB & OMFUG –, para não falar dos famosos *Cavern Club* da Liverpool dos Beatles ou da *Haçienda* da Manchester dos 1980, os lugares-cenários onde se dão as apresentações locais de música são importantíssimos para a compreensão da organização social de uma cena musical.

Com a música de bandas indie belo-horizontinas não poderia ser diferente. Elas carecem de lugares para se apresentar. Elas necessitam de palcos, cenários, se vão, de fato, constituir uma cena musical. As perguntas propostas por Becker são fundamentais à compreensão da organização de uma cena musical: “Quais lugares estão disponíveis para exibir ou apresentar ou manter e gozar das obras? Quem está encarregado e é responsável por eles? Como esta organização de lugar restringe o trabalho lá feito? Quais oportunidades elas tornam disponíveis?” (BECKER, 2004, p.17) <sup>16</sup>. Procura-se responder em alguma medida a esses questionamentos no que concerne à cena musical indie em Belo Horizonte.

Busca-se, portanto, adiante, responder a tais perguntas, destacando uma visão objetiva das estruturas disponíveis nas casas locais que, pode-se inferir, ao mesmo tempo tornam disponíveis oportunidades de apresentação à bandas da cena musical indie e restringem tais apresentações em termos também estruturais e sociais – como disponibilidade de bom equipamento sonoro e mesmo de público da casa. Seguindo a linha de todo o presente trabalho, *procura-se destacar o ponto de vista da produção e apresentação de música*, ou seja, *as impressões dos músicos de bandas indie locais* no que diz respeito aos pontos supracitados. Assim, se espera atingir a proposta de esclarecer alguns pontos com relação às carreiras de bandas indie locais, apontando para a tendência de bandas em diferentes estágios de carreira se apresentarem em diferentes casas.

A cena musical indie belo-horizontina, que aqui se busca descrever, se organiza como atividade social e cultural dificilmente sintetizada em quaisquer termos. Inclusive seus lugares – os locais em que é desempenhada na forma de apresentação musical ao vivo – são, em boa medida, fluidos. Apesar disso, algumas casas noturnas se destacam ao abrigar tais manifestações em Belo Horizonte.

O não-iniciado, isto é, aquele que não é músico engajado nas práticas cotidianas do fazer e apresentar música, desde que razoavelmente informado sobre vida noturna cidadina, seguramente poderá relacionar dois dos lugares em que bandas “alternativas” se apresentam na cidade: *Casa Cultural Matriz* e *A Obra Bar Dançante*. Popularmente, *Matriz* e *A Obra*.

---

<sup>16</sup> No original: “What places are available to exhibit or perform or keep and enjoy works in? Who is in charge of them and responsible for them? How does this organization of place constrain the work done there? What opportunities does it make available?”

O caráter provisório de tal afirmação é plenamente justificável. São as duas as mais antigas e conhecidas casas exclusivamente dedicadas, no que tange à apresentação de bandas locais, à “música autoral”.

Tais casas são tidas, desde o discurso de músicos de bandas indie belo-horizontinas, numa concepção dúbia. Músicos com certa antiguidade na cena ou mesmo novos músicos exaltam muitas vezes a virtude dessas casas e de seus donos. Estes são tidos como verdadeiros “heróis da resistência”: donos de bares envolvidos com a cena *independente autoral*, que fincaram sua identidade na música não-comercial. Ao mesmo tempo, tais casas podem, como se chega a perceber, estar associadas a uma idéia de precariedade que retroalimenta a carência de público. Assim, em linhas bastante gerais, se poderia dizer que a música autoral possui enormes dificuldades de levar público aos seus redutos, tão maior quando menos mediaticamente (isto é, em meios especializados) exposta e legitimada for a banda que se apresenta.

Assim, Matriz principalmente, e A Obra em menor proporção, abrigam muitas bandas em geral incipientes e que têm mais dificuldade em atrair público significativo. E, mesmo que, como nos dois casos em questão, a apresentação de música ao vivo não seja a única atração da casa<sup>17</sup>, a novidade da música inédita afasta um público de não-pares, o que, por sua vez, diminui, obviamente, a lucratividade de tais noites. A baixa lucratividade pode inviabilizar, entre outras medidas, a melhoria dos sistemas de som, cuja precariedade é frequentemente destacada pelos músicos de bandas indie locais. Além disso, implica na baixa lucratividade também para as bandas, já que o típico acordo é aquele que lhes garante o rendimento equivalente a 50 por cento da bilheteria. Isto, verifica-se, muitas vezes faz com que bandas mais antigas e estabelecidas na cena em termos de público procurem outros lugares com acordos que lhes favoreçam mais, distanciando-as daqueles domínios mais “precários” do indie que, dessa forma, podem vir a ser associados em concepções dos próprios músicos a bandas mais novas e menos desenvolvidas qualitativamente.

#### 4.1 Casa Cultural Matriz

---

<sup>17</sup> Somente as quartas e quintas-feira n’ A Obra são dedicadas às apresentações ao vivo de bandas e Matriz também realiza festas exclusivamente baseadas na reprodução mecânica de música.

O release da Casa Cultural Matriz em seu *website* diz que:

Localizada no Terminal Turístico JK, a **Casa Cultural Matriz** têm sua trajetória marcada pela diversidade de expressões artísticas para as quais abre seu espaço. Do rock à MPB, passando por DJs, rappers, atores, artistas plásticos, dançarinos, quadrinistas e poetas, a Matriz abriga também expressões da música erudita e do cinema. [...] A Matriz é uma casa voltada para o cenário artístico independente. Assim, é um espaço onde a proposta artística vem antes do mero comercialismo, o que têm possibilitado a um sem número de artistas de todas as áreas a oportunidade de se manifestar e divulgar o seu trabalho<sup>18</sup>.

Cabe destacar o fato de que a Casa Cultural Matriz tem lugar nas entranhas do famigerado *Conjunto Governador Juscelino Kubitschek*, o Edifício JK. Este se localiza, ao mesmo tempo, diante da Praça Raul Soares – ponto de concentração popular cercado de bares, casas noturnas freqüentadas por prostitutas, cinemas *privé* – e a pouca distância do Shopping Diamond Mall, reduto do consumo refinado. Iria além das pretensões do presente trabalho discutir os pormenores da curiosa história da edificação. Porém, cabe abrir um parêntese para se construir uma imagem razoável do caráter da casa, que já é precário em sua própria origem. Com isso não se pretende qualificar sumariamente a iniciativa. Longe disso, a intenção é apontar para o caráter imediatamente sociológico do fato de que a casa que abriga o indie em suas feições mais incipientes está no seio de um edifício projetado para a vida moderna e estigmatizado por sua desvirtuação.

Projetado pelo renomado arquiteto Oscar Niemayer, o Conjunto Governador Juscelino Kubitschek foi concebido como uma espécie de “cidade dentro da cidade”, um empreendimento vultoso em que, hoje, calcula-se, habitam cerca de cinco mil pessoas. Porém, por variadas razões, o projeto não foi cumprido em todas as suas dimensões, notadamente os espaços de convivência e conveniência propostos por Niemayer foram os menos fiéis ao planejado, de modo que, por exemplo, o que deveria ser o *Museu de Arte Moderna de Belo Horizonte* se tornou uma delegacia da *Polícia Civil de Minas Gerais*; o terminal rodoviário, denominado *Terminal Turístico JK*<sup>19</sup>, concluído de fato apenas na metade dos anos 1980, hoje

---

<sup>18</sup> Disponível em <http://www.matrizbh.com.br/>. Acessado em 24 de março de 2011.

<sup>19</sup> Lê-se no website do Edifício JK: “O Terminal Turístico JK foi construído em 1984, por iniciativa do então governador Tancredo Neves. Ele possui 51 lojas sendo a maioria agências de viagens e turismo. Desde sua implantação, o terminal tem sido um problema para o JK. Além de problemas crônicos em sua estrutura física, o local possui infiltrações desde a inauguração, há atualmente a falta de uma destinação para a área. As agências de viagem se misturam com lojas de vitrines para lojistas e não contam com qualquer apoio da empresa que deveria administrá-lo, a Turminas. Hoje, o terminal é usado como o principal ponto de embarque e desembarque de muambeiros que saem e chegam *na* cidade em comboios, perturbando os moradores e transeuntes”. Disponível em: [http://www.conjuntojk.com.br/menu\\_principal/JK%20O%20PREDIO/conheca\\_o\\_jk.htm](http://www.conjuntojk.com.br/menu_principal/JK%20O%20PREDIO/conheca_o_jk.htm). Acessado em 20 de março de 2011.

abriga agências de turismo, lojas que vendem de cabides a manequins de roupas e, numa de suas lojas, a Casa Cultural Matriz.

É nesse sentido que se atenta para a precariedade geográfica da casa. Se a música indie não é atividade lucrativa e tampouco garante a subsistência, como se verifica junto a músicos na cidade, ela dificilmente será apresentada em locais, ao mesmo tempo, amplos, exuberantemente decorados e equipados. Ao contrário, o domínio do indie é o da simplicidade, da precariedade. Seja do ponto de vista da “viabilidade” econômica ou do ponto de vista ideológico, o empreendimento que abriga iniciativas da cena musical indie – notadamente, no caso da Casa Cultural Matriz, iniciativas incipientes – mantém desde a ocupação do espaço geográfico que escolhe, ou melhor, que a escolhe, para colocar nos termos de Pierre Bourdieu, o caráter precário da atividade de subsistência, de estrutura econômica enxuta.

O visitante poderá observar, por exemplo, o teto da área que compreende o palco e adjacências. Estão expostas as estruturas aparentes de concreto, sobre as quais se intervém com solução criativa de baixo custo, a pintura que acompanha as formas, variando em cor.



Figura 2: Palco e detalhe do teto no interior da Casa Cultural Matriz

Destaca-se também, para além da simplicidade no adorno interior, as impressões dos músicos acerca do sistema sonoro da casa. Diante da solicitação de um músico para que fosse elaborada uma lista de equipamentos disponíveis nas casas noturnas na cidade, um

---

freqüentador da lista de e-mails *Uai Música* – lista freqüentada por vários músicos de bandas indie locais – enumera:

Matriz

amplificadores fudidos pelo tempo de uso. se dessem manutenção decente seriam aceitáveis

microfones que dão pro gasto

bateria que deveria ter sido aposentada há anos. ferragens inutilizáveis.

pa's bons

Ao mesmo tempo em que se destaca a simplicidade, alimenta-se um ideário acerca do papel da casa no contexto da cena musical local que se concentra, principalmente, na figura do dono, empreendedor independente que mantém a casa em funcionamento sem se curvar à lógica do mercado local, que é a de dar preferência às bandas *cover*. De acordo com um músico de certa antiguidade na cena:

L – ... a Obra sempre foi o lugar que abriu a porta mesmo pra quem queria e tinha o Edmundo, que antes... o Edmundo não sei se vocês conhecem é dono do Matriz. O Edmundo é um cara que... ele tinha uma casa lá no bairro Primeiro de Maio, que chamava Calabouço, que todo mundo tocou lá... a Zélia Duncan tocou lá, o Zeca Baleiro tocou lá. Era um lugar minúsculo... vocês não acreditam... vocês num chegaram a ir lá não?

Entrevistador – Não...

L – Não? É um buteco que vocês não acreditam o que que o cara fazia lá dentro. Montou uma estruturinha de palco... todo mundo tocava lá. E... depois ele fez o Butecando, que era ali na Paraná... num era bem na Paraná, era numa daquelas que cortam... que era um lugar também a mesma coisa: ele abria pra geral assim sabe? O Los Hermanos o primeiro show deles em Belo Horizonte foi lá, através do Edmundo. Hoje ele tá no Matriz. O Matriz que é uma casa que abre a porta pra todo mundo. Quem quiser... então se uma banda de três meninos se conhecem hoje e querem tocar sábado ele vai, eles vão lá no Matriz e conversam com o Edmundo e o cara arruma um show pra eles. Sabe? Então o Edmundo é uma das pessoas que eu acho que fez muito pela cena em Belo Horizonte desde... quando não se falava em cena independente o Edmundo já um pioneiro nessa área aí. (L. 38 anos).

Cláudio Vieira Rocha, um dos proprietários do outro reduto indie – A Obra – chama atenção ele próprio atenção para o papel do colega na cena:

Um grande camarada alimentador da cena autoral brasileira, de Belo Horizonte principalmente há muito tempo e que tá aí até hoje e pouca gente dá evidência pra ele é o Edmundo, cara, do Matriz, que antes tinha o Calabouço e antes tinha o Caverna<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Em entrevista veiculada pela webTV Queijo Elétrico, episódio número 5. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=wqHKcn-ziD8>. Acessado em 19 de abril de 2011.

O proprietário Edmundo é frequentemente relacionado pelos músicos de bandas indie belo-horizontinas como uma das pessoas responsáveis pela abertura de espaço para bandas iniciantes. Assim, a casa é tida com certa reverência por músicos de bandas em cena há mais tempo, que podem relembrar as oportunidades em que lá encontraram portas abertas para realizar suas próprias produções individuais ou com bandas amigas.

Até mesmo eventos diurnos são ali realizados com vistas a proporcionar que maiores de quatorze anos possam se apresentar e que seus amigos músicos ou de colégio possam comparecer. Suas programações semanais vão corriqueiramente das apresentações de *indie-rock* às de *rock gótico* e *industrial*.

Porém, a consagração como reduto que recebe tão indistintamente manifestações musicais, como bandas pouco amadurecidas em termos sonoros, gera a *dubiedade* supracitada: a casa vista como a porta de entrada à cena indie belo-horizontina, em que seus músicos se orgulham de ter tocado em sua adolescência, é tida justamente como uma casa que abriga bandas pouco desenvolvidas qualitativamente. Assim, é freqüente que músicos enumerem razões pelas quais consideram a casa precária. Um freqüentador da lista de emails *Uai Música*, por exemplo, escreve que

Infelizmente, essa maior criterização as vezes não acontece em algumas casas de show, como o Matriz, por exemplo. E talvez por isso lá seja tão queimado. Mas também acho injusto colocar isso nas costas do Edmundo (não que alguém tenha falado isso aqui, mas sim pra dar um exemplo). Ele é um dos principais responsáveis por ter tanta gente aqui hoje, discutindo o que a gente tá discutindo. O problema é que muita gente fica só discutindo e não arregaça as mangas pra AJUDAR o Edmundo e, conseqüentemente, SE AJUDAR. É lógico que ele vive "as custas" das bandas que tocam lá "de graça". Mas ele num tá por aí desfilando de carro 0km né galera. O cara tá minimamente trabalhando para manter o trampo sustentável.

Assim, ao mesmo tempo em que é tida como reduto físico e sentimental do indie belo-horizontino, a Casa Cultural Matriz parece estar relacionada à precariedade das bandas iniciantes e dos músicos adolescentes, além da precariedade propriamente material – de estruturas de sonorização. Por tais motivos, é muitas vezes vista como uma fase a se superar na carreira de uma banda indie local.

Isto porque, além das reservas dos músicos e bandas um pouco mais experimentados com relação ao local, parece haver, conforme lemos no relato acima, um problema no que concerne à reputação da casa. Popularmente se diz que ela “tem o filme queimado” junto a parte do público jovem potencial dos tipos de apresentações de bandas indie na cidade. Em

alguma medida se poderá verificar discurso semelhante em relação ao outro reduto do indie belo-horizontino, a casa *A Obra*.

## 4.2 A Obra Bar Dançante

A Obra é uma casa noturna cuja proposta é marcada e evidente mesmo desde o release em seu *website*, que destaca o enorme acolhimento de apresentações de bandas por esta casa:

A Obra Bar Dançante é uma casa noturna com 12 anos de existência. Mais de 3000 bandas dos mais diferentes estilos de música independente já se apresentaram no local. A casa apresenta também DJs com estilos variados: rock'n'roll, black music, indies, alternativos, funk, surf rock, punk rock, 80's, samba e outros<sup>21</sup>.

Em termos objetivos gerais, A Obra é estruturalmente semelhante à Matriz. Ambas estão em níveis inferiores ao da rua em que se localizam, colaborando para o imprescindível isolamento sonoro e, ao mesmo tempo, dificultando a eficiência do sistema de ventilação. A atribuição freqüente às casas – os “infernhinhos” – quase se parece justificar pelo claustro que configura tais lugares. Sobre a eleição do lugar que o empreendimento iria ocupar, “Claudão Pilha”, um dos proprietários, disse à *webTV* Queijo Elétrico que:

Cara, a escolha do lugar foi complicada. Foram seis meses procurando *A Obra*. Cada lugar que a gente chegava a gente pensava assim, “ah não, queremos uma casa mais ou menos do tamanho que é *A Obra*, para 150, 200 pessoas mas, é... que não dê problema com vizinho”. Um dia nós achamos aquele subsolo do prédio comercial onde *A Obra* tá e conversamos com o dono e o dono perguntou: “O quê vocês vão fazer aqui?” E a gente falou: “Um bar”. E ele falou: “Cara, não vai dar certo um bar, não vou alugar procês não”. Aí a gente teve que praticamente pegar o cara pelo colarinho e sacudir ele e falar: “Velho, tem seis meses que a gente tá procurando esse lugar aqui. E nós achamos. Então, por favor aluga ele pra gente.” E o cara “não, num vou alugar não, num vou alugar não.” Foi uma conversa danada e finalmente a gente alugou. Quando tava ficando pronto, um dia ele tava passando na porta e a gente chamou: “Ô Roberto, chega aqui, vamos ver o lugar que a gente não queria alugar pra gente.” E ele entrou “Nô, vocês conseguiram”. Todo tipo de expressão cultural autoral é o que a gente apóia, é o que a gente promove, então eu acho que o papel da gente é um papel importante no cenário cultural autoral de Minas Gerais né, e do Brasil. Porque afinal de contas têm doze anos que a gente tá aí né, mantendo essa proposta. Já foram feitos mais de seis mil shows n’*A Obra*, então eu acho que isso é relevante<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Disponível em <http://www.aobra.com.br/info.htm>. Acessado em 20 de março de 2011.

<sup>22</sup> Em entrevista à *webTV* Queijo Elétrico, quinto episódio. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=wqHKcn-ziD8>. Acessado em 19 de abril de 2011.

Aqui a simplicidade e a precariedade são também fatores preponderantes na decoração. Numa espécie de “precariedade feita estilo”, nota-se a tinta descascada sobre as paredes e o sistema de ar condicionado à mostra em toda a parte traseira do pequeno palco, sobre a qual adesivos de uma infinidade de bandas disputam cada milímetro. Sua entrada, uma porta entre a de uma gráfica e a de uma agência de turismo, conduz o visitante por uma escada que leva ao subsolo, onde estão localizados o bar e os banheiros, num ambiente menor, apenas forçosamente separado do outro, maior, constituído pela pista, o palco e um pequeno espaço isolado por gradis, que abriga os técnicos de som e os caixas da casa.

Os músicos locais também não deixam de atentar para a medida do comprometimento do sistema sonoro, sobre o qual o mesmo freqüentador da lista *Uai Música* a enumerar os problemas técnicos da sonorização da Casa Cultural Matriz tece alguns apontamentos:

A Obra

amplificadores fudidos pelo tempo de uso. se dessem manutenção decente seriam bons.

microfones que dão pro gasto

corpo de bateria legal. ferragens mais ou menos.

pa's que dão pro gasto

Já de um ponto de vista subjetivo, verifica-se discurso quase paralelo àquele sobre a Casa Cultural Matriz. Destaca-se correntemente as virtudes da casa que já nasce sob a proposta de constituir-se em espaço para bandas que queiram divulgar trabalhos próprios. Além disso, pode-se dizer que A Obra é a única casa que mantém uma grade fixa semanal de apresentações de bandas, nas quartas (*quarta-sem-lei*) e quintas-feiras. Apenas extraordinariamente não ocorrerão apresentações de duas bandas em cada um desses dias, bem como é incomum apresentações de bandas fora dessa delimitação.

Soma-se À Obra o fato de ser propriedade de músicos locais. Destaca-se entre eles Cláudio Vieira Rocha, conhecido como “Claudão Pilha”, cuja trajetória contempla a passagem por diversas bandas locais até seu projeto mais atual, a monobanda “*O Melda*”. O dono da casa A Obra tem sua própria história assimilada a do reduto das bandas indie, o que garante legitimidade ao seu empreendimento entre as bandas na cidade (e mesmo de outras cidades e estados do país). Lê-se no *website* da casa que:

A Obra sempre teve como um de seus principais objetivos ser um espaço aberto para as novas bandas de Belo Horizonte. Seus proprietários são músicos amadores, e por

muito tempo sentiram na pele a dificuldade de encontrar na cidade um lugar onde uma banda iniciante, que toque músicas próprias, possa se apresentar em condições minimamente adequadas. Buscando lucros mais fáceis, as casas noturnas geralmente preferem as bandas que já conquistaram um grande público ou que tocam covers dos sucessos de FM. De olho na cena alternativa da cidade, A Obra sempre deu prioridade para as novas bandas em sua programação. Principalmente no projeto "Terça Sem Lei", em que as bandas iniciantes tocavam em shows com toda a estrutura necessária. Nos seus primeiros dois anos, a casa sediou shows de mais de 200 bandas, que contaram sempre com uma boa estrutura e trabalho de divulgação. Bandas formadas por jovens músicos (muitos deles de baixa renda) que, com poucas exceções, são totalmente amadores e não ganham nenhum dinheiro com a música. Essas bandas viam na Obra uma chance de mostrar o seu som e, em alguns casos, começar a conquistar algum espaço para um dia talvez se tornarem profissionais. Por isso, sempre foi grande a procura por um espaço na agenda da Obra, que fazia questão de dar oportunidade ao maior número de bandas possível.<sup>23</sup>

Não é forçoso inferir, portanto, que a casa é considerada desde o ponto de vista de músicos locais o mais importante reduto de bandas indie belo-horizontinas. De todas as que mapeamos em rede<sup>24</sup>, pouquíssimas não passaram pela casa<sup>25</sup>. Das que passaram, inúmeras se apresentam novamente por lá com alguma frequência. Nota-se, inclusive, maior empenho por parte das bandas para se apresentarem n'A Obra do que na Casa Cultural Matriz.

Não são raras as ocasiões em que aparecem nas narrativas dos músicos entrevistados a evocação de um tempo em que sua primeira banda já tocava na Casa Cultural Matriz e aspirava tocar n'A Obra. A casa é relacionada constantemente como a realização juvenil do indie, como no seguinte excerto de entrevista com músico local:

É, na Obra tipo assim, era o que a gente queria assim. O que eu queria pessoalmente que era tipo assim "nó, tocar na Obra, massa". Tava meio com esse objetivo. Ia gravar, ia mandar um e-mail pra Obra assim "Ó, tamo querendo tocar aí". Já sabia da Quarta-sem-lei, que é o projeto lá pra banda iniciante, que eles abrem cem cortesias pra duas bandas, cê chama a galera que cê quiser e vai lá. E ... e assim mas... porque o Matriz a gente já era mais familiarizado, a gente sabia que tinha uma abertura maior então o auge era a Obra que ainda era meio inalcançável assim. Não inalcançável, mas era o objetivo maior. E aí, mas tocamos no Bh Indie e tal e até surgiu um show na Obra com o Radiotape assim, que foi o primeiro show na obra assim. Foi bem legal. (L.M. 27 anos)

Outro músico que se teve oportunidade de entrevistar demonstra entendimento semelhante:

---

<sup>23</sup> Disponível em <http://www.aobra.com.br/omb.htm>. Acessado em 20 de março de 2011.

<sup>24</sup> Para análise de rede, ver capítulo 9, seção 9.5.

<sup>25</sup> Na verdade, até onde se pôde apurar, é provável que apenas a banda *Graveola e o Lixo Polifônico* não tenha se apresentado na casa em nenhuma ocasião. Os motivos, especula-se, poderiam variar desde a proposta da casa em termos de gêneros musicais – já que a banda em questão não possui sonoridade marcadamente baseada em guitarras – até a grande quantidade de integrantes – por volta de 7 –, que dificultariam a apresentação em palco sabidamente tão pequeno como o d'A Obra.

Assim, eu sempre quis tocar n'A Obra cara. Tocar n'A Obra pra mim era assim o ápice do alternativo de Belo Horizonte, sacou? "O dia que eu conseguir tocar na Obra vai ser muito foda e tal"... Comecei a correr atrás e demorou... depois que a banda, essa primeira [...] começou, demorou tipo um ano pra gente conseguir tocar n'A Obra saca? Aí quando a gente conseguiu foi o máximo cara, do caralho. Foda que BH não tem muito lugar pra banda autoral se apresentar né, ainda mais banda iniciante né, que tá no processo de amadurecimento musical assim. Basicamente a gente tocou n'A Obra, no Matriz e no Pau e Pedra. O Pau e Pedra às vezes abre assim, mas sempre que abria a gente tinha que tocar junto com uma banda cover assim, é... pra abrir o show da banda cover saca? É meio frustrante mas, a gente queria tocar mesmo, então... (L.R. 27 anos).

Conforme se verifica pelo discurso do músico imediatamente acima, além d'A Obra e Matriz há casas na cidade que, apesar de não terem por proposta original a contemplação de bandas que apresentam composições próprias, esporadicamente podem recebê-las. Algumas, como a recém aberta casa Nelson Bordello, podem ter maior afinidade estrutural e ideológica com a proposta do indie; outras, como a supracitada casa Pau e Pedra, têm sua história marcada pelo abrigo do *cover* e estão acostumadas à lucratividade desta prática musical. Assim, costumeiramente, dificultam a organização de eventos pelas bandas autorais ao aplicarem a mesma lógica de mercado – na forma de bilheteria e lucro advindo da venda de bebidas – às produções destas, que, raramente, conseguirão estar à altura das expectativas dos proprietários de tais casas.

### 4.3 Nelson Bordello

Em pleno desenvolvimento da pesquisa que orienta o presente trabalho surgiu na cidade um terceiro lugar que aponta para a abertura às bandas da cena musical indie belo horizontina. A casa Nelson Bordello tem pouco tempo de existência, mas já abrigou diversas apresentações de bandas do que aqui definimos como cena musical indie. *Dead Lover's Twisted Heart*, *Fusile*, *Lupe de Lupe*, *Ram*, *Spooler*, *The Hell's Kitchen Project*, *Iconili* e *Dibigode* são algumas das bandas que ali já se apresentaram. Embora não se tenha tido oportunidade de verificar no discurso dos músicos a percepção sobre a nova casa<sup>26</sup>, se percebe em pouco tempo uma tendência à "ocupação" da casa pelas bandas indie. Inclusive, ali tem tido lugar uma importante iniciativa local que aponta para a articulação – noção em voga a

---

<sup>26</sup> Não foram levadas a cabo entrevistas após a abertura da mesma.

qual se discute mais propriamente à frente<sup>27</sup> – de fato entre músicos no palco: a *jam* idealizada pela agremiação de bandas *Outrorock*, chamada *Outrajam*. Realizada às terças-feiras quinzenalmente, os encontros conclamam os músicos da cidade à “levarem seus instrumentos” à casa, onde os mesmos se agrupam e se sucederem ao palco em *jam sessions*. Já se pode antever uma espécie de “afinidade eletiva” entre a estrutura da casa e as iniciativas da cena indie já que, novamente, o espaço é o da simplicidade no adorno e reapropriação criativa economicamente viável. Lê-se em matéria do jornal Estado de Minas que “o Nelson Bordello funciona num antigo galpão que já foi sacolão, igreja evangélica e loja de produtos populares”<sup>28</sup>.

A casa se localiza na área do entorno da Praça da estação – na região central de Belo Horizonte –, cujo complexo arquitetônico passou recentemente por processo de revitalização. Apesar disso, certamente se beneficia de uma localização periférica do ponto de vista imobiliário, estando afastada de bairros relativamente mais caros nesse sentido. De acordo com o *release* no *website* da casa,

Numa esquina fica a Praça da Estação, na outra a Serraria Souza Pinto. Logo em frente, está o Viaduto Santa Tereza. Abaixo deste, o palco em que MC's realizam duelos de rap e jovens organizam o movimento Praia da Estação, fazendo da rua Aarão Reis o endereço preferencial da arte urbana belorizontina. Em meio a esse cenário efervescente da revitalizada região central da capital, no número 554 da mencionada rua, está o bar, restaurante e cabaré Nelson Bordello. Trata-se de um espaço de experimentações artísticas, gastronômicas e comportamentais, que homenageia os bordeis da antiga zona boêmia na rua Guaicurus, como o famoso Montanhês comandado pela lendária Hilda Furacão. A programação, sempre diversificada, traz novidades de terça-feira a domingo.

A proposta da casa Nelson Bordello é, portanto, afinada com as necessidades de exibição de domínios culturais que podem não encontrar respaldo noutros lugares. Porém, cabe ressaltar a diferença, do ponto de vista dos músicos de bandas indie na cidade, na concepção a respeito, por exemplo, d'A Obra. Se esta nasce sob o signo do indie e, apesar das dificuldades, procura manter noites dedicadas à apresentação do mesmo, Nelson Bordello oferece a abertura a produções que desejam se valer de sua infraestrutura, sendo elas oriundas dos mais diversos domínios culturais. Aqui ainda há, portanto, certas pressões mercadológicas que influem em sua escolha por artistas. Tendo em vista o modesto espaço físico da mesma, não é tarefa tão difícil preenchê-la com público. Porém, bandas incipientes, por exemplo,

---

<sup>27</sup> Ver capítulo 9, seção 9.3.

<sup>28</sup> Disponível em: [http://www.divirtase.uai.com.br/html/sessao\\_19/2010/06/11/ficha\\_musica/id\\_sessao=19&id\\_noticia=25003/ficha\\_musica.shtml](http://www.divirtase.uai.com.br/html/sessao_19/2010/06/11/ficha_musica/id_sessao=19&id_noticia=25003/ficha_musica.shtml). Acessado em 22 de março de 2011.

deverão efetuar os cálculos já que poderão se apresentar na casa e não atrair público significativo, o que, diferentemente do que ocorreria n'A Obra e Matriz, poderá influir negativamente em seus futuros empreendimentos no local.

Há outras casas que eventualmente recebem bandas indie. Em geral, tais ocasiões tendem a ser oportunidades criadas pelos próprios músicos ou seus produtores. As casas noturnas reticentes em pautar sua programação em bandas “autorais” então sempre às voltas com o cover e, de acordo com os músicos, é muito difícil convencer os donos de bar a deixar que suas bandas se apresentem. Há esta profunda resistência por parte dos donos de casas em aceitar propostas de bandas que querem produzir seus próprios eventos.

#### 4.4 Studio Bar

Casa atualmente bastante cotada para atrações indie, já que parece constituir até mesmo certo “público próprio”, que pode surpreender, por exemplo, em organizações de apresentações nas sextas-feiras ou sábados. Assim, tem sido bastante procurada por iniciativas ligadas ao selo *Vinyl Land Records*, notadamente para o lançamento de bandas de seu catálogo – como as locais *Dead Lover's Twisted Heart* e *Graveola e o Lixo Polifônico* e outras nacionais, como o recente lançamento do compacto do paulista *Curumin*. Além de constituir espaço privilegiado para produções de bandas locais que, por si, já conseguem atrair público suficiente para suas apresentações.

Trata-se, ao que parece, de um casarão adaptado para receber público e bandas, com dimensões menos modestas do que aquelas observadas nos “infernhinhos”. O que significa que as negociações para a realização de eventos por parte de bandas ou produtores devem sempre ter tal fato em mente, com vistas a diminuir as chances de prejuízos pelas partes. É aqui que se observa, ao contrário dos arranjos financeiros que subjazem a apresentação de uma banda n'A Obra, por exemplo, um cuidado maior tanto por parte das bandas quanto da casa. Esta última, como não poderia deixar de ser, visa o lucro advindo de parte da bilheteria e da venda de bebidas. Ela visa a boa frequência de público, portanto. Acontece que, nesta relação de interdependência, a banda está mais obrigada à casa do que o contrário. Se não logra atrair uma quantidade de pessoas que corresponda às expectativas traduzidas em termos monetários, pode ser que aquelas portas não mais se abram àquela banda ou produtor. Casas como *Studio Bar*, *Pau e Pedra*, *Conservatório Music Bar*, *Utópica Marcenaria* e *Nafta Pub*, entre outras,

tem o funcionamento análogo ao acima descrito e, como tais, demandam certas precauções da parte de bandas e produtores quanto ao público esperado nas apresentações, se é que não queiram ter “portas fechadas” às suas iniciativas futuras.

#### **4.5 Conservatório, Utópica Marcenaria e Nafta Pub**

O Conservatório Music Bar é casa também marcada pela presença do *cover* ou das já consolidadas apresentações de jazz, que ocorrem às terças-feiras. Destacam-se, no que diz respeito à cena indie local, algumas organizações de “dobradinhas”, por iniciativa das próprias bandas que as idealizam. Além disso, é das casas que recebem empreendimentos individuais de bandas mais seguras em termos de público próprio como, por exemplo, várias ocasiões em que a banda *Transmissor* tocou por lá.

A Utópica Marcenaria é uma casa que abrigou algumas produções de bandas indie locais como, por exemplo, o lançamento do selo *Membrana*, além de *Noites Fora-do-Eixo*, produzidas pelo *Coletivo Pegada*. Aqui, também, se destacam as proposições que partem dos próprios músicos ou produtores e não dos donos ou produtores da casa. Uma peculiaridade da casa seria a inconsistência em termos de proposta no que concerne às apresentações musicais. Nesse sentido, parece variar sua programação ao sabor do mercado, optando corriqueiramente por atrações tais como o forró, samba, bandas cover ou DJs. As apresentações de bandas indie só encontram ali espaço em ocasiões nas quais seus produtores estejam certos da frequência de público.

Casa atualmente em hiato, ao que parece, o Nafta já acolheu diversos eventos produzidos por bandas indie em conjunto. Sua particularidade seria a de abrigar também estúdios para ensaios e gravações em seu interior, o que poderia, de fato, chamar a atenção de bandas que por lá já ensaiassem para a possibilidade de alguma produção no local.

Haveria outros lugares que serviriam de infraestruturas do indie local de forma ainda mais ocasional; ou mesmo cujas chances de o ser novamente seriam muito baixas, constituindo espécie de iniciativa peculiar na cena.

#### **4.6 Minueto Centro Musical**

Presencia-se também esporádicas apresentações em uma escola de música local, a Minueto Centro Musical. Além de sua principal atividade, a do ensino da teoria e prática musicais, o centro aluga seus dois estúdios para ensaio e dispõe de espaço – a “cafeteria” – que pode abrigar, de acordo com o *website* da casa, cerca de 60 pessoas. Presenciou-se, por exemplo, mais de uma apresentação da banda *Constantina* naquele local. Lê-se no *website* da casa:

**Apoio às bandas independentes**

A Cafeteria do Minueto também é palco de diversos tipos de apresentações musicais. Em fins de semana, ocorrem ocasionalmente shows de bandas independentes, que encontram no Minueto Centro Musical Belo Horizonte um apoio singular. Muitas destas bandas fazem um som original, talvez alternativo, e as casas regulares de show de BH, de maneira geral, não as apóiam. Foram diversos, talvez centenas, de shows já realizados em nossa Cafeteria. O Minueto vem se destacando justamente por abrir suas portas para estas bandas super originais, verdadeiras e que merecem toda a nossa atenção e apoio<sup>29</sup>.

As apresentações são bastante peculiares, no sentido em que são realizadas de preferência no período diurno ou no fim da tarde e começo da noite, não avançando noite adentro. Elas podem não tomar a forma mais rígida daquela nos teatros, pois boa parte dos presentes permanece de pé e pode haver consumo (em geral moderado) de cerveja. Porém, não se pode dizer que as condições de apresentação equivalham às daquelas dos inferninhos: não há público “da casa”, ou seja, em geral o público que comparece está ali para, de fato, ver a apresentação. Com isso se quer dizer que casas noturnas podem atrair boêmios que nada sabem das bandas indie que se apresentam naquela noite e que, provavelmente, não dedicarão atenção à música das mesmas.

#### **4.7 Casa do Estudante e Oasis Scotch Bar**

Casa do Estudante, como é conhecida a sede do Diretório Central dos Estudantes da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, já abrigou alguns eventos em que se apresentaram bandas indie locais. Apesar de serem poucas tais iniciativas, pelo menos até

---

<sup>29</sup> Disponível em [http://www.minueto.com/index\\_cafeteria.html](http://www.minueto.com/index_cafeteria.html). Acessado em 20 de março de 2011.

onde contabilizou o trabalho de pesquisa, é interessante notar a opção pela casa como mais uma no espaço dos possíveis para iniciativas de produção própria ou por coletivos, por exemplo, já que as iniciativas não parecem ser, ao que se apura, dos próprios estudantes mas sim de produtores, “agitadores culturais” em busca de novos espaços viáveis ao desenvolvimento do indie.

O Oasis Scotch Bar, por sua vez, não seria uma casa ligada à apresentação de bandas ou à música em termos gerais. Trata-se de um bar bastante comum, não sendo casa de show conhecida do público de bandas indie e, ao contrário, se localiza em área bastante periférica em matéria de casas noturnas. Assim, a iniciativa da agremiação Queijo Elétrico<sup>30</sup> tem sua própria distinção nessa característica. Realizadas entre 2009 e 2010, as festas semanais denominadas *Melzin com Queijo* apresentavam, em geral, duas bandas indie por ocasião. As probabilidades são de que nunca mais abrigue iniciativas da cena musical indie novamente.

Existem também – para além dos dois redutos do indie; das casas em que ele é em geral bem quisto; das que vêem suas produções somente sob a ótica do mercado; e daquelas que apenas ocasionalmente são feitas cenário da cena – as casas de maior porte – em geral reservadas a ocasiões em que bandas de maior reconhecimento mediático têm suas apresentações abertas por bandas indie locais.

#### **4.8 As casas de grande porte: Lapa Multishow e Music Hall**

*Lapa Multishow* e *Music Hall* são casas de grande porte e, assim, inviáveis para iniciativas como as “dobradinhas” entre bandas indie que, se raramente conseguem alcançar a lotação de um inferninho, não tentariam produzir apresentações em local que, pelas dimensões, custa relativamente mais caro. Assim, as iniciativas que podemos relacionar ao indie belo-horizontino se concentram em geral nos empreendimentos da loja de discos, produtora e selo 53 HC. Os *53 HC Festival*, festival anual constante do calendário da ABRAFIN (Associação Brasileira de Festivais Independentes), figuram sempre atrações nacionais diversas, desde bandas de projeção mediática mais pronunciada, como *Cachorro Grande* e *Móveis Coloniais de Acaju*, até as bandas de abertura, em geral locais. Além do festival anual, existem as festas denominadas *Flaming Nights*, produções da mesma 53 HC,

---

<sup>30</sup> Que também é selo, conforme se verifica adiante, no capítulo 5, e webTV, como se analisa no capítulo 6.

para as quais são contratadas bandas indie com algum destaque recente na mídia especializada. Assim, as bandas locais costumam figurar como bandas de abertura nas *Flaming Nights*, sendo, por exemplo, a banda *Fusile* presença constante, além de *Utopia*, *Pequena Morte* e outras.

Curiosamente, as cores locais do indie às vezes o destacam da simplicidade das casas noturnas, os famosos “inferninhos”, para se valerem até mesmo dos teatros da cidade para exposição de seu trabalho.

#### **4.9 O indie nos teatros**

Não é incomum que teatros, principalmente, pelo que se levanta com o trabalho de pesquisa, o *Teatro Oi Futuro Klauss Vianna*, recebam produções de bandas indie tais como *Transmissor*, *Graveola e o Lixo Polifônico*, *Monno*, *The Hell's Kitchen Project*, *Iconilli* e outras. Ao que parece, as bandas encontram nos teatros condições às vezes mais favoráveis do que nos bares. Assim, poderão ser melhor ouvidas, por exemplo, em condições ótimas de silêncio. É suficiente dizer que, por ocasião de uma apresentação musical o público tende a se comportar segundo os requisitos de uma peça teatral e não segundo os requisitos de uma apresentação de música indie. Aqui, novamente, as bandas hão de ter em vista o público esperado para suas apresentações, já que os teatros, quando não são espaços públicos cedidos ou domínios privados emprestados como forma de “apoio”, podem não ser muito viáveis em termos financeiros.

Além das casas e teatros, outras iniciativas buscam outros abrigos, sendo comum a destinação do espaço público da cidade, seja em praças ou embaixo de viaduto.

#### **4.10 O indie e o espaço público**

É freqüente que bandas indie busquem as praças como espaços de difusão de sua música. Destaca-se, nesse sentido, em Belo Horizonte, a utilização do espaço das mesmas pelas duas edições do *Festival Outrorock*. A primeira foi no ano de 2008 e se deu na Praça Floriano Peixoto, no bairro Santa Efigênia. A segunda foi em 2009 na Praça da Savassi. A

configuração de tais empreendimentos costumeiramente toma a mesma forma, a da colaboração entre todas as bandas envolvidas, sendo o trabalho dividido de forma equitativa ou com alguma concentração em agentes mais investidos da incumbência.

O mesmo parece ter ocorrido a propósito do festival *Rock no Parque*, que usufruiu do Parque Ecológico Cidade Nova. A iniciativa agregadora de bandas indie da cidade foi realizada por músicos e coletivos, contando até mesmo com empréstimo de equipamentos de banda que nem mesmo se apresentaria.

A Praça da Estação caracterizou-se desde 2010 como importante lugar social de Belo Horizonte. A “Praia da Estação”, segundo sua proposta, visava protestar contra um decreto que proibia eventos no local. Assim, os sábados na praça tornaram-se ocasião de reunião de pessoas em trajes de banho se divertindo com a água das fontes do local ou mesmo de caminhões-pipa. Interessa o fato de que alguns integrantes de bandas indie da cidade se envolveram na organização de “*Eventões*”, ocasiões em que se apresentaram importantes bandas indie da cidade, como *Dead Lover’s Twited Heart* e *Graveola e o Lixo Polifônico*. Além disso, a praça foi local em que se realizou o *Festival Transborda*, talvez o maior da cidade no ano de 2010, em termos de quantidade de bandas nacionais e belo-horizontinas.

Adjacente à Praça da Estação está o Viaduto Santa Tereza, sob o qual já foi realizada, em março 2010, a festa S.E.N.S.A.C.I.O.N.A.L (de acordo com seus organizadores, *Simpósio de Empreendedorismo Nada Sensato Articulado no Cenário Internacional e Organizado por Nossos Amigos Legais*). Ali se apresentaram, entre outras, as bandas *Pequena Morte* – que, ao que parece, teria sido particularmente responsável pela organização – e *Fusile*. A mesma festa teria se transferido no ano de 2011 para o quarteirão fechado da rua Antônio de Albuquerque com Alagoas, na região da Savassi, onde novamente se apresentou a banda *Pequena Morte*, além de *Graveola e o Lixo Polifônico*.

Do ponto de vista prático, ao levar a cabo apresentações em locais públicos os integrantes de bandas ou produtores lidam com abundantes entraves burocráticos. A mobilização de estruturas indispensáveis à concessão de alvarás pela Prefeitura Municipal, o pagamento de taxas administrativas que por ventura incidam ou mesmo cautela quanto à provisão de energia elétrica para ligação dos equipamentos são algumas das incumbências dos indivíduos embaraçados na produção de semelhante evento.

Assim, o uso do espaço público por bandas indie demonstra, ao mesmo tempo, o caráter efervescente da cena local, a vontade de exibição da intensa produção semiótica por parte das bandas relacionadas e, por outro lado, a evidência da dificuldade de se encontrar

lugares para apresentação cujas infraestruturas e arranjos financeiros subjacentes sejam atraentes.

As ocasiões de apresentação em lugares públicos, dessa forma, propiciam, através do rateio dos recursos demandados, a amortização custos dos mesmos e; ao mesmo tempo, unem os músicos em um senso de articulação formidável. Ali se pode fazer um repertório próprio e isento de demandas diretas como, por exemplo, a inclusão de covers no mesmo. Isso sem que se tema a reação de um proprietário de casa à escassez de público, por exemplo.

#### 4.11 Casas e gêneros musicais

Ainda que não seja o objetivo do presente trabalho se debruçar sobre as relações entre as casas noturnas e os gêneros musicais que abrigam, cabe tecer alguns apontamentos nesse sentido.

É patente que casas como Matriz e A Obra tendem a abrigar apresentações de bandas com sonoridades que sejam assimiladas a subgêneros que remetam em alguma medida ao rock. Assim, é comum que se apresentem bandas de *indie-rock*, *punk-rock*, *stoner-rock*, entre outros subgêneros. Os sistemas de classificação por gênero, onipresentes em todo o mercado da música, desde as prateleiras das lojas de discos às ordenações de listas – *playlists* – nos *softwares* tocadores dos arquivos de MP3, não perdem sua importância no mercado de bares e casas noturnas que recebem apresentações de bandas.

Conforme se atenta no presente trabalho, não se considera aqui o indie um gênero ou estilo musical – como em *indie pop* ou *indie rock* – e, tampouco, uma relação empresarial – segundo a plena ausência de relações com grandes empresas do disco. Porém, não se pode ignorar o fato de que os gêneros, apesar de mais articulados do que nunca na cena indie local, não perdem seu caráter de princípio classificatório.

Com isso, se quer dizer que as casas têm propostas (muitas vezes fracamente) definidas de trabalho com determinados gêneros musicais. Se quer também indicar, seguindo Frith (1996, p. 75-76), que a questão do gênero está implicada sempre que se procura integrar sonoridades e mercado. Apresentações, de acordo com Frith, são o domínio da música em que mais sentido é produzido pelo público a partir do que lhe é apresentado. É assim que, em esforço classificatório constante, o público está processando aquela produção semiótica em

exercícios relacionais constantes no que diz respeito, principalmente, às sonoridades, vestimentas e comportamentos em palco.

Não se pode, portanto, ignorar o fato de que em determinadas casas as chances de se ouvir bandas indie assimiláveis a um gênero ou vários subgêneros do mesmo em detrimento de outros é alta. Assim, estando na Matriz ou n'A Obra, as chances são de que se ouça bandas mais voltadas para o rock e seus subgêneros. Para facilitar a imagem, pode-se dizer que as possibilidades de que se encontre uma banda cuja sonoridade está imediatamente baseada na utilização da guitarra elétrica em qualquer um dos dois redutos do indie é bastante elevada.

Enquanto isso, como se aludiu acima, observa-se a ocupação de espaços em boa medida incomuns para bandas indie, como teatros e escola de música. Nota-se, nessas ocasiões, a tendência a se apresentarem bandas cuja sonoridade, ainda que marcada em certa medida pela guitarra elétrica, não se caracteriza pela agressividade das distorções ou andamentos acelerados. Há uma afinidade, por exemplo, do *post-rock*<sup>31</sup> com os teatros devido, especula-se, ao caráter em boa medida camerístico de boa parte das composições geralmente classificadas sob o gênero. Assim, há mais chances de se ver uma apresentação da banda *Constantina* do que assistir ao trio de *stoner-rock Fadarobocoptubarão* em teatro, apesar de ambas poderem ser classificadas na grande categoria do rock instrumental. Fato é que o *stoner-rock* constitui um gênero cuja sonoridade difere largamente daquela do *post-rock*, sendo baseado em andamentos marcados pela guitarra distorcida e geralmente afinada um ou dois tons inteiros abaixo da afinação-padrão (ré [D] ou dó [C], ao invés do mi [E] usual), de modo a tornar a sonoridade das guitarras ainda mais pesada.

Porém, tudo se passa como se tais fronteiras fossem cada vez mais borradas na prática e os músicos, no ímpeto de se apresentarem nos mais diversos locais que estejam dispostos a acomodar suas apresentações e seu público, o fizessem.

#### 4.12 Considerações

---

<sup>31</sup> Variante geralmente instrumental que utiliza a base da instrumentação do rock (guitarras, baixo e bateria) se valendo da guitarra, porém, como elemento criador de texturas. Em geral, se pode dizer que, nesse sub-gênero, se privilegiam *arpeggios* de guitarra limpa (ou 'molhada' por efeitos de eco e reverberação) criadores de ambiências sobre as quais se desenvolvem os temas. Aqui se destaca o elemento principal do rock, a guitarra, justamente para contrapor àquelas guitarras mais características do mesmo – distorcidas, baseadas nas séries – os *riffs*. Não significa que a música seja destacadamente marcada pelo instrumento. Pelo contrário, pode-se encontrar uma profusão de instrumentos de sopro e uma variedade de instrumentos de corda e percussivos em bandas usualmente classificadas sob o gênero.

A cena musical indie em Belo Horizonte confia sua subsistência a um par de casas abertas a bandas que tocam música de própria autoria. A *Casa Cultural Matriz* e a *A Obra*, ao contrário de uma maioria de outras casas noturnas da cidade, estão acessíveis, seja com programação produzida por elas próprias, seja por demanda de músicos ou produtores de bandas indie por espaço para produzir seus próprios eventos.

Assim, tais casas aparecem em geral, física e afetivamente, como lugares sociais especiais para a cena indie local. A Casa Cultural Matriz é evocada em sua precariedade estrutural para a apresentação de música como local privilegiado para a apresentação de bandas principiantes, como a casa que *sempre está de portas abertas* à música autoral não importando a maturidade sonora das bandas que lá almejam se apresentar. Assim, verifica-se em geral entre os músicos uma concepção dúbia: Matriz se relaciona às primeiras apresentações de boa parte das bandas indie da cidade, guardando sempre tal posição de reduto do autoral local; por outro lado, sua precariedade estrutural é correntemente aludida e há então uma idéia subjacente que a associa ao amadorismo, do qual se precisa distanciar para desenvolver uma carreira mais sólida como banda.

Pode-se dizer o mesmo da Obra. Seu caráter de reduto do indie, no entanto, é reforçado. Isso se dá, entre outros motivos, pelo fato de os donos da casa serem oriundos de bandas indie que encontraram em seu tempo problemas semelhantes no que concerne à falta de lugares abertos à sua apresentação na cidade. Assim, a já institucionalizada “*quarta-sem-lei*”, antiga “*terça-sem-lei*” é garantia das “*dobradinhas*” de bandas indie locais, tenham elas trabalhos incipientes ou não.

Um problema correntemente relacionado pelos músicos integrantes de bandas indie na cidade e que vale para ambas as casas é o do “*filme queimado*” das mesmas. Com isso se quer dizer que há uma relação de retroalimentação de reputação das casas. Isto é, as bandas indie apresentam suas músicas que, em boa parte das vezes, não foram pré-testadas pelo público comum – não iniciado –, que não têm qualquer tipo de investimento em jogo. Se é freqüente que esse público “*leigo*” se decepcione com as sonoridades ali ouvidas, aumenta-se as chances de que não voltem à casa, gerando certa carência de público cativo para as datas em que bandas se apresentam.

Tais locais proporcionam, ao mesmo tempo, a oportunidade necessária à apresentação da música indie, cujo conteúdo não é pré-testado e não pode carregar em sua exposição a própria motivação de seu público. Diferentemente de uma banda cover, que se anuncia como

tal e carrega, no significante que é seu título ou subtítulo, o significado musical – que em si é próprio motivo de regozijo.

Assim, o público das quartas e quintas feiras n’A Obra termina por ser constituído, em boa medida, dos “pares”, outros músicos de outras bandas indie. Percebe-se, em discurso, até mesmo uma idéia de que a cena se fortalece – conforme se vislumbrará<sup>32</sup> – nas articulações dos músicos de suas bandas. Assim, comparecer a uma apresentação de seus pares n’A Obra, ainda que não seja seu estilo musical de preferência, é um atestado de comprometimento, uma dádiva no sentido maussiano (1974) que, como tal, exige os três movimentos – dar, receber e retribuir –, no caso, o comparecimento à apresentação da banda de quem compareceu à sua.

A pouca participação de um público “leigo” nessas ocasiões gera outro tipo de problema. Bandas que querem ser cada vez mais “profissionais” podem chegar a evitar o local justamente pelas condições “amadorísticas” de cachê. Os mesmos não chegam a ser significativos nesses locais, consistindo, na maioria das vezes, em 50% da bilheteria. A bilheteria refletindo assim um público de “pares” e não de público próprio, em boa parte das situações, inviabiliza ganhos significativos nesse sentido.

As casas com que bandas mais consolidadas em termos de público ou produtores cujas figurações se pretendem atrativas o suficiente para suscitar audiência considerável contam são diversas: *Studio Bar*, *Conservatório*, *Utópica Marcenaria*, *Nafta Pub*, entre outras. Tais ocasiões, contudo, demandam atenção das mesmas bandas ou produtores. A vontade de exibição não deve sobrepor a cautela com relação aos arranjos financeiros subjacentes, se é que não querem ter as ‘portas fechadas’ à empreendimentos futuros.

As “ocupações” públicas organizadas por produtores, bandas, integrantes de bandas, coletivos ou quaisquer combinações destes, contando ou não com aporte ou apoio público ou privado, são também *cenário* da exibição, da produção semiótica e da sociabilidade caracterizadoras de uma cena. Assim, as praças da Savassi, da Estação, Floriano Peixoto e o Parque Ecológico da Cidade Nova, além do plano inferior ao Viaduto Santa Tereza, são locais públicos que já receberam iniciativas que propiciaram a apresentação de uma ou mais bandas indie. Num contexto em que as casas melhor estruturadas, inclusive em termos de equipamentos disponíveis, gozam das benesses mercadológicas do cover, a produção semiótica “autoral” deve ser enunciada nos mais variados espaços físicos e convívios sociais possíveis.

---

<sup>32</sup> Ver capítulo 9, seção 9.3.

As bandas indie, costumeiramente, não recebem ou recebem muito pouco – relativamente aos custos de deslocamento e manutenção de equipamentos – para tocar nas casas noturnas locais. Porém, fazendo um paralelo com os músicos de jazz da Chicago dos anos 1950 dos estudos de Becker, observa-se que, ao contrário destes, os músicos de bandas indie locais não precisam se curvar, do ponto de vista estético, ao gosto direto dos patrões ou clientes. Em boa medida, quando se tem em vista os redutos do indie, se toca o que se deseja tocar: o repertório é de responsabilidade da banda. O processo, nesse sentido, pode implicar mais satisfação ao músico; e, ao mesmo tempo, é visto como um passo imprescindível na carreira de uma banda, constituindo os primeiros passos na tão almejada difusão sonora da música da mesma.

Nesse ponto, se garante o espaço para apresentação que, em si, pode ser considerado um recurso com relativa escassez perante a oferta de bandas ciosas do mesmo. Mas, se os proprietários de casas de Becker estavam interessados na renda advinda do consumo de bebidas, o que fazia com que quisessem oferecer o gênero mais convidativo nesse sentido aos clientes – o jazz dançante, em oposição ao jazz mais artístico, improvisado – os proprietários de casas noturnas de Belo Horizonte, se racionalizassem esse processo como a maioria deles faz, optariam sempre pela contratação das bandas cover, que dispõem na cidade de receptividade ímpar.

Assim, os proprietários dos redutos do indie são, ao que se indica, plenamente cientes das vicissitudes dos negócios do indie local. Alguns optam por manter suas estruturas físicas enxutas e confiam na exuberância social de seus empreendimentos. Através dos usos da programação e aparência do lugar, constroem uma espécie de identificação local, inclusive tendo em vista seu público real e imaginado; não se curvando aos últimos modismos em termos de programação e decoração. Prescindem assim de um público que estaria ali somente pela proposta do momento, e não pela experiência da casa, suas estruturas e programação e de seus sentidos pretendidos.

A casa que oferece sua decoração mais sofisticada, mais ao gosto da moda; e que pauta sua programação não por proposta bem definida mas por garantias de público por parte dos produtores que buscam seu espaço, poderá ser com certa frequência requisitada pela música indie que vê nela forma legítima de escapar à precariedade das casas dedicadas ou mesmo à impossibilidade objetiva de seu uso em certas datas – às sextas e aos sábados em que A Obra opta pela reprodução mecânica de música, por exemplo. Porém, dessa forma uma casa não chegará a ser assimilada como um autêntico reduto. Seus donos, muito provavelmente, serão lembrados no discurso dos músicos por sua faceta de empresários

somente e, no máximo, segundo uma “boa vontade” à qual podem por ventura ser atribuídas às esparsas oportunidades em que abrigaram iniciativas que envolvessem bandas indie.

Pode-se verificar, através dos olhos dos músicos de bandas indie constituintes da cena belo-horizontina que, em primeiro lugar, há uma vontade de exibição, de difusão da produção própria. Tal vontade implica a apresentação ao vivo de músicas. Quando incipientes, as bandas encontram nos redutos do indie e suas inconsistentes infraestruturas aliados fundamentais, condições *sine qua non* da efervescência característica de uma cena.

À medida que tais bandas conseguem suscitar maior mobilização de público às suas apresentações e “envelhecem” na cena, tendem a procurar condições financeiramente e estruturalmente mais satisfatórias sem, no entanto, perder de vista as benesses daquelas casas de origem. Serão levadas a buscar casas que disponham de melhores acordos financeiros, maior capacidade estrutural para receber público e estruturas sonoras. Sendo assim, bandas que estiverem em alguma posição intermediária entre a condição de principiantes e a de estabelecidas, poderão se encontrar entre dois cenários do indie, já dispendo de algum respaldo, porém, não o suficiente para desenvolver suas próprias produções em lugares com mais infraestrutura. Poderão, até mesmo, ter que ceder às demandas das casas, por exemplo, na condição de serem “bandas de abertura” para bandas cover, que seriam as atrações principais.

O indie tem seus mais diversos lugares para apresentação. Subjazem os mais diversos arranjos estruturais e financeiros, cada um deles tendendo a guardar certa correspondência com estágios na carreira de uma banda indie.

## 5. O indie como “modo de produção”?

Para a melhor compreensão do objeto de pesquisa, as bandas associadas à cena musical indie em Belo Horizonte, convém buscarmos uma perspectiva sobre as possibilidades de vinculação “empresarial” encontradas pelas mesmas. Trata-se, portanto, de, como na expressão tão cara a Pierre Bourdieu, buscar compreender o *espaço dos possíveis* que tais bandas encontram diante de seu empreendimento, ou, para aproximar do referencial mais caro ao presente estudo – Howard Becker e a chamada *Escola de Chicago* – de encontrar as dimensões objetivas segundo as quais uma *carreira* se pode desenvolver.

### 5.1 O indie como relação formal?

Quando se pergunta pelo que é o indie, a resposta tende a esboçar um princípio aglutinador bastante comum, o da relação formal de bandas ou artistas com pequenas gravadoras que, por sua vez, não mantém relações com as grandes. Indie pode designar, conforme tal idéia, ambos gravadora e artista ou banda.

Márcia Tosta Dias (2008), em seu irretocável estudo *Os donos da voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*, ilumina sobremaneira o fenômeno do *independente*. Como não deixaria de ser, nem mesmo a definição formal parece estabelecer de uma vez por todas o princípio delimitador da independência na música. Dias aponta para a incongruência facilmente observada nos levantamentos sobre a produção de música independente no Brasil. Segundo a pesquisadora:

As dificuldades de identificar e arrolar as empresas e iniciativas independentes não se encontram somente na organização das informações históricas. Padecem de critérios a avaliação de sua contribuição para a produção fonográfica, assim como a definição do conceito de independente. De maneira geral são consideradas independentes todas as iniciativas de produção, gravação e difusão que acontecem fora do circuito das grandes. (DIAS, 2008, p. 136).

Nesse sentido, a autora cita o esclarecedor trecho de Iná Camargo Costa:

Já se disse por aí que o precursor dos independentes foi o Zé Ramalho, que em 1972 fez um disco em Recife, o *Peabiru* (nos estúdios Rosenblit, que têm uma

história). Há quem se pergunte se o Marcus Pereira, com seu ambicioso projeto, não foi independente. O Pasquim, como sua experiência do ‘disco de bolso’, também de 72, idealizada por Sérgio Ricardo, reivindica o direito de ser incluído pelo menos no rol dos que deram uma força à idéia. Parece haver uma unanimidade quanto à experiência de Antônio Adolfo, considerada a primeira bem sucedida, já em 77. O Boca Livre chegou a provocar uma espécie de ‘boom’, já que parece ter sido o que mais vendeu discos independentes. Criou-se até a Distribuidora Independente a partir de seu sucesso de vendas. Mas aí vem alguém e lembra que na década de 40 também se tentou a produção independente (citam-se Carmen Costa e Emilinha Borba). Há ainda quem relacione a própria Bossa Nova e o Selo Elenco, fundado em 1963 por Aluysio de Oliveira como idealizador e diretor, com algum tipo de independência. Como se vê, a questão se tornou um *imbróglio* (...). (COSTA *apud* DIAS, 2008, p. 136)

Dias quer destacar, através da citação, a patente indefinição conceitual de *independente*. Se debruçando sobre dados da pesquisa *Disco em São Paulo*, a socióloga aponta para a existência documentada de “pequenas e médias” empresas de disco naquele Estado, que operavam, em geral, com pouco pessoal, muitas vezes sem delimitação de funções, responsáveis por atividades artísticas e comerciais<sup>33</sup>.

Se tais iniciativas não passam à história sob a insígnia do independente, se torna claro o fato de não é a simples ausência de relações de produção com as grandes gravadoras a garantia da atribuição. De acordo com Tosta Dias:

As dificuldades na avaliação do que era autêntica e efetivamente independente parecem residir na confusão que se estabelecia entre, de um lado, o artista que tem uma atitude independente, procurando esse tipo de meio para veicular um produto de proposta estética diferenciada e, muitas vezes, inovadora, sem lugar nos planos da grande empresa e do grande mercado. Numa atitude de protesto, ele, sozinho ou ancorado numa pequena estrutura empresarial, produz e oferece seu produto ao mercado. De outro lado, artistas e empresários apostam na segmentação do mercado e buscam oportunidades para produtos ainda não interessantes para as majors. Nesse caso, a produção indie funcionava como um marketing para o produto, cujo fim era sensibilizar a major. Uma terceira hipótese poderia conter as duas opções anteriores: uma atitude independente e crítica levaria, eventualmente, à conquista de um lugar no mundo da grande mídia. (DIAS, 2008, p. 138)

As iniciativas que logram reunir os atributos descritos pela pesquisadora terminam por obnubilar aquelas que, como as pequenas empresas do disco, não encontram ressonância. É o caso das iniciativas e artistas que se convencionou agrupar sob o nome de Vanguarda Paulista ou Paulistana: Itamar Assumpção, Grupo Rumo, Arrigo Barnabé, a Banda Sabor de Veneno e

---

<sup>33</sup> É particularmente curioso o relato sobre uma pequena gravadora de nome *Clarim Ltda*, pela qual seus dois proprietários zelavam totalmente, se encarregando até mesmo de treinar os cantores em uma “salinha apertada” para que não despendessem tempo de estúdio quando das gravações de fato.

o Premeditando o Breque (que se tornará Premê). Relacionam, assim, frequentemente, a cristalização das grandes gravadoras atuantes no mercado brasileiro durante os anos 1970 como fator de concentração de possibilidades na mão de poucos e, por conseguinte, exclusão de muitos dos meios consolidados de produção e difusão.

Gil Nuno Vaz (1993), em seu livreto *História da Música Independente*, encontra, obviamente, problemas semelhantes ao lidar com os problemas advindos da necessidade de definição do fenômeno. Diz o autor que:

Termos como independente, alternativo, marginal, nanico, underground têm sido empregados, já há algum tempo, para identificar posturas semelhantes na literatura e na poesia, no cinema e no vídeo, na imprensa, no teatro. Apesar de conter sempre certa ambigüidade, cada um desses termos acaba cumprindo com certo êxito o papel de identificar um determinado tipo de atividade artística. A música não oferece condições, assim, para ser considerada uma exceção. Além do mais, o que importa não é tanto encontrar o termo adequado, e sim compreender o significado do fenômeno a que ele se refere. (NUNO VAZ, 1993, p. 11)

Nuno Vaz conclui, em consonância com Dias, que a mera relação de produção não dá conta da complexidade do independente. Haveria, sim, uma atitude de independência frente às gravadoras por parte de certos grupos ou artistas. Os mesmos, para além de proposta estética, visariam a apropriação dos meios de produção, as rédeas pelas quais se poderia garantir o lançamento de um trabalho de cuja qualidade seu produtor estivesse convicto, para além dos julgamentos precisamente mercadológicos empreendidos nas engrenagens das gravadoras.

Ainda que se considerasse o independente, de um ponto de vista formal, uma organização completamente a parte, em todas as suas instâncias, das grandes gravadoras, ainda assim se teria imensa dificuldade em entendê-lo por tal via. O precursor da *vanguarda paulistana* e, talvez, seu mais considerado expoente, Arrigo Barnabé, ele próprio, teria lançado seu primeiro e mais conhecido disco, *Clara Crocodilo*, de forma independente, não antes de uma série de atritos com a gravadora Polygram, que lançaria o disco. Já em seus trabalhos subseqüentes, a relação com uma grande, a Ariola, se concretizara. Diz André Cavazotti (2000) que:

[...] ao contrário de *Clara Crocodilo*, *Tubarões Voadores* constituiu-se numa produção cara e esmerada. Foi gravado em 32 canais no estúdio Transamérica, um dos mais bem equipados da América Latina. Arrigo saía, assim, do *underground*, lançando-se no concorrido mercado fonográfico nacional. (CAVAZOTTI, 2000, p. 7).

O confuso estado de coisas é também característico do mercado fonográfico norte-americano a partir das reconfigurações empresariais com o papel crescentemente importante desempenhado pelas indies. Moses Avalon (2009), engenheiro de gravações e produtor americano, exprime exemplarmente os conflitos de definição que se apresentam até mesmo no princípio formal que poderia separar *indies* de *majors*, o *industrial* de fato:

[...] nestes dias parece haver um desejo subjacente de várias gravadoras de se venderem como ‘independentes’ quando, na verdade, são controladas integralmente ou em parte por uma das majors. A Polygram, por exemplo, quando existia, teve quase 100 selos menores, alguns dos quais se referiam a si mesmos como independentes. [...] A lógica iria simplesmente definir independentes como selos que não são distribuídos por um dos Quatro Grandes. Mas considere este exemplo: Favored Nations (considerada por muitos como sendo independente) é distribuída pela distribuidora independente RED. Mas RED, um dos maiores distribuidores independentes do mundo, é 60% de propriedade da Sony. Isto significa que o Favored Nations não é mais um selo indie? [...] Compreende? Para acrescentar à dificuldade em definir ‘independente’ está o fato de que um único selo indie pode ter várias distribuidoras. Por exemplo, em determinado momento a distribuidora indie Vernon Yard era parcialmente distribuída por outra distribuidora indie, Carolini, e parcialmente por seu selo principal, a Virgin. E ainda, partes do Caroline são também distribuídas pela Virgin, e toda a Virgin é distribuída pela EMI, programada para ser propriedade da Warner em 2006. Confuso? [...] hoje em dia é comum encontrar selos que não são controlados por um dos Quatro Grandes, mas ainda têm parte de seus produtos distribuídos por eles. Estes selos cruzaram a árvore genealógica dos majors com independentes para se tornar o que alguns chamaram ‘a major/indie’. Deus nos acuda (AVALON, 2009, p. 62-63)<sup>34</sup>.

O trecho acima é esclarecedor do embaralhado cenário encontrado, principalmente, após várias bandas emergentes de pequenos selos indie como, por exemplo, *Hüsker Du*, *Replacements*, *R.E.M* e, mais decisivamente, *Nirvana*, deixarem seus pequenos selos de origem para assinar contrato com as grandes gravadoras. À medida que a indústria fonográfica assinalava a solidificação daquelas sonoridades emergentes como verdadeiros

---

<sup>34</sup> No original: [...] these days there seems to be an underlying desire for many record companies to market themselves as “independent” when in fact they are controlled wholly or in part by one of the majors. PolyGram, for example, when it existed, had almost 100 smaller labels under it at one time, some of whom would refer to themselves as independent. [...] Logic would simply define independents as labels that are not distributed by one of the Big Four. But consider this example: Favored Nations, (considered by many to be independent) is distributed by independent distributor RED. But RED, one of the largest independent distributors in the world, is 60% owned by Sony. Does that mean that Favored Nations is no longer an indie label? [...] Get the idea? To add the difficulty in defining “independent” is the fact that a single indie label could have several distributors. For example, at one time, the indie distributor Vernon Yard was partially distributed by another indie distributor, Caroline, and partially by its parent major label, Virgin. Yet parts of Caroline are also distributed by Virgin, and all of Virgin is distributed by EMI, slated to be owned by Warner in 2006. Confused? [...] nowadays it’s common to find labels that are not controlled by one of the Big Four, yet have some of their product distributed by them. These labels have crossbred the family tree of majors with independents to become what some have called “the major/indie”. God help us”.

gêneros musicais passíveis de comércio em larga escala, pequenos selos viam, cada vez mais, a necessidade de serem distribuídos pelas *majors*.

Na verdade a polarização, tal como diagnosticada por Eduardo Vicente (2005), se dá entre duas visões do independente: uma que o concebe simplesmente como uma contingência que não diz respeito a aspectos musicais; e outra que, por outro lado, o entende como atividade de resistência aos ditames estéticos da grande indústria. Para Vicente, a primeira alternativa parece ser a mais acertada. Tendo, por exemplo, em vista a assimilação da racionalidade da indústria por parte dos independentes, bem como a tendência de seus artistas mais proeminentes como, por exemplo, Boca Livre e Oswaldo Montenegro, de aceitarem convites de grandes gravadoras assim que eles ocorreram, Vicente defende a idéia de que – ainda que forma limitada em comparação ao que ocorreria nos anos 1990 – os independentes já desempenhavam o papel de campo de formação e teste de viabilidade para novos artistas que podiam, posteriormente, ser assumidos com menor risco pelas grandes gravadoras. Além disso, a cena independente acabava cumprindo – embora em proporções limitadas – também o papel de prospectar novos mercados, respondendo com maior precisão à sua crescente segmentação e constantes mudanças.

Nesse sentido, Vicente considera o Lira Paulistana uma iniciativa plenamente de acordo com a lógica capitalista do lucro, tendo obtido, até mesmo, em seu princípio, patrocínio de uma multinacional norte-americana e, tendo se associado, adiante, por intermédio de seu selo fonográfico, à gravadora Continental. De acordo com Vicente:

Seria fácil atribuir esse aparente fracasso à falta de uma visão mais comercial por parte dos artistas envolvidos no setor, às dificuldades de distribuição e divulgação enfrentadas pelos independentes, ao boicote das grandes companhias, etc. Em alguma medida, todos esses fatores estiveram presentes. No entanto, eu entendo essa inviabilização de um projeto independente em maior escala muito mais como índice da precariedade do capitalismo nacional como um todo do que enquanto resultado de fatores particulares. A espiral inflacionária, o atraso tecnológico da indústria, as constantes mudanças nas regras econômicas, os problemas de fornecimento de matéria prima, etc, tornariam o cenário da segunda metade da década problemático até mesmo para o planejamento das grandes companhias... Nesse sentido, acredito que o projeto independente dos anos 80 esteve, na verdade, adiante do seu tempo e das condições materiais que, nos anos 90, iriam possibilitar a sua (espero) definitiva implementação. [...] Embora entre no início dos 80 tenha, como vimos, sido esboçado um projeto de produção musical independente no país, foi só nos anos 90 que essa cena mostrou-se vigorosa o suficiente para substituir a grande indústria nas tarefas de prospecção, formação e gravação de novos artistas. (VICENTE, 2005, p. 6-7)

Conforme o encadeamento de idéias de Vicente, portanto, as iniciativas independentes nos anos 1980 eram essencialmente capitalistas. O caráter a parte de uma iniciativa como o

Lira Paulistana provinha, entre outros fatores, de uma inserção favorável na crítica especializada e mídia escrita. Seu fracasso não se deveria, segundo tal argumento, às dificuldades políticas ou estéticas por ventura encontradas, mas, sim, à questões de ordem financeira – quando pensadas à luz da precariedade capitalista do período no Brasil. Adiante, já nos anos 1990, a produção independente seria assimilada às engrenagens capitalistas com maior eficiência, tendo em vista os processos de terceirização evidentes nas práticas da grande indústria fonográfica naquele período.

O movimento de reestruturação da indústria desde meados da década de 1980 destaca a fragmentação da linha de produção, segundo a qual as empresas do disco não mais consideram interessante serem proprietárias de todos os meios envolvidos nas etapas de produção. Ocorre então a terceirização de serviços, como tempo de gravação em estúdios, encomendas de fabricação, distribuição física e, até mesmo, departamentos de Artistas e Repertório (A&R) – que, em boa medida, passam a se confundir com selos independentes. Muitos dos fundadores das indies nos anos 1980, conforme destaca Vicente, são eles próprios oriundos das *majors*, produtores e executivos que viram boas oportunidades de lucro nas negociações de artistas com as *grandes*. É conhecido o caso da *Banguela Records*, nesse sentido, lançando os primeiros trabalhos de *Raimundos*, *Little Quail*, *Maskavo Roots*, *Mundo Livre S/A* e *Graforreia Xilarmônica*. O selo *Chaos*, da Sony Music, por sua vez, lançou *Chico Science e Nação Zumbi* e *Skank*, entre outros. Aqui, o independente não mais seria debatido em termos de ideologia ou de polarização entre arte e mercado mas, antes, como forma cada vez mais profissional de trabalho acabado que, possuindo tal atributo, seria passível de adoção pelas grandes.

Vicente chama atenção, já atentando para os desenvolvimentos após o advento do MP3<sup>35</sup> e das vertiginosas quedas nas vendas de discos, para as dificuldades enfrentadas pelas indies. As atividades das *majors*, centralmente os negócios de licenciamento de música gravada, fazem concentrar em poucos artistas e seguimentos. Nesse ponto, Vicente atenta para a necessidade de se estudar o que ele denomina “circuitos autônomos” de produção musical.

Mas gostaria de concluir esse texto apontando para o grande espaço de atuação dos independentes representado pelo que eu denomino como “circuitos autônomos” de produção musical. Considero enquanto circuitos autônomos aqueles que, sem a presença de grandes gravadoras ou redes de mídia de alcance nacional, fornecem condições para as apresentações musicais, produção, divulgação e venda

---

<sup>35</sup> *Motion Picture Expert Group-Layer 3*, ou MP3, se trata de um codificador de arquivos de dados suficientemente compactos para serem trocados através das tecnologias de rede.

de discos dos artistas que os integram. Estes circuitos podem ter uma localização geográfica definida ou relacionar-se a identidades étnicas, religiosas, urbanas, etc. Nos termos de sua viabilidade econômica, considero três aspectos fundamentais para a sua constituição: 1) as possibilidades de pulverização da produção musical e redução de seus custos propiciadas pelas tecnologias digitais, que viabilizaram não só a criação de estúdios locais, como também o retorno do investimento a partir da venda de quantidades cada vez menores de discos. 2) o surgimento de redes locais de comunicação, como pequenas emissoras de TV, rádios comunitárias, livres, piratas, etc, que tendem a incorporar a produção dos artistas locais à sua programação, ao contrário do que ocorre com as grandes redes de mídia. 3) a possibilidade da intercomunicação global – principalmente pela Internet – que permite a ampliação do mercado potencial dessa produção (através de migrantes que deixaram o local, grupos que partilhem os mesmos valores identitários, etc). Como exemplos de circuitos autônomos podem ser considerados os da música religiosa, do rap, do funk carioca, do rock alternativo, dos CTGs (Centros de Tradição Gaúcha), etc. Estudar a produção fonográfica que se desenvolve nesses espaços praticamente invisíveis para as grandes redes de mídia seria, sob o meu ponto de vista, o caminho para conhecer a real diversidade da música brasileira e as grandes fontes para a sua renovação. (VICENTE, 2005, p. 11-12).

O presente trabalho, apesar de não compartilhar da designação atribuída por Vicente – aquela de “circuito autônomo” –, tem certamente a vocação de buscar compreender mecanismos locais de organização, seus meios de produção e divulgação. A progressiva ausência de recrutadores das grandes e, como se verá adiante, a crescente alienação dos músicos quanto à possibilidade desse “antigo” padrão de carreira se realizar, somada à relativamente pequena presença de pequenos selos locais, fará com que a maior parte da produção fonográfica das bandas da cena musical indie não exiba em sua contracapa<sup>36</sup> as “etiquetas”. Assim, aquele princípio segundo o qual o indie costumeiramente é concebido, o da ausência de amarras com a grande indústria fonográfica, seja no caso dos selos ou de seu catálogo, perde sua relevância em semelhante contexto de produção local.

## **5.2 A produção fonográfica no seio da cena indie belo-horizontina**

Se a definição formal do indie é tão importante em tempos de sua “cooptação” pelas grandes gravadoras, observa-se – em um contexto de extremo retraimento de departamentos de A & R (Artistas e Repertório) e de quase inexistente, segundo apura-se até agora em pesquisas junto à músicos de bandas indie da cidade de Belo Horizonte, prospecção de novos artistas para contratação – uma reestruturação das aspirações dos músicos. Isto é, os próprios

---

<sup>36</sup> A contracapa pode até mesmo ser suplantada no contexto da web, em que, em geral, só se utiliza a capa do trabalho, quando se quer de fato exibi-la como ilustração.

músicos enxergam com uma clareza desencantada o que seria a derrocada da indústria do disco. Diante dos tópicos levantados pelo pesquisador acerca de suas idéias de “sucesso”, dificilmente o músico relacionará a aspiração a um contrato com grande gravadora ou o intermédio de um pequeno selo. O atual contexto é radicalmente diferente daquele exposto por Sarah Cohen (1991) em seu estudo sobre a cultura do rock em Liverpool, fruto de pesquisa realizada entre 1985 e 1986 junto a bandas independentes na cidade. De acordo com Cohen:

Muitas bandas consideravam o contrato de gravação como o ápice da realização, um fim para seus problemas, mas eram frequentemente ignorantes de como contratos, gravadoras ou a indústria como um todo operava, o que os deixava suscetíveis às maquinações de pessoas de negócios ao seu redor quando a ocasião surgia (COHEN, 1991, p. 123)<sup>37</sup>.

Hoje, vários músicos, apesar de se preocuparem em fazer a melhor produção possível de seu material fonográfico, raras vezes se ocupam de procurar um selo através do qual o pudessem lançar. Quanto aos selos independentes em Belo Horizonte, destacam-se abaixo algumas iniciativas<sup>38</sup>:

- O selo *Ultra Music*, responsável pelos lançamentos de duas importantes bandas indie atualmente na cidade – *Transmissor* e *Dead Lover's Twisted Heart*. Varia a natureza dos contratos do selo, que vão desde comprometimentos quanto à assessoria jurídica, assessoria de imprensa, produção executiva, editoração e distribuição (através da distribuidora independente Tratore) até acordos menos abrangentes.
- O selo *Membrana*, cuja ação é ainda incipiente, mas parece apontar para a direção da existência como selo cooperativo, privilegiando lançamentos tais como coletâneas, que onerem menos bandas que queiram bom material fonográfico a preços relativamente reduzidos.
- O selo *Serrassônica*, que é um *netlabel*, ou seja, um selo voltado para a produção e licenciamento de álbuns cuja distribuição é exclusivamente virtual. Destaca-se o lançamento dos álbuns até o momento de *Iconili* e *Zimun*.

---

<sup>37</sup> No original: “Many bands regarded a record contract as a pinnacle of achievement, an end to their problems, but were often unaware of how contracts, record companies, or the industry as a whole operated, which left them susceptible to the machinations of business people around them when the time came to confront those matters”.

<sup>38</sup> Exclui-se selos como a Cogumelo Records que, apesar de bastante conhecido pelos lançamentos de outrora, que vão do metal do Sepultura ao pop do Pato Fu, não possui em seu catálogo nenhum dos lançamentos de bandas que se convencionou indie no âmbito do presente trabalho.

- O selo *Vinyl Land Records*<sup>39</sup>, cujos lançamentos são exclusivamente em formato de vinil. Este selo se responsabiliza somente pela produção do disco de vinil, não se incumbindo da gravação dos artistas e dos processos de edição. Produzem-se baixas tiragens, sendo um selo para entusiastas do formato, desde seu dono às bandas que com ele firmam contrato. As duas únicas bandas de Belo Horizonte lançadas por este selo são *Dead Lover's Twisted Heart* (sob licença do selo *Ultra Music*) e *Graveola e o Lixo Polifônico*.
- Conhece-se um único lançamento mais recente em conjunto através selos *53HC/V8 Sounds*, o disco *Outlaw Country* (2010), da banda *The Folsoms*. Os dois selos são, ao que parece, inicialmente atrelados ao sub-gênero *hardcore*. Destaca-se a pouca atividade recente da *53 HC* em termos de sua divisão selo. Contudo, produção de eventos em que se apresentam bandas nacionais e belo-horizontinas são constantes, como as *Flaming Nights* e *53HC Festivals*.
- *La Petite Chambre*, selo administrado por Daniel Nunes, músico da banda local Constantina e multi-instrumentista em seu projeto solo *Lise*. No catálogo do selo se encontram dois dos quatro lançamentos fonográficos da banda *Constantina*.
- *Queijo Elétrico*, iniciativa mais conhecida pela sua vertente de *webTV*<sup>40</sup> do que por seus lançamentos como selo, têm em catálogo um EP da banda *Tempo Plástico* e outro da banda *Modz*. Ao que parece, seu próximo lançamento será um EP da banda *Fadarobocoptubarão*, a se chamar, ao que se apurou, *Facul de puta*.
- Também da banda *Fadarobocoptubarão* é um EP denominado *Força Doberman*, que consta no catálogo do selo *Azucrina Records*, assim como o primeiro EP do *Grupo Porco de Grindcore Interpretativo*, *The Rala o Pinto Massacre*. Contudo, o restante do catálogo parece compreender música bastante diversa, tendendo à eletrônica experimental.

Ainda que o vínculo de certas bandas a selos independentes seja fator relevante para sua concepção enquanto banda indie – notadamente iniciativas como lançar disco no formato de vinil ou de forma cooperativa –, o simples fato de serem do *casting* de um selo indie não deveria lhes informar imediatamente como parte da cena indie de Belo Horizonte como aqui procura-se minimamente balizar. O selo *Ultra*, por exemplo, possui em seu *casting* duas das

---

<sup>39</sup> O jornal *Estado de Minas* estampou a capa de seu caderno de cultura (página 5) do dia 4 de novembro de 2010 com a matéria “Ilha do Vinil”, sobre o empreendimento do DJ Luiz Valente.

<sup>40</sup> Conforme analisada no capítulo 6.

bandas mais frequentemente relacionadas como bandas indie da cidade: *Dead Lover's Twisted Heart* e *Transmissor*. Ao mesmo tempo, compõe seu catálogo, também, Lô Borges, conhecido músico e um dos fundadores do Clube da Esquina. Seria forçoso considerar Lô Borges um artista indie no sentido aqui proposto, já que, em todo o trabalho de pesquisa, não se ouviu menção ao mesmo, bem como não se presenciou ou se soube de apresentações em que dividira palco com bandas referidas pelos informantes como indies nos seus tradicionais redutos ou em qualquer outra oportunidade.

Outro motivo seria ainda mais relevante na determinação de não se tomar como condição do indie o fato de uma banda ser formalmente ligada a um selo independente. O custo de se aplicar a noção de que o indie esteja ligado a um modo particular de produção em pequenos selos fora do escopo das grandes gravadoras seria o de excluir da população sob estudo a grande maioria de bandas ativas na cena indie da cidade que, desencantadas ou mesmo desconhecedoras dos processos de produção e editoração formais, distribuem seus discos ou MP3 por meios próprios.

Por outro lado, como se disse de passagem logo acima, é fundamental a compreensão de que todas as formas de associação a iniciativas independentes, apesar de condições não suficientes para a determinação do fenômeno, são, do ponto de vista simbólico, extremamente relevantes: não se pode ignorar, por exemplo, a dimensão imediatamente semiológica de se lançar um compacto em sete polegadas.

A banda *Dead Lover's Twisted Heart*, por exemplo, teve seu compacto de estréia – de sete polegadas e 33 rotações por minuto – e seu primeiro álbum – de 12 polegadas – lançados em vinil pelo selo Vinyl Land Records (figura 1), iniciativa de um entusiasta do formato e também DJ. A mesma Vinyl Land Records lançou um compacto de sete polegadas e 45 rotações por minuto da banda *Graveola e o Lixo Polifônico*, conforme foto de divulgação (figura 2). As duas bandas são as primeiras e, por enquanto, únicas de Belo Horizonte a serem lançadas em vinil pelo selo.



Figura 3: Compacto de 7” auto intitulado (2009) e LP “DTTH” (2010).

Se nem o contrato com pequenos selos e nem o lançamento de discos em vinil é condição suficiente para se circunscrever o indie, o vinil é, historicamente, seu formato por excelência, principalmente o vinil em sete polegadas. Talvez tal fato se deva a dois motivos. Como explica Kruse (2003), quando do advento do *Compact Disc*, os altos preços do formato nos EUA e o pouco acesso dos pequenos selos às fábricas do produto, então negociando altas tiragens de reedições com as grandes gravadoras, os pequenos selos, já clientes das fábricas de vinil, elegeram o compacto em sete polegadas em pequenas tiragens como um formato, ao mesmo tempo, mais econômico e propício à circulação da música de novas bandas. Bob Mould, fundador da banda norte-americana *Hüsker Du*, por exemplo, fundou o selo SOL (*Singles Only Label*), concentrando todo seu catálogo no formato do compacto de 7”. De acordo com Kruse:

Lançar compactos era claramente significativo porque era, ao menos no nível simbólico, anti-hegemônico; e porque singles de 7 polegadas eram relativamente baratos, eles eram atraentes para operações de baixo orçamento como o [selo] Parasol, que tentaram alcançar audiências pequenas e seletas. Os compactos de 7 polegadas ofereceram para consumidores potenciais não familiares com determinadas bandas uma oportunidade de comprar discos e descobrir se eles gostavam de bandas sem gastar consideravelmente mais dinheiro em um CD (KRUSE, 2003, p. 62)<sup>41</sup>.

---

41 No original: “Putting out 45s was clearly meaningful because it was, at least on the symbolic level, anti-hegemonic; and because 7-inch singles were relatively cheap, they were attractive to low-budget operations like Parasol which tried to reach small, select audiences. 7-inches offered potential consumers unfamiliar with

Sabe-se que a produção do vinil, após o fechamento de várias fábricas que o produziam<sup>42</sup>, encareceu sobremaneira, tornando-se, ao invés de um formato econômico, uma espécie de produto para um segmento de mercado altamente restrito.



Figura 4: Compacto de 7" pela Vinyl Land. Foto de divulgação.

Na concepção dos próprios músicos, o formato, seja o CD tradicional (não CD-R<sup>43</sup>), ou seja, aquele *Compact Disc* ou SMD (*Semi Metallic Disc*) produzido sob encomenda no Pólo Industrial de Manaus, seja o vinil, são suportes que facilitariam a percepção de que seriam bandas “sérias”, tanto da parte de jornalistas, que os recebem em pilhas, seja da parte de produtores, donos de casas noturnas e dos próprios fãs. Porém, o vinil, nesse contexto, seria objeto de distinção: a aura criada em torno das benesses sonoras do formato, como a

---

particular bands an opportunity to buy records and find out whether they liked bands without spending considerably more money on a CD”.

42 A última fábrica de discos de vinil do Brasil, a *Polysom*, foi reaberta após ter sido comprada pela gravadora *Deck Discos*. Porém, os preços são ainda inviáveis para boa parte de bandas indie sem muitos recursos, fazendo com que se produzam na fábrica, em sua maior parte, discos encomendados pela própria *Deck Discos* e, prioritariamente em formato de compacto 7”, bandas de seu selo subsidiário, o *Vigilante*, responsável pelo lançamento de novas bandas com sonoridades emergentes. Fazendo-se cotação através do website da fábrica ([www.polysom.com.br](http://www.polysom.com.br)), descobre-se que 300 unidades, tiragem mínima para um compacto de 7”, custaria 3.250 R\$, enquanto a mesma quantidade de discos de 12” em vinil de 140 gramas custaria 6.015 reais. Comparado ao custo unitário de produção de SMDs, que fica em torno de 1,80 a unidade, os preços dos discos em vinil são bastante elevados. Cotação acessada em 19 de abril de 2011.

43 *Compact disc* gravado – “queimado” – em casa por meio de dispositivos em computadores pessoais. Processo, portanto, bastante artesanal.

presença dos “graves encorpados”, bem como a nostalgia do formato, do “cheiro” e “artes da capa” contribuiriam para que a música tivesse um tratamento diferenciado.

A produção e circulação de fonogramas, portanto, é uma das mais importantes dimensões da produção semiótica em geral no seio de uma cena musical. A maneira como tais fonogramas serão concebidos pelas bandas que o produzem – desde seu formato, virtual ou físico, até seu próprio invólucro, no caso desse último – e os tipos de intermediários entre o produtor e o consumidor – tais como selos, *websites* ou banquinhas de vendas de discos em apresentações – são características fundamentais à compreensão das cenas em que têm origem.

Em Belo Horizonte, das bandas que se pôde mapear em rede e que se convencionou, a partir daí, denominar bandas da cena musical indie local, relativamente poucas bandas não dispõem de lançamentos fonográficos<sup>44</sup>, seja na forma de EP, seja na forma do LP<sup>45</sup>. Cerca de 73% das bandas lançou LP ou EP, seja em formato físico (CD, SMD ou vinil), seja em formato virtual. O que não quer dizer que os 27% restantes não disponham de *singles* ou gravações de quaisquer natureza dispostas nas plataformas comuns à difusão pela *web*<sup>46</sup>. Ao todo, apurou-se por volta de 52 lançamentos para as 52 bandas envolvidas. Verificou-se 27 EPs – 52% dos casos – e 25 LPs lançados – 48%.

Pode-se dizer que apenas quinze dos lançamentos se dão com o intermédio de selos. Especificamente, se poderia atribuir, conforme já se salientou, dois lançamentos à *Ultra* – um LP da banda *Dead Lovers Twisted Heart*, lançado simultaneamente em *compact disc* pela mesma e em vinil pela *Vinyl Land* – e um LP da banda *Transmissor*, chamado *Sociedade do Crivo Mútuo*, em formato de SMD.

Pelo *netlabel Serrassônica* se verificou o primeiro título da banda de rock instrumental local *Iconili*, além de EP do conjunto *Zimun*. A também instrumental *Constantina* lançou seu primeiro álbum, *Constantina* (2005) pelo selo criado pela própria banda – o *La Petite*

---

<sup>44</sup> Há que se destacar o método de apuração, que consistiu em navegação pela internet em busca de informações concernentes aos lançamentos das bandas entendidas como indies. Assume-se, assim, o risco sobre a falta de dados; contudo, destaca-se a improbabilidade de que tal ocorra devido à própria vontade de visibilidade das bandas na web. O LP não é entendido aqui somente como “álbum cheio” ou “full-length”, não implicando, portanto, no formato de vinil, ao qual está, de fato, vinculado. LP em formato de vinil entre as bandas aqui abordadas como indies há somente o citado lançamento da banda *Dead Lover’s Twisted Heart* (DLTH, 2010).

<sup>45</sup> Ressalta-se que aqui se entende lançamentos fonográficos apenas os formatos de EP (Extended-Play) ou LP (Long-Play) físicos ou virtuais, desconsiderando *singles* ou músicas ocasionalmente adicionadas aos *players virtuais* – dispositivos tocadores de música no âmbito de perfis de bandas em redes sociais ou plataformas de difusão, tais como *Myspace*, *Palco MP3*, *Trama Virtual*, *Bandcamp*, *Grooveshark* etc –, prática, conforme se verificou, bastante comum entre bandas indie locais.

<sup>46</sup> Se consideradas as músicas livremente dispostas nestes meios pelas bandas, se pode certamente afirmar que nenhuma prescinde de alguma forma de gravação de música de própria autoria.

*Chambre*. Pelo selo também lançaram *Hola, Amigos!* (2008). Apenas seu segundo álbum, *Jaburu* (2006) foi lançado por outro selo, o paulista *Open Fild*. Conforme se verificou, o lançamento deste parece constituir, em conjunto com o segundo EP da banda local Monograma<sup>47</sup> – os dois únicos por selos de fora de Belo Horizonte.

Também local e, boa medida, artesanal, é o selo *Queijo Elétrico*. De iniciativa de integrantes da banda *Tempo Plástico*, o selo lançou o primeiro EP dessa banda e de outra chamada *Modz*. *Azucrina Records*, selo sobre o qual pouco de apurou, têm em seu catálogo o primeiro EP da banda *Fadarobocoptubarão* e do *Grupo Porco de Grindcore Interpretativo*.

A banda *The Folsoms* teve seu primeiro álbum lançado pelo selo local *53HC/V8 Sounds*. O selo, conforme já se apontou, parece ter nesse disco o único acrescentado recentemente ao seu catálogo.

O selo *Vinyl Land*, conforme se aludiu acima, é também responsável pelo lançamento em vinil do primeiro EP da banda *Dead Lover's Twisted Heart*.

Portanto, verifica-se a intensa produção semiótica característica, conforme Shank (1994) e Straw (2004), de toda cena musical. A produção e difusão de fonogramas advindos das bandas relacionadas como constituintes da cena musical indie belo-horizontina guarda, porém, pouca semelhança com contextos passados seja na música brasileira – na forma da *vanguarda paulistana* ou dos pequenos selos como prospectores de novas oportunidades mercadológicas para os grandes –, seja na norte-americana.

Boa parte da produção de LPs e EPs, conforme se apurou, é produzida através de financiamento próprio das bandas. Somente se verificou, nesse sentido, recursos públicos obtidos através de *Lei de Incentivo à Cultura* para a produção de um disco dentre os averiguados – o primeiro disco da banda *Graveola e o Lixo Polifônico*. No restante dos casos, se verifica as seguintes possibilidades ou a conjunção de algumas delas. As gravações podem ser feitas totalmente na casa dos músicos, por meio de dispositivos, as chamadas interfaces de áudio que, basicamente, fazem converter o sinal analógico de instrumentos captados para uma forma digital dos mesmos, a serem armazenados e trabalhados em softwares específicos para a produção, os chamados DAW<sup>48</sup>. Fonogramas podem ser registrados em estúdios especializados por meio do emprego de recursos das próprias bandas para fazer frente ao tempo de estúdio e pessoal que por ventura seja contratado. Tal opção não difere muito das

---

<sup>47</sup> Contando como selo a plataforma de lançamentos de álbuns virtuais mensais Compacto.REC, ligada ao *Circuito Fora-do-Eixo*, através da qual o mesmo foi lançado.

<sup>48</sup> *Digital Audio Workstation*. Softwares desenvolvidos com vistas à gravação, edição e reprodução de música digital.

práticas historicamente relacionadas ao indie, aparte o fato de que os custos para tal tendem a diminuir continuamente e que, se anteriormente o tempo de estúdio poderia ser financiado pelos selos, fossem eles grandes ou pequenos, hoje, ainda que a banda deseje integrar o catálogo de um selo indie, os custos de gravação são, em geral, conforme se apurou, de responsabilidade da banda.

Há muitos relatos de uma forma híbrida de produção, notadamente aquela segundo a qual as faixas de áudio concernentes às baterias – instrumento percussivo de captação e produção mais intrincada, segundo os próprios músicos – são registradas em estúdio e o restante das faixas de áudio – guitarras, baixo, vocais etc. – são gravadas na casa dos músicos utilizando seu equipamento próprio e, em geral, se valendo do próprio conhecimento no que diz respeito à técnica de operação de hardware e software de produção de áudio.

A forma como se buscou orientar o trabalho de pesquisa em que se baseia o presente estudo tomou, portanto, o inverso do recorte empírico comum. Não traçando “tipos ideais” de bandas indie, mas, ao contrário, buscando nas interações reais entre elas a constituição de uma “rede”, como se poderá ver com mais clareza adiante<sup>49</sup>, verificou-se que o conceito mais formal do indie, aquele que diz respeito à ausência de laços com as grandes empresas do disco, além de não evitar um confuso estado de coisas, excetuaria a maioria das bandas que aqui se entende como indies da população a respeito da qual se busca fazer inferências. Em contexto de retraimento ímpar da prospecção de novos artistas pelas grandes e de, conforme se verificou, pouco interesse de muitas bandas pelo intermédio dos *pequenos* – que, diga-se, são em número reduzido na cidade –, é preciso não concluir que a produção e circulação de fonogramas esmorece. A produção semiótica, ao contrário, é pujante. São produzidos álbuns virtuais, são encomendados lotes de CDs e SMDs nas fábricas em Manaus – com o objetivo de conquistar a atenção dos intermediários para a seriedade do trabalho e, também, de comercializar os discos em banquinhas durante as apresentações – e, até mesmo, discos de vinil – formato, como se viu, frequentemente assinalado quanto à sua congruência com o indie – são encomendados junto a fábricas na Alemanha, onde sua produção é menos onerosa.

A circulação da produção, outrora tão limitada pelo formato, ganha projeção com a miríade de plataformas disponíveis na internet. Apesar disso, os problemas quanto à deficiência de público nas apresentações ao vivo de bandas locais, conforme se terá oportunidade de ver adiante, são correlatos, pode-se afirmar, aos da relativamente pouco significativa procura pela música gravada oriunda da cena indie local. As gravações tendem,

---

<sup>49</sup> Ver análise de rede no capítulo 9, seção 9.5.

assim, a circular entre um público restrito que corresponde, em boa medida, ao observado nas apresentações ao vivo. Dessa maneira, a circulação entre os pares, músicos de outras bandas indie locais, é mais substantiva que a observada entre o público que não tem nenhum investimento em jogo. Isto, é claro, tendo em vista as diferenças em matéria de popularidade entre bandas locais.

Assim, registros são produzidos e, em boa parte das vezes, esmeradamente encartados com vistas à melhor projeção diante de intermediários – jornalistas, blogueiros etc. A exibição característica das cenas está implicada nas pretensões de difusão, visivelmente as de livre acesso, como as redes sociais voltadas para a música, à moda do *Myspace*, e das redes sociais, *blogs* e *microblog* tais como *Facebook*, *Orkut* e *Twitter* que, apesar de não abrigarem música propriamente dita, constituem espaços de circulação de informação privilegiados, servindo à divulgação e podendo guiar o interessado aos locais onde a música estará pronta à audição. Contudo, esta difusão musical “espontânea”, conforme se argumentará em seguida, é vista, desde o ponto de vista dos músicos locais, como condição necessária – em tempos em que de casas de show a organizadores de festivais a tem em conta – mas não suficiente para a realização do ideal de “circulação” pretendido. É preciso contar, para além da exibição espontânea, com o aval de intermediários culturais que atestem a qualidade da produção das bandas.

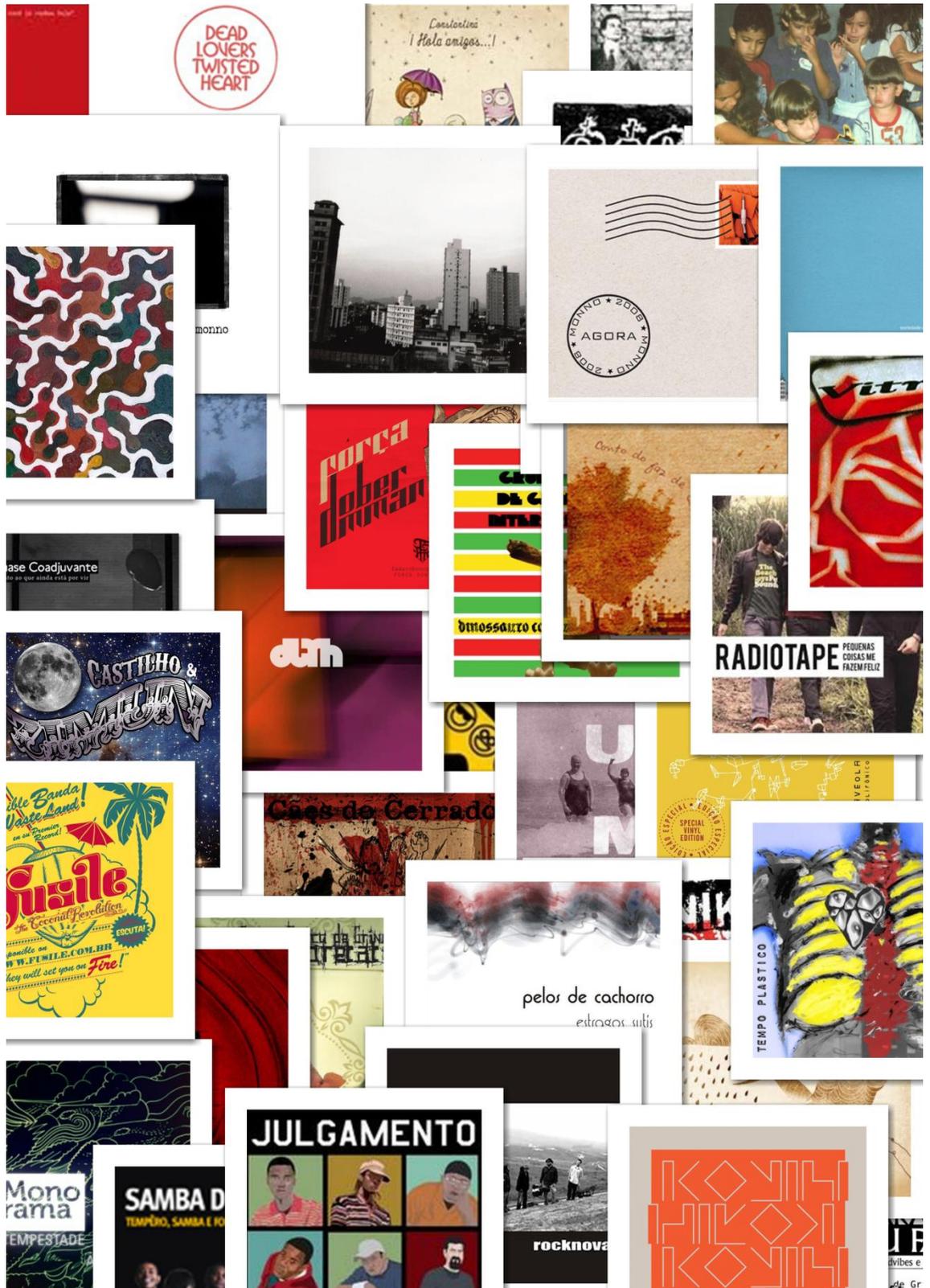


Figura 5: Capas de lançamentos fonográficos por bandas constituintes da cena indie belo-horizontina

## 6. A difusão da música proveniente da cena musical indie belo-horizontina

### 6.1 A difusão do indie

Programas de rádio, historicamente meios estruturados em torno da música e, inegavelmente, em contrapartida, estruturadores de um sistema de difusão da mesma, podem ser entendidos, quando produzidos localmente, como infraestruturas de uma cena musical. Programas de TV também cumprem tal papel, é claro, com a particularidade de lançar mão de imagens. Ainda, com o advento da internet, a difusão da música de incipientes bandas indie adquire formas próprias, porém, indissociáveis dos antigos formatos e antigas mídias. Sobretudo, o formato de *podcast* é virtualmente o mesmo de um programa de rádio, enquanto o formato de vídeo ou videoclipe em streaming na rede torna disponíveis imagens que, noutros tempos, disputariam um espaço televisivo tão controlado. Nesse ínterim, cabe avançar a proposição de que novas estratégias de difusão surgem na rede; e novos e antigos feitos novos intermediários culturais são investidos de legitimidade. O que mais interessa ao presente estudo é o fato de que, a partir de tais desenvolvimentos, noções de carreira, aspirações e idéias de sucesso de bandas indie local são reestruturadas e adquirem novas feições.

Não é novidade o fato de que a música indie está frequentemente alijada dos meios de difusão massificados, historicamente à mercê dos interesses corporativos de grandes gravadoras. Desde as mais remotas formas de *payolla*, no Brasil conhecidas como o “jabaculê” ou simplesmente “jabá”, – quantias pagas aos produtores de rádio que visam a execução de músicas de determinados artistas ou bandas ou a inserção fraudulenta dos mesmos em paradas de sucesso – tão antigas quanto o próprio rádio, são pequenas as chances de serem executadas músicas de bandas desamparadas pelos “afinadíssimos” departamentos de marketing de outrora no seio das grandes gravadoras.

Obviamente, os efeitos econômicos da exclusão sumária dos meios de difusão são tremendos. Para Márcia Tosta Dias:

(...) vende-se um produto a partir da intensidade e alcance de suas técnicas de difusão e marketing. Assim, a difusão é, por excelência, um espaço de mercado, o início da ligação direta entre o produtor e seu consumidor potencial. Por seu intermédio, ocorre uma espécie de antecipação do ato de comprar, um consumo

aleatório ou, muitas vezes, compulsório, efetuado no momento em que se escuta uma canção, que não é produto direto da escolha e/ou da antecipação autônoma no processo. (DIAS, 2008, p. 161).

O rádio tem papel fundamental no processo de sincronia entre os meios, que leva ao consumo aleatório e frequentemente compulsório de música, como destaca Tosta Dias. Como bem demonstra a socióloga, o rádio por volta dos anos 1950 no Brasil se estruturava como produtor de mercadorias musicais. A relação com a indústria do disco, naquele tempo, não estava restrita ao marketing de artistas e seus produtos. Porém, com o incremento gradual da produção televisiva, entra em declínio o rádio como espaço privilegiado para anunciantes. Segue-se, nos anos 70, uma reformulação completa de seu papel: de produtor, o rádio passa a mero difusor de mercadorias musicais. Sua interação com a indústria fonográfica se estreita consideravelmente, desde as já citadas formas de divulgação por jabá, garantindo a execução diária da música de um artista em quantidade previamente estipulada até suas formas mais dissimuladas como, por exemplo, o oferecimento por parte das gravadoras de premiações aos ouvintes como viagens, carros etc.

Conforme salienta Tosta Dias, a difusão televisiva de produtos musicais conta ainda com um complicador: não basta que se disponha dos meios financeiros de expor um artista em programa televisivo de grande audiência. Diante disso, seja novo ou consagrado, o artista deverá ter a “grife” da grande gravadora por trás de seus esforços se quiser ser exposto no Domingão do Faustão, por exemplo.

Nesses domínios de tão raro acesso aos indies (ou às indies), a existência de meios de difusão alternativos pode fazer toda a diferença. É amplamente conhecido e reconhecido, por exemplo, o papel das *college radios*, as rádios universitárias americanas, na difusão da música indie naquele país. O alcance de sua programação durante os anos 1980 possibilitou, por exemplo, a emergência extraordinária de bandas então pouco conhecidas que, em vários casos, seguiriam para selos de gravadoras *majors*. A banda *R.E.M* é, talvez, o maior exemplo de tal padrão de carreira. Então na gravadora indie *I.R.S. Records*, o sucesso da música *The One I Love* atraiu a atenção da grande Warner Bros. Records, com quem assinou em 1988. Trajetória semelhante, a parte o fato de não dispor de tão destacados sucessos radiofônicos, apresenta a banda *Sonic Youth* que, em 1988, deixa o selo indie *SST* para lançar o disco *Daydream Nation* pelo *Enigma Records*, de propriedade da grande EMI. Além das carreiras que atravessam dos pequenos aos grandes selos, capitaneadas, em certa medida, pela difusão sonora nas *college radios*, há uma série de bandas e cenas norte americanas que têm nas

rádios universitárias um aliado importantíssimo para a manutenção de carreiras relativamente estáveis, baseadas, ao contrário do que acontecia nas *majors*, não nas turnês de divulgação de discos, mas na divulgação de discos para que se pudesse fazer grandes turnês. Aquelas do catálogo do selo *SST* – de propriedade do guitarrista Greg Ginn da banda *Black Flag* –, tais como *Minutemen*, *Hüsker Du*, *Meat Puppets*, além da própria *Black Flag*, vivenciam a difusão pelas rádios universitárias nesse sentido. Pode-se dizer que, em boa medida, também experimentam tal “aliada” as bandas da *Dischord Records*, de Ian Mackeye, cujo catálogo compreende principalmente as bandas do mesmo, *Minor Threat* e *Fugazi*. Bandas do selo *Touch and Go*, tais como *Butthole Surfers*, *Big Black* e *The Jesus Lizard* também confiavam no sistema das rádios universitárias para motivar a procura por discos e turnês pelos Estados Unidos. As bandas, mesmo que não fossem alavancadas para o sucesso massificado poderiam, através das rádios universitárias, criar demandas locais em diversas cidades, de modo que, por ocasião das turnês, teriam público em suas apresentações. De acordo com Kruse:

Durante os anos 1980, música pop e rock lançada por selos independentes, disseminada pelas ondas das estações de rádio universitárias e produzida em locais geograficamente periféricos emergiu na cena nacional (e internacional). Esta música mereceu sua própria publicação, o *College Music Journal (CMJ)*, e sua própria parada de sucessos na *Rolling Stone* e se tornou matéria de seminários da indústria musical. Com o advento de rádios universitárias e paradas de sucesso universitárias, se tornou possível para uma banda despontar para a popularidade nacional sem ser veiculada nas estações de rádio comerciais. Nos anos 1980 em particular, estrelas das rádios universitárias como R.E.M e Soul Asylum se viram cortejadas por grandes selos, e localidades díspares se tornaram fontes-chave de talento para a indústria mainstream da música. Apesar de por definição o pop/rock indie existisse e continue a existir às margens da música mainstream nos anos 1980, ela teve um grande impacto na indústria mainstream. No início dos anos 1980, publicações como *Billboard* e *The Gavin Report* reconheceram as rádios universitárias como centrais na circulação de música emergente e alternativa. (KRUSE, 2003, p.5)<sup>50</sup>

No Brasil a música independente não conheceu tal meio de difusão. Ou, pelo menos, não em larga escala e com repercussão considerável como no caso norte-americano. Iniciativas como as, talvez, mais conhecidas e unanimemente reconhecidas como tais na

---

<sup>50</sup> No original: “During the 1980s, rock and pop music put out by independent record labels, disseminated over the air waves of college radio stations, and produced in geographically peripheral locales emerged onto the national (and international) scene. This music earned its own trade paper, the *College Music Journal (CMJ)*, and its own chart in *Rolling Stone*, and it became the subject of music industry seminars. With the advent of college radio and college charts, it became possible for a band to break through to national popularity without airplay on commercial radio stations. In the 1980s in particular though, college radio superstars like R.E.M and Soul Asylum found themselves courted by major labels, and disparate localities became key sources of talent for the mainstream music industry. Although by definition indie pop/rock existed, and continues to exist, on the margins of mainstream music in the 1980s, it had major impact on the mainstream industry. Early in the 1980s, trade papers like *Billboard* and *The Gavin Report* recognized college radio as central in the circulation of emerging and alternative musics”.

música independente brasileira, a saber, aquelas reunidas sob a denominação *Vanguarda Paulista* em fins dos anos 1970 e início dos 1980, encontravam pouco espaço de difusão. De acordo com Dias:

Os principais veículos de divulgação eram as apresentações ao vivo, em espaços como o Museu da Imagem e do Som (MIS), o Museu de Arte de São Paulo (MASP), parques e praças públicas. Da grande mídia, somente a imprensa veiculava informações. Espaços na televisão foram aos poucos conquistados, mas circunscritos à margem da grande audiência, como é o caso do programa *Fábrica do Som*, da TV Cultura (1983-84). As majors eram também contratadas, mas os contratos não se realizavam. (DIAS, 2008, p.139)

Se, em pleno período de bonança da indústria fonográfica, com todas as suas estratégias de difusão de produtos, a produção independente encontra obstáculos formidáveis à sua exposição, o contexto atual que encontram as bandas indie de Belo Horizonte se distancia somente em parte daquele. É suficiente postular que o advento da música digitalizada não só opera “a queda da interação entre hardware e software” (DIAS, 2008, p.184) – fundante da dominação mercadológica da grande indústria fonográfica, implicando no contínuo declínio de vendas de discos pela mesma – mas, ao mesmo tempo, propicia novos meios de difusão em massa de música. Porém, a simples existência e total ocupação pelas bandas dos meios de difusão espontâneos na internet – *Myspace, Facebook, Twitter* etc –, por si, não enseja o contentamento das bandas quanto à exibição de sua produção semiótica em todas as suas formas. Seria necessário, para tanto, a ocorrência de manifestações favoráveis por parte de intermediários culturais, seja na forma da reprodução de sua música em programas de rádio de alcance considerável, seja na forma de resenhas favoráveis em mídia escrita – matérias em jornais ou mesmo menções em *blogs* especializados.

Invariavelmente, programas de rádio, por exemplo, não mais se restringem à transmissão por meio de ondas magnéticas. Isto é, as rádios são veiculadas também pela internet e seu conteúdo pode tomar a forma de *webrádios* – rádios *online* de programação diária ou *podcasts* – publicações em áudio que, em geral, assumem formato semelhante ao programa de rádio, tendo por volta de meia hora – para streaming ou download. Bem como programas que vão ao ar originalmente pelas rádios podem se transformar em *podcasts* na internet.

O mesmo ocorre com programas de TV. Podem ser transmitidos por sinal aberto ou fechado e, costumeiramente, sua reprodução ganha suporte *online* de *streaming*, seja pela plataforma mais conhecida nesse sentido, o *Youtube*, seja por meio de uma variedade de suportes – *players* – de exibição em geral dispostos nos *websites* das redes televisivas. Podem,

por outro lado, ser originalmente formatados para exibição *online* e guardar afinidades com o formato característico desse meio, notadamente o tempo curto de exibição.

Nesse sentido, buscou-se adiante examinar, segundo um levantamento não sistemático, um programa de rádio que goza de certa deferência da parte dos músicos locais, figurando-o entre os principais meios pelos quais os músicos esperam ver seu trabalho divulgado: o Programa Alto-Falante. E discutir-se-á, em seguida, o caso de uma *webTV* local que, dentre outras inusitadas *mises-en-scène*, faz cobertura de eventos em que se apresentam bandas indie na cidade de Belo Horizonte.

## 6.2 O programa radiofônico *Alto-Falante*

Dentre a eleição de músicas de bandas locais para programas de rádio, intermediários culturais que podem, por ventura, apresentar bandas indie locais ao público radiofônico ou televisivo, destaca-se o programa Alto-falante que, extraordinariamente, é veiculado, com diferentes formatos e programação, pelos dois meios<sup>51</sup>. Surgido no ano de 1997 no formato de revista semanal televisiva pela emissora de TV Rede Minas, ganha projeção a partir de 1999, ao ser transmitido pela TV Cultura.

O formato radiofônico do programa parece ter seu início na difusão pela *webrádio* Pelo Mundo em 2005; passando pela Geraes FM; 98 FM; pela rádio UFMG Educativa; culminando na sua rádio atual – a Oi FM<sup>52</sup>. A cargo de três apresentadores e uma apresentadora de presença menos destacada<sup>53</sup>, o programa destaca costumeiramente artistas e bandas internacionais – em sua maior parte –, artistas nacionais – em menor proporção – e

---

<sup>51</sup> Dadas as dificuldades logísticas de investigação dos programas televisivos, sobretudo a inviabilidade de tal análise devido ao curto tempo e maior dificuldade de acesso ao conteúdo dos programas que, ao contrário daqueles radiofônicos de relativamente fácil acesso, não se encontram dispostos na íntegra para acesso via internet, optou-se por contar com dados apenas referentes ao rádio. Apesar da impossibilidade de se fazer um apanhado sistemático do que foi selecionado na cena indie belo-horizontina para ir ao ar no programa televisivo, sabe-se que já foram exibidas “Sessões Alto-Falante” – gravações ao vivo de apresentação de banda em um estúdio local, o *Ultra* – com as bandas *Transmissor*; *Julgamento*; *Dead Lover’s Twisted Heart*; *Monno*; *Pequena Morte e Constantina*.

<sup>52</sup> A reprodução do programa pela Oi FM se encontra, ao que se verificou, novamente em hiato desde fins de março de 2011.

<sup>53</sup> Convém ressaltar que, apesar de designar Terence Machado, Rodrigo James, Thiago Pereira e Luísa Damásio apresentadores – função de fato cumprida pelos mesmos –, são eles também produtores em boa medida e responsáveis, ao que parece, pela seleção de músicas que serão reproduzidas e de convidados que por ventura compareçam ao programa.

locais – em ocasiões não muito frequentes. Assim, o tempo radiofônico, representado principalmente pela programação do programa alto-falante, já dotado de renome, é, em alguma medida, um estruturador da cena local.

A raridade desse tempo de exposição faz do Programa Alto-Falante um intermediário cultural seletivo. Assim, ele elege, dentre a enorme oferta de músicas de bandas indie locais, relativamente poucas. A seleção não poderia ser vista, aqui, como mera particularidade de algum dos programadores. A raridade do tempo dedicado às bandas locais no programa de rádio dá a entender, ao mesmo tempo, duas coisas: o programa teria uma proposta mais geral, sendo constituído em boa medida por atrações internacionais; o programa teria a proposta de tocar apenas “a boa música” em geral o que, por sua vez, de um ponto de vista lógico, excluiria, na opinião dos programadores, boa parte das bandas locais, tornando raro o espaço dedicado às mesmas.

Não cabe discutir tais motivações. O fato é que a seleção por si é indicativa de certa “qualidade” do indicado. Assim, a eleição é uma intermediação cultural que reveste de legitimidade bandas indie locais, em detrimento de outras. Baseando-se numa amostra de 42 programas que foram ao ar pela rádio Oi FM<sup>54</sup> – que são o que se conseguiu apurar na forma digital prontamente disponível para *streaming* e *download* – constata-se o tempo relativamente curto dedicado às bandas de Belo Horizonte, que contabilizam cerca de 3% das músicas tocadas no programa. Por volta de 15% das execuções é de bandas nacionais, seja de outras cidades de Minas Gerais, seja de outros estados brasileiros. O restante, cerca de 82% das músicas executadas na versão radiofônica do alto-falante, são músicas estrangeiras – conforme se haveria de esperar, em sua maioria de origem norte-americana ou inglesa. Diante disso, atendo-se somente aos programas veiculados pela Oi FM, cujo período de existência se confunde em certa medida com o do presente esforço de pesquisa, notaremos que poucas bandas belo-horizontinas entraram na programação.

Pôde-se apurar a reprodução de oito músicas de oito diferentes bandas relacionadas aqui como indies<sup>55</sup>. Assim, já foram convidados a participar do programa, na forma de curtas entrevistas, Luiz Gabriel Lopes – guitarrista, violonista e vocalista da banda *Graveola e o Lixo Polifônico* – e Pati Rezende – baterista da banda *Dead Lover’s Twisted Heart*. Na

---

<sup>54</sup> Tomou-se, para tanto, 42 programas compreendidos entre 24 de março de 2010 e 2 de março de 2011. Destaca-se que pode não se tratar da totalidade deles, mas, sim, dos quais se pôde acessar na web.

<sup>55</sup> Houve a reprodução de músicas de artistas e bandas de Belo Horizonte que, conforme os critérios aqui adotados, não se poderia denominar indies. Além disso, músicas de extintas bandas belo-horizontinas que foram tocadas também não são levadas em conta.

ocasião em que compareceu ao programa, Luiz teve a oportunidade de escolher uma música do disco, então, recém lançado pela banda – o *Um e Meio* – para ser tocada. *O Varal Esquecido no Final* foi a faixa escolhida e reproduzida na íntegra, à qual se seguiu uma entrevista em que Luiz pôde discutir o processo de produção do disco, tecer comentários sobre sua visão da cena musical belo horizontina e sua (dificuldade de) inserção nacional e do assunto então candente – a ocupação da Praça da Estação aos sábados por manifestantes contrários à um decreto que proibia eventos na mesma assinado pelo prefeito Márcio Lacerda.

Já no programa do dia 12 de maio de 2010 a convidada foi a baterista da banda *Dead Lover's Twisted Heart*, Pati Rezende, que respondeu a questionamentos acerca do disco (DLTH, de 2010), que, à época, estava em vias de ser lançado. Pati informou sobre o processo de composição e registro do mesmo. Noutro programa, do dia 11 de agosto de 2010, foi reproduzida uma música da banda indie local *Fusile*, a pedido do então convidado, o produtor Welbert Ramos, o Bart, da 53 HC. Na ocasião o apresentador Thiago Pereira, a apresentadora Luisa Damásio e o convidado trocaram algumas palavras sobre a banda:

**Thiago Pereira:** O *Fusile* de alguma forma então acho que representa um pouco essa nova cena de BH hoje em dia né. O que você acha do *Fusile* Lulu?

**Luisa Damásio:** Eu vi poucas vezes na verdade. A última foi no *Lapa Multishow* no *Flashrock*, comemorando o aniversário... Foi bem legal, curti.

**Thiago Pereira:** Bartão, além do *Fusile*, quais são as coisas legais assim de BH?

**Bart (53HC):** Cara, eu acho que tem muitos festivais, muitos festivais novos, mas eu falo mais dos da 53 HC, do Garimpo, porque ali que eu acompanhei bandas como *Monno*, *Transmissor*, *Dead Lover's*, quem mais, ajuda aí...

As bandas *Utopia* e *Monno*, também compreendidas como constituintes da cena indie local, tiveram músicas tocadas em programa que foi ao ar no dia 25 de agosto de 2010. Naquela oportunidade, o apresentador Thiago Pereira teceu comentários acerca da banda *Utopia*:

**Thiago Pereira:** *Utopia* que é a banda... uma das bandas dessa novíssima safra aqui de BH. A gente escutou *Utopia* com *Reencontro*. É a banda do menino Cido, eu gosto de dizer pra mim mesmo. Porque o menino eu acho que tem 17 ou 18 anos. Menino do *Utopia*. O compositor, guitarrista e vocal e apareceu aí com a música *Reencontro*. Na minha modesta leitura, para os meus ouvidos bastante influenciada por *Incubus*, outra banda que vai tocar no *SWU*. Mas uma boa influência eu acho, uma boa referência. O *Utopia* lançou um EP no ano passado se não me engano chamado *Monólogo* e tem tocado por aí em BH. Se cruzar com um show deles assista porque vale a pena. É bem bacana.

No programa do dia 10 de novembro de 2010 foi reproduzida a música *My Dear Friend*, da banda *The Folsoms*, por ocasião do evento chamado *Flaming Night* em que a

mesma se apresentaria no fim de semana imediatamente posterior ao programa. Já na edição que foi ao ar no dia 5 de Janeiro de 2011, a música *Backwards*, da banda *Dead Lover's Twisted Heart*, foi reproduzida. Em tal circunstância, por se tratar do primeiro programa a ir ao ar em 2011, fez-se uma espécie de levantamento dos “melhores independentes do ano de 2010”. Faz-se proveitoso transcrever em seguida o teor dos comentários que sucederam a opção pela música da banda *Dead Lover's Twisted Heart*, tendo em vista o fato de que parecem sintetizar bem as posições dos produtores no que diria respeito às melhores bandas indie belo-horizontinas.

**Rodrigo James:** O que aconteceu com as bandas mineiras em 2010?

**Terence Machado:** Pois é, eu acho que a gente não teve... não dá pra falar numa... na cena de novos mineiros né, como falamos dos novos paulistas. É... muita gente fala que é...

**Rodrigo James:** Entressafra talvez...

**Terence Machado:** Não, e que essas bandas ainda não tiveram o tempo merecido. Aí quando eu digo essas bandas é *Dead Lover's*, o *Transmissor*, o *Monno*, e tal. Que eles ainda precisam de tempo para trabalhar. Na rapidez como que as coisas caminham né, não sei... Fala-se um pouco por aí porque hoje tem essa ansiedade. Tem essas bandas na verdade essas três que eu citei aí, elas não são nacionalmente conhecidas. Na verdade tem ótimas músicas, ótimos discos, então as vezes a gente tenta também acelerar a roda né... Num sei se é tanto por aí. Mas, fato é que não tivemos bandas a altura dessas, pelo menos na minha opinião.

**Thiago Pereira:** Eu acho que a gente teve a pequena ascensão de uns pequenos grupos é... um pouco maior que todos esses. O *Graveola* que talvez seja a banda nova mais comentada da cidade.

**Terence Machado:** Sim, sim

**Thiago Pereira:** Faço aqui inclusive um outro apêndice pra falar do disco solo do Luiz Gabriel que é bem legal. Aliás dois discos de MPB saídos de BH... aliás três: o da Érika Machado, que é muito legal o segundo disco dela o disco do Gabriel e o disco do Vítor Santana que eu queria dar uma destacada assim, que são três discos que me chamaram muita atenção. Nada em BH com exceção do *Iconili* por exemplo né... na parte do rap o *Zimun*, ou seja, na parte do rock eu acho que BH tem um grande representante foi realmente o *Dead Lover's*, num esperado segundo disco deles que é muito legal. Eu até escrevi e falei. Eu acho o disco melhor que a banda, por exemplo, ao vivo né. Eu acho que o disco tem uma produção interessante, caprichada. É um belo disco assim, é um belo produto saindo dessa cena rock de BH.

Quer-se argumentar, portanto, que, ao selecionarem nesse programa a música da banda *Dead Lover's Twisted Heart* para figurar nessa espécie de apanhado do que teria sido feito de interessante na música no ano de 2010 e, ao comentarem e justificarem a escolha destacando, além da banda em questão, algumas outras, os encarregados do programa estão, na verdade, atuando como intermediários culturais. Assim, ao relacionarem as bandas *Dead Lover's Twisted Heart*, *Monno*, *Transmissor*, *Graveola* e o *Lixo Polifônico*, *Iconili* e *Zimun*, além dos artistas citados que, de certa maneira, fogem à cena indie como aqui a tentamos conceber, chamam a atenção da audiência – tanto dos leigos como dos iniciados – às mesmas e as

revestem e ao seu trabalho de legitimidade no interior da cena. Executam, portanto, a tarefa da audição e seleção que, para um programa ou *podcast* de considerável repercussão, constitui, do ponto de vista das bandas contempladas com a execução de suas músicas, entrevistas ou mesmo a citação de seus nomes, ganhos consideráveis, senão financeiramente, simbolicamente.

Dessa forma, verifica-se que os músicos estão atentos à programação, de modo a buscar até mesmo, através das ferramentas à sua disposição na internet, replicar o fato de que a banda teve uma música tocada no programa. Por exemplo, no dia 9 de fevereiro de 2011 foi reproduzida a música *A Escrava Isaura*, da banda indie local *Lupe de Lupe*. Pode-se valer de ferramentas *online* para difundir o ocorrido junto a pessoas que por ventura não o tenham acompanhado; reafirmar diante daquelas que o tenham; e, num segundo momento, investir de legitimidade ao mesmo tempo que, de certa maneira, se retribui a escolha de sua música através de elogio ao programa. Assim, é interessante destacar a utilização do *microblog* *Twitter* pela banda *Lupe de Lupe*:



Destaca-se, ainda, a reprodução de uma música de um EP de banda recém surgida em Belo Horizonte, a banda *Câmera*. Além disso, houve oportunidade em que se remeteu à banda *Transmissor* por ocasião do anúncio de uma apresentação da mesma no fim de semana imediatamente posterior à veiculação do programa. Naquele contexto, um dos apresentadores atesta, ainda que de passagem, a qualidade da banda:

**Rodrigo James:** “E no sábado *Volver* e *Transmissor*”

**Thiago Pereira:** Já clássico o *Transmissor*...

**Rodrigo James:** o *Transmissor* né já... banda da casa

**Thiago Pereira:** Talvez a banda número um de BH hoje em dia né. Em termos de público, em termos de boas canções, tão com o segundo disco engatilhado. Se não me engano vai se chamar *Nacional*.

Se o programa Alto-Falante, associado ao “tradicional” formato do rádio, apesar de sua difusão ocorrer também via *web*, constitui intermediário cultural que elege relativamente poucas bandas cuja música será reproduzida, a *webTV* Queijo Elétrico, por sua vez, é composta de modo a dar a ver mais da cena musical belo-horizontina, dispondo, assim, menos do caráter de raridade de seu espaço e mais do caráter de iniciativa de exibição *apesar* dos meios mais tradicionais.

### 6.3 A *webTV* Queijo Elétrico

A *TV Queijo Elétrico*, que se confunde em boa medida, em termos de seus integrantes, com a banda *Tempo Plástico* e, assim, parece surgir justamente no ímpeto destes músicos de criarem espaço mediático para escoamento da intensa produção semiótica da cena musical indie local. Os episódios são formatados para a internet – especificamente para seu principal suporte, o *website* de compartilhamento de vídeos YouTube<sup>56</sup>. Assim, são editados de modo que tenham por volta de dez minutos<sup>57</sup>.

Destaca-se, no que diz respeito particularmente à cena musical indie belo-horizontina, o quadro “Primeireza”, em que a equipe visita lugares do indie e apresentações em geral de bandas da cena indie belo-horizontina. O quadro “Primeireza” é peculiar na medida em que busca exibir, geralmente, não as apresentações das bandas, mas a reação do público ao fim das mesmas, através da sondagem de um repórter a quem as pessoas devem manifestar “duas palavras” sobre a apresentação da banda em questão. Além do quadro, a *webTV* faz cobertura de eventos os mais diversos ligados à música indie. Assim, exibiu trechos de apresentações e entrevistas com músicos e público de eventos que reuniram bandas indie locais como o *Outrorock 2010*, *Brócolis Festival Experimental de Artes*, *S.E.N.S.A.C.I.O.N.A.L*, *Festival Transborda 2010* e *Outrajam*. Pôde-se apurar a cobertura – que toma diversas formas, desde entrevistas mais ou menos curtas, exibição de imagens ou reprodução de áudio – das bandas

---

<sup>56</sup> Endereço eletrônico: [www.youtube.com/user/queijoeletrico](http://www.youtube.com/user/queijoeletrico)

<sup>57</sup> O tempo máximo de vídeo em vigência quando o *TV Queijo Elétrico* começou a ser veiculada pelo YouTube era de 10 minutos. Posteriormente, teria sido ampliado para 15 minutos e, no fim de 2010 teriam sido abandonadas as restrições de tempo. Nota-se que, apesar da possibilidade de incremento no tempo, em geral a *webTV* opta por manter o formato original, não superando muito os dez minutos de duração.

*Proa, Pequena Morte, Black Sonora, Graveola e o Lixo Polifônico, Dead Lover's Twisted Heart, Ram, Fadarobocoptubarão, Tempo Plástico, Cães do Cerrado, Fusile, O Melda, The Hell's Kitchen Project, Valsa Binária, Iconili, Julgamento, Constantina, Vitrolas, Transmissor, Enne, Monno, Radiotape, Pêlos de Cachorro e Grupo Porco de Grindcore Interpretativo.*

Verifica-se semelhante formato de exposição com relação a bandas ou artistas de fora da cidade nas ocasiões em que se apresentam em Belo Horizonte. Em parte devido ao patrocínio da empresa de telefonia Vivo, advindo de Lei de Incentivo à Cultura, através do qual a *webTV* pôde fazer a cobertura do *Festival Conexão Vivo*, mas também por iniciativa própria de cobertura dos que estejam por ventura passando pela cidade. A *webTV* já exibiu bandas e artistas nacionais tais como *Burro Morto, Wado, Eddie, Rômulo Fróes, Cidadão Instigado, Copacabana Club, Vendo 147, Tereza, BNegão, Júpiter Maçã, Leptospirose, Autoramas, Pata de Elefante e Porcas Borboletas.*

A *webTV* Queijo Elétrico, portanto, difere do programa Alto-Falante, em primeiro lugar, através de seu meio único de difusão – a *web*. Em segundo lugar, seus produtores são músicos ciosos de evidenciar a cena musical belo-horizontina com pretensões mais abrangentes, enquanto os encarregados do programa de rádio são considerados “mídia especializada”, intermediários cujo aval pode ser considerado interessante do ponto simbólico pelas bandas. Assim, enquanto a mídia tradicional é seletiva a ponto de pautar poucas bandas relativamente às cinquenta e duas aqui consideradas como constituintes da cena indie local, às mises-en-scène da *webTV* são mais abrangentes em número mas podem, com isso – desde o ponto de vista dos músicos – não ser consideradas tão raras e, por conseguinte, menos seletivas em termos qualitativos.

## 7. O Ideal da Circulação

### 7.1 A circulação do indie

Para além do mercado de casas locais ou da produção fonográfica, as bandas da cena musical indie em Belo Horizonte tomam como ideal a se realizar o da “circulação”. Palavra-chave para a compreensão hodierna das aspirações das bandas, a circulação, conforme o próprio termo dá a entender, implica o fato de determinada banda conseguir se apresentar em quaisquer outras cidades que não a de origem. Diante de tal ideal, a produção fonográfica e a difusão podem ser consideradas muitas vezes, do ponto de vista dos músicos, como meios para o fim que é a circulação como forma privilegiada de difusão de massa.

Subjaz, então, a idéia de que a banda, em contexto de recrutamento próximo de nulo pelas grandes da indústria fonográfica, toma as viagens para se apresentar fora – seja para cidades do interior de Minas Gerais ou de outros estados, seja para as grandes capitais nacionais – como o ideal de exposição. A circulação pode estabelecer, assim, um ideal investido, ao mesmo tempo, de características de meios e fins no trabalho da banda indie local. Isto é, a circulação visa, como boa parte de outras atividades desenvolvidas por bandas da cena indie local, o incremento de público disposto a comparecer às apresentações da mesma sempre que ocorram em sua cidade; ao mesmo tempo, a realização da circulação e todos os atos que atestam que a mesma ocorre – centralmente na forma imagética das fotos e vídeos disseminados através da internet – são, em si, tidos como realizações do profissionalismo e da aceitação da banda.

A “vontade de circulação” entre bandas alijadas, por motivos estéticos ou quaisquer outros, da subvenção generosa das grandes gravadoras às turnês não é nova. Michael Azerrad (2001), jornalista mais conhecido como biógrafo do ídolo grunge Kurt Cobain, em sua obra compreensiva sobre algumas das mais relevantes bandas ‘indie underground’ americanas, escreve em seu primeiro capítulo, dedicado à banda Black Flag:

O Black Flag era mais do que a banda capitaneadora da cena hardcore do Sul da Califórnia. Era mais até que a banda capitaneadora do próprio hardcore Americano. Eles eram audição obrigatória para qualquer um interessado em música underground. E, em virtude de suas implacáveis turnês, a banda fez mais do que qualquer outra para abrir caminho através da América que todos os tipos de banda podiam seguir. Não só eles estabeleceram fortalezas de punk rock em literalmente

cada esquina do país; eles inspiraram incontáveis outras bandas a se formarem e começarem e fazer tudo por si mesmas. A ética altruísta de trabalho da banda foi um modelo pela década seguinte, superando a indiferença, falta de casas, pobreza e mesmo assédio policial. (AZERRAD, 2001, p. 14)<sup>58</sup>.

O que aqui se designa “vontade de circulação” pode ter variadas causas. O Black Flag, precursor do estilo musical que passou a ser chamado hardcore, lidava com problemas locais que passavam, para além da dificuldade de assimilação mercadológica advinda de sua estética emergente, do próprio contexto local em Orange County, onde a constante perseguição policial à banda, seus integrantes e suas apresentações tornaram inviável sua persistência. Assim, apesar das dificuldades tremendas na estrada, narradas pelo vocalista Henry Rollings em seu diário publicado *Get In The Van*, o Black Flag, conforme destacou Azerrad, firmou os caminhos pelos quais o indie norte-americano passaria, literalmente.

A lógica dos problemas pertinentes às bandas indie belo-horizontinas não passa pela perseguição policial. A idéia que se propaga é a da circulação como formadora de novos públicos, ainda que custe à banda – aos seus integrantes – dinheiro – aqui sempre destacado como “investimento”. Assim, bandas podem se deslocar quilômetros para tocar nos grandes festivais em outras cidades e estados, muitas vezes provenientes, como se disse, de recursos próprios, recebendo como cachê a própria exposição. Um informante músico de banda indie local, quando questionado a respeito de suas aspirações com tal projeto, evoca a circulação, ainda que pouco rentável, como ideal de realização, citando, para tanto, o caso do músico e produtor Kassim, cujos trabalhos chegam a gozar de mais projeção internacional que nacional:

Vocês falaram do +2 né que é o trabalho do Domênico, do Kassim, que é um trabalho maravilhoso, super conhecido e tal e que, pelo que o Kassim fala, financeiramente, por exemplo, fica no zero a zero. Eles tocam no mundo inteiro, mas assim, eles num podem ficar por conta disso, eles têm que fazer outras coisas pra pagar as contas e tal. Então pra mim, isso é um modelo de um trabalho de sucesso. É um trabalho que é conhecido, é reconhecido, mais do que conhecido, é reconhecido. É... circula, as pessoas conhecem, fazem shows e tal e... legal. E isso aí é um trabalho artístico que é mantido por outros trabalhos também artísticos mas que são mais rentáveis. (L.M. 38 anos).

---

<sup>58</sup> No original: “Black Flag was more than just the flagship band of the Southern California hardcore scene. It was more than even the flagship band of American hardcore itself. They were required listening for anyone who was interested in underground music. And by virtue of their relentless touring, the band did more than any other to blaze a trail through America that all kinds of bands could follow. Not only did they established punk rock beachheads in literally every corner of the country; they inspired countless other bands to form and start doing it for themselves. The band’s selfless work ethic was a model for the decade ahead, overcoming indifference, lack of venues, poverty, even police harassment”.

Outro músico exprime a idéia de que a banda, ao expor demasiadamente seu trabalho na cidade sem, no entanto, cruzar fronteiras em busca de novos públicos, poderá gerar uma saturação local de sua imagem. A circulação, nesse sentido, seria um ideal a ser buscado pela própria banda segundo uma auto-gestão:

A gente não espera que aqui em BH a gente vai conseguir ser uma banda, só ficando aqui em BH. Vai saturar... Daqui a pouquinho BH vai encher o saco já da banda. Tem os lugares que a gente frequenta... Daqui a pouco encheu o saco. A gente tem que se manter produzindo, tem que se manter vivo, tem que continuar fazendo CD, tem que continuar tendo contato com as bandas daqui. Mas a gente quer sair daqui. A gente quer ir pro interior, quer ir pra outros estados, fazer contato com bandas independentes de outros estados, outros coletivos... [...]Então a gente não quer só ficar aqui como a bandinha de BH que toca pra duzentas pessoas, a gente quer sair. E a gente não espera que alguém faça isso pela gente. [...]A gente tem que ir atrás das coisas. (G. 27 anos).

Nesse sentido, convém expor desde iniciativas mais informais até as mais institucionalizadas que, de certa forma, propiciam tal circulação. Já que ela é, do ponto de vista local, estruturante do trabalho das bandas e, enquanto tal, hierarquizante das “conquistas” de cada uma dessas bandas, deve-se buscar compreender minimamente como ocorrem e que bandas a tem realizado.

## 7.2 Iniciativas menos formalizadas

Verificou-se junto a músicos de bandas ativas há algum tempo na cena musical indie local que trocas informais se davam e se dão entre bandas de diferentes cidades e estados nacionais e, em caso, ao que parece, isolado, internacional<sup>59</sup>. A internet, principalmente na forma das redes sociais que relacionam artistas e bandas, propiciou, ao que se pôde constatar, diferentes formas as quais se pode qualificar de fato como intercâmbios. Isto é, não raro bandas afins trocaram mensagens nesses sites de relacionamento e fizeram arranjos de produção – com a banda local garantindo de alguma forma a apresentação da banda visitante – e até mesmo hospedagem em casas de integrantes. Assim, tomando forma que evoca, evidentemente, dom e contradom, o mesmo arranjo e tratamento seriam dispensados nesta via

---

<sup>59</sup> Em que a banda local *Pequena Morte*, tendo conhecido uma banda letã em turnê pela Europa, a teria recebido, posteriormente, para apresentações em Belo Horizonte.

de mão-dupla. Esse tipo de arranjo ‘informal’ parece ser praticado há bastante tempo, conforme relato de músicos mais antigos na cena.

### **7.3 A circulação pelo Fora-do-Eixo**

Porém, o que hoje ocorre seria a tentativa de racionalização desses procedimentos ou de processos semelhantes. Iniciativa mais visível nesse sentido seria o chamado Circuito Fora-do-Eixo. Através da analogia funcionalista da criação de “musculatura” nacional do independente, o Circuito é organizado em torno de “pontos Fora-do-Eixo”, que são os chamados “coletivos”, agremiações de pessoas, principalmente, ligadas à música – músicos, DJs, produtores, entusiastas. No âmbito do presente estudo, é suficiente entender que tais coletivos, ao se caracterizarem como “pontos”, visam, entre outras atividades, a produção de oportunidades de apresentação através de arranjos logísticos que possibilitem a “circulação” de uma banda. Porém, conforme se verá adiante<sup>60</sup>, demandam certa simetria entre as oportunidades de apresentações ou turnês intermediadas pelo coletivo e o engajamento nas diversas e constantes atividades produtivas no interior do mesmo.

### **7.4 O ideal de circulação: Os festivais da ABRAFIN**

As apresentações “isoladas” e as mini-turnês regionais já são consideradas, desde o ponto de vista dos músicos, realizações importantes e interessantes do ponto de vista de suas carreiras. Todavia, os festivais, notadamente os da Associação Brasileira de Festivais Independentes (ABRAFIN), são vistos como a nova “vitrine” da música independente brasileira, tornando-se um ideal ao qual aspirar. Fazer parte do seleto grupo de bandas que já se apresentou em quaisquer destes eventos já é conquista para bandas indie belo-horizontinas. Ainda assim, há que se conquistar cada vez mais, “circulando” sempre, viajando com a banda seja com (relativamente raros) recursos financeiros do próprio festival no qual se tocará, seja

---

<sup>60</sup> Sobre as formas de articulação, ver capítulo 9, seção 9.4.

com recursos públicos – como o edital mineiro de passagens<sup>61</sup>. Uma boa contextualização das atividades da associação e de suas implicações no que tange à difusão da música independente no Brasil, se apressando, inclusive, a equiparar seu papel àquele do rádio, pode ser encontrado no artigo *A nova era dos festivais*<sup>62</sup>, de Bruno Nogueira (2009):

No ano de 2006 foi criada a Associação Brasileira dos Festivais Independentes (Abrafin). [...] São 45 festivais associados e que acontecem em todos os estados do país. [...] Segundo relatório apresentado pela Abrafin, são cerca de 990 pessoas contratadas por ano, além de 564 voluntários. Uma média de 52 contratos e 28 voluntários por festival. São eventos como o Abril Pro Rock (PE), Mada (RN), Goiânia Noise (GO), Porão do Rock (DF), Calango (MT), Eletronika (MG) e Gig Rock (RS). Por ano, esses eventos atingem um total de 103.526 pessoas, uma média de 5.751 por evento, geralmente dividido entre dois ou três dias de shows. *Com a ausência de rádios e outras formas primárias de difusão de música, os festivais acabam colaborado para delimitar um perfil do próprio rock independente no Brasil.* Já que, em média, promovem no ano cerca de 488 shows no país. Desses, ainda segundo a Abrafin, 6,55% são de bandas estrangeiras e 40,77% de bandas do estado onde o festival é realizado. Apenas no ano de 2008, os festivais da associação somaram um total de 404 bandas diferentes apresentadas ao público. Recorte que esclarece mais sobre o quadro da produção de música no país. Um olhar detalhado na programação desses festivais mostra o potencial que os mesmos começam a desenvolver como novos fomentadores de talentos e para a formação de público massivo. As bandas que mais se apresentaram em 2008 são Macaco Bong (5 festivais), Curumin e Vanguard (4 festivais), Autoramas, Mallu Magalhães e Amp (3 festivais). A de maior evidência, foi selecionada destaque do ano pela revista Rolling Stone, enquanto o Vanguard assinou contrato com a major Universal e a cantora Mallu Magalhães passou por um processo de super-exposição midiática. A relação desses festivais com os artistas é diferente do que acontece no mainstream da música pop. Os cachês são mais baixos, assim como as condições de apresentação. No entanto, no centro do discurso da Abrafin está a formação de um circuito que consegue se manter ao longo do ano com várias apresentações. Permitindo que as bandas se sustentem através desses festivais e não apenas esperando um deles acontecer todo ano. (NOGUEIRA, 2009, p. 8-9)

Conforme ressalta Nogueira, os festivais da ABRAFIN passam a ser considerados – devido a visibilidade que, por ventura, possam prover aos artistas ou bandas – meios interessantes aos mesmos. Ainda de acordo com o autor,

*Sem a legitimação das gravadoras e das rádios, o circuito de festivais já modela seu próprio sistema de locais de fala, que podem ser percebidos através de números divulgados pela própria Abrafin. Das cinco bandas que mais circulam, duas pertencem ao mesmo selo que produz o festival central da Associação, o Goiânia Noise - visto que o presidente fundador também conduz o evento e o selo - toda os cinco destaques tiveram passagem por também por festivais como Abril Pro Rock (PE) e Calango (MT), dois eventos que também ocupam posição central na política do órgão. Ainda assim, essa não é uma relação claramente política, já que os*

---

<sup>61</sup> O Programa Música Minas de Intercâmbio Musical concede passagens aéreas aos músicos e bandas aprovados por sua curadoria com vistas à participação em eventos culturais nacionais e internacionais.

<sup>62</sup> **A nova era dos festivais:** Cadeia produtiva do rock independente no Brasil. Ícone. V.11 n.1. jul. 2009. Grifo nosso.

festivais fundadores da Associação também são os que existem a mais tempo. A referência para produtores menores deixa de ser a mídia tradicional e as paradas de sucessos das rádios para ser a resposta de público em eventos semelhantes. Sendo assim, bandas que conseguem boas apresentações em eventos como o Abril Pro Rock (no começo do calendário) e no Goiânia Noise (final do calendário), estatisticamente tem mais oportunidades de se apresentarem em eventos similares, já que ambos agora costumam reunir produtores de festivais menores entre o público.<sup>63</sup> (NOGUEIRA, 2009, p. 11).

Assimilando a lógica de exibição própria dos festivais, além do caráter político muitas vezes atribuído à curadoria dos mesmos, os músicos belo-horizontinos demonstram ciência e, em certa medida, resignação quanto aos procedimentos, conforme se pode perceber no relato de um informante:

Eu acho que hoje em dia no Brasil ser bem sucedido no cenário independente é entrar nos festivais [...] Então eu acho que hoje em dia são esses festivais, sacou? Ser bem sucedido aqui nessa música independente, sacou? Os lugares são esses assim. Tem muita manobra política rolando. Tipo gente ligado a alguma coisa, aí tem influência na curadoria do festival, sacou? Não é só qualidade que vale. Infelizmente isso tem aí em qualquer lugar, até nos meios que se dizem independentes. (G.P. 27 anos).

Como se percebe no discurso de outro músico local em entrevista ao pesquisador, os festivais podem ser tidos como meio e fim das atividades de músico, por mais desinteressadas que possam ser do ponto de vista financeiro:

Tocar em festivais... Acima de tudo viajar né... Acho que é muito doido viajar né véi. [...] Pro nosso meio assim, uma banda de sucesso seria tipo *Cidadão Instigado*, *Graveola*, essa galera que toca no Conexão Vivo, toca nesses festivais no Norte, no Nordeste, no Sul, que é festival que enche. São super bem faladas[...] Uma coisa que tá rolando muito dentro do Brasil e fora é o cara ter uma profissão, o cara é médico, mas tem uma banda do caralho. Acho que tá começando a rolar isso no Brasil. A banda não é o foco de ganhar dinheiro. Cinco pessoas que têm uma profissão e tem uma banda pra tocar em festivais e tal. (G. 20 anos).

Apesar de não nos determos em um levantamento sistemático de quais bandas indie belo-horizontinas teriam se apresentado em festivais da ABRAFIN, é exequível vislumbrar algumas que se destacam nesse sentido.

*Dead Lover's Twisted Heart*, por exemplo, já se apresentou em Goiânia no festival *Bananada*; foi até Belém, por dois anos consecutivos, no festival *Se Rasgum*; Além de se apresentar em Belo Horizonte nos festivais *53 HC* e *Eletronika*, ambos filiados à ABRAFIN. Semelhante destaque se pode dar à monobanda *O Melda*, do músico e proprietário do reduto

---

<sup>63</sup> Grifo nosso.

do indie belo-horizontino *A Obra*, que já se apresentou nos festivais *Calango* – em Cuiabá; *Dosol*, em Natal, no Rio Grande do Norte; e *Goiânia Noise* – em Goiás. Também a banda *Black Sonora* se apresentou no *Festival Calango*, em Cuiabá; na *Feira da Música* – em Salvador; e no festival *Vaca Amarela*, em Goiânia. A banda de *stoner-rock* instrumental *Fadarobocoptubarão*, por sua vez, se apresentou no *Bananada 2010*, em Goiânia – festival que têm afinidades inegáveis com tal gênero musical. *Graveola e o Lixo Polifônico* se apresentou no *Jambolada 2009* em Uberlândia e no *Festival Calango 2010*; além do *Se Rasgum 2010*. *Iconili* e *Festenkois* tocaram nas prévias do *Festival Demo Sul 2010*. *The Hell's Kitchen Project* tocou no *Se Rasgum 2010*. *Monograma*, *The Folsoms* e *The Hell's Kitchen Project* se apresentaram no *Jambolada 2010*. *Fusile* tocou no *Recbeat 2010*, em Recife.

O fato de relativamente poucas bandas indie belo-horizontinas lograrem se apresentar em festivais da ABRAFIN nos anos de 2009 e 2010 atesta, em meio a especulações que não cabem ao presente trabalho, a raridade e a dificuldade de apresentações nesses festivais. Diante da constante oferta de artistas e dos recursos sempre limitados de espaço e tempo, além dos inevitáveis cálculos de público que prevêm quais bandas são mais atraentes, as bandas indie se esforçam constantemente para circular por estes festivais, nem sempre tendo êxito. Para tanto, podem empenhar recursos que, em parte dos casos, não valerão aos músicos mais do que uma experiência diversa de apresentação.

## 8. A existência do cover como problema

Lemos no Vocabulário de Música Pop, de autoria de Roy Shuker (1999), que:

As versões cover são apresentações /gravações realizadas por músicos não responsáveis pela gravação original. Historicamente, as versões cover eram conhecidas como “Standards” – a matéria-prima dos cantores dos anos 1940 e 1950. Mais recentemente, na década de 1960, por causa de sua estética rock e de sua ênfase em valorizar a criatividade individual e o uso das próprias composições, as versões cover foram consideradas menos criativas e autênticas do que as versões originais. (...) as canções cover são um produto já testado, que o público pode frequentemente identificar. Embora alguns artistas interpretem a canção original de um modo novo e característico, a maioria das interpretações são consideradas meras “recauchutagens” (SHUKER, 1999, p. 285).

Em Belo Horizonte a existência de um mercado mais propício à perseverança de bandas e apresentações musicais de covers ou tributo é fator extremamente relevante à compreensão efetiva de sua “cena independente autoral”. O desconforto com relação ao cover é evidente até mesmo na formulação da expressão: fala-se constantemente em uma “cena independente autoral” como forma de se distanciar da prática do cover. Alguns considerariam a formulação “independente autoral” redundante, já que seria difícil entender a circunscrição à reprodução de músicas alheias como independente. Manifesta-se em todas as entrevistas conduzidas junto aos informantes um incômodo profundo com essa prática corrente e tudo que ela implica do ponto de vista ideológico e prático e na interação entre esses domínios<sup>64</sup>.

Trata-se, a bem dizer, de uma antipatia adquirida. Afinal de contas, a formação de bandas cover ainda no período da adolescência aparece como uma constante no discurso dos informantes. Todos, sem exceção, relatam que o treinamento (na maioria das vezes informal) no instrumento é seguido do conhecimento de outros músicos principiantes. Em geral haverá, então, um relativamente longo período de prática do cover. Toca-se então, principalmente, em

---

<sup>64</sup> H. Stith Bennett (1990) desenvolveu um trabalho minucioso e irretocável sobre os processos e recursos envolvidos na prática do cover. De acordo com ele: “Grupo top 40, grupo de bar e grupo copiador têm o mesmo significado denotativo: bandas com as quais se pode contar para tocar A Música. As implicações mais sutis de um grupo que tem como seu principal empreendimento a reprodução humana de sons são sociologicamente devastadoras. O grupo copiador é um enigmático tipo-ideal; é o máximo que a carreira local de se tocar rock tende a ir e ele encontra um mercado naqueles que não querem que aquele modo de tocar acabe. A habilidade de copiar música (os sons da Música) é uma exibição das realizações técnicas de um grupo – os exercícios de dedos da música popular. Da mesma forma que T. S. Kuhn fala de cientistas que fazem ciência normal, há grupos copiadores que tocam rock normal. Ambos os grupos copiadores e os cientistas estão fechados numa forma interacional paradigmática que suprime o próximo estágio de sua carreira de aprendizado. (BENNETT, 1990, p. 236). [Tradução nossa].

festas de colégio e matinês, já que os integrantes não possuem nem mesmo idade suficiente para freqüentar casas noturnas. Nesse período, há uma alta rotatividade de integrantes entre bandas e alto índice de criação e dissolução destas. O cover aqui pode ser considerado como uma ponte, uma etapa de familiarização dos jovens músicos em conjunto com seus instrumentos e com a linguagem do estilo musical de preferência. O estilo é, então, aquele das próprias bandas que de copia; ele é aceito e praticado com determinação até um ponto limítrofe.

Com isso se quer dizer que é muito comum no relato dos informantes o estabelecimento de um ponto de ruptura. A partir de então, o músico lembrará o ato de tocar músicas alheias, em boa parte dos casos, como uma penúria. As bandas cover não mais satisfazem aos anseios de um ou mais integrantes, que se vêem alijados da criatividade do processo recém descoberto de composição de músicas próprias. Além disso, surgem nesse ponto outras variáveis. O músico se vê tendo que se dedicar mais aos estudos para o vestibular, por exemplo. Vários músicos de bandas indie de Belo Horizonte são, pode-se dizer, sobreviventes que perduraram ao romper com a prática (por eles considerada) limitadora, a da reprodução de músicas alheias. Eles recorrem à memória para enumerar as bandas cover em que tocaram e a quantidade de músicos que viram desistir nesses momentos críticos em que a banda ou se transformaria em autoral ou estaria fadada ao desaparecimento. Nesse sentido, se repetem relatos semelhantes ao seguinte:

[...] a gente era uma banda boa assim era tipo a melhor banda cover de Linkin Park do Brasil, saca? E aí rolaram vários convites, a gente tocou aqui Ouro Branco, Itajubá, é... em várias... rodamos muito, foi uma experiência bacana de estrada assim de banda, saca? É... mas aí também foi meio que cansando o projeto, porque cover, a galera meio que desanimando, aí querendo começar música própria mas já tinha toda aquela identidade de maior banda de Linkin Park cover e tal. Que era um trem difícil de quebrar, e aí foi caindo, caindo, acabou também. E aí foi... deve ter sido dois mil e cinco, final de dois mil e cinco assim. A banda durou meio que um ano e meio, dois anos. Num lembro exatamente não, pra falar a verdade. É... mas eu sei que depois que acabou eu fiquei muito na pilha de fazer um projeto é... novo assim. De tocar bateria e criar minha músicas. (L.M. 27 anos)

Ainda que não se trate sempre de uma via única como no caso supracitado, na forma de uma banda puramente cover se convertendo em puramente autoral, há em geral esse ponto de ruptura na narrativa nativa. A banda pode, por exemplo, começar a compor umas poucas músicas e as mesclar em repertório preponderantemente composto de covers para conseguir tocar para um público sem que haja o impacto do imprevisto, do desconhecimento completo do que se ouve por parte da audiência. Ainda assim, chegará o ponto em que a decisão não

poderá ser adiada: alguns fincarão o pé no cover ou desistirão de comporem bandas; outros darão as costas ao cover para considerá-lo, a partir de então, de um ponto de vista ideológico, o caminho fácil que leva a lugar algum.

E o domínio da linguagem somado à vontade de “dar certo pelo próprio mérito”, ou seja, sem contar com o recurso a composições alheias, passa ao primeiro plano, como no seguinte excerto de entrevista junto a outro músico local:

Saí e larguei minhas bandas covers todas porque o processo de composição me fascinou muito assim, saca? Primeiro você se dedicar a compor uma coisa que pareça inédita né... depois pra encaixar o que você compôs no que o resto da banda compôs. E depois também pra resposta da galera. É muito doido cara, você tocar pro povo e apresentar só música sua e você fica vendo a cara do pessoal, uns gostam outros não gostam. Eu acho doido, eu acho interessante, saca? Dá um prazer maior assim também porque é uma expressão sua né cara? Porque o que você toca nada mais é do que botar pra fora um negócio que tá dentro de você. (L.R. 27 anos).

A apresentação de músicas alheias é frequentemente considerada pelos integrantes de bandas independentes um despropósito do ponto de vista ideológico. Pode-se ouvir razões extremamente elaboradas nas entrevistas realizadas ou as ler no grupo público de discussões por email Uai Música. A própria mensagem inicial no grupo busca restringir seu domínio afastando-o do cover:

*Bem vindo ao grupo UAI Música!*

*O Uai Música é grupo de discussão sobre musica AUTORAL em Belo Horizonte. [...]  
Aqui você pode: [...] \* Recomendar bandas autorais; [...] \* Instigar discussões saudáveis relacionadas a música autoral, presando pela educação e bom senso; Aqui você não pode: [...] \*  
Postar qualquer coisa que não esteja minimamente relacionado a música autoral;*

Um músico ativo na mesma lista de emails escreve em certa altura que o cover:

*é a maior sensação de "ejacular com o pênis alheio". Eu não troco 50 pessoas aplaudindo uma música minha no Matriz por 1000 se acabando enquanto eu tocava Help.*

O fato é que parte considerável das casas de show tidas como ideais ou estruturalmente mais propícias às apresentações de bandas, ou seja, que dispõem de espaço,

isolamento acústico, bom sistema de som etc., estão enredadas no mercado do cover<sup>65</sup>. Elas oferecem estruturas e pagamento de cachês sistematicamente melhores que os dispensados pelos tradicionais redutos da música própria na cidade atraindo, assim, músicos em busca de dinheiro, sejam eles pais de família que não tentaram ou nunca conseguiram se sustentar com a música de sua autoria ou músicos que vivem do cover na eterna espera de que seu “projeto” autoral tenha o reconhecimento que lhe valha recompensas financeiras mais significativas. Assim, todo um “mercado de bares” locais se desenvolve em torno da oferta de entretenimento através de conhecidas músicas reproduzidas humanamente e da grande demanda pelas mesmas. E os músicos estão mais que inteirados dessa realidade, conforme relatou um informante:

A banda independente fica falando: “não vamos fazer concessões às gravadoras”. Mas no mercado de bares aqui você tem que fazer concessões aos bares. Que são fazer as músicas covers, sacou? Parece questão panfletária assim, mas isso atrapalha mesmo. Eu adoro todas essas bandas que a galera toca. Mas neguinho vira e fala pra você assim ó: “o autoral não tem público, o cover tem”. E falo : “Não brother, o cover não tem. Quem tem é o Led Zeppelin, é o Beatles, é o ACDC sacou? Então tipo, você tá explorando uma onda que é uma coisa passiva sacou? Comodista e preguiçosa também. Porque esses caras dos bares, a maior parte deles não tem uma preocupação em fomentar a cena, em ver as coisas acontecendo. Aí fica parecendo que a culpa é só do dono de bar né. Mas é aquele negócio do ovo e da galinha. Quem nasceu primeiro, né. O cara é lógico que ele tá querendo dinheiro. Ele é um negociante, ele não é artista. Então ele busca aquela coisa que dá dinheiro imediatamente. O público segue aquilo. Se começou a encher o lugar o público vai. E aquilo começa a fomentar né. Então esses lugares Jack, Lord, Garage Da Casa, Stonehenge, esses lugares que já tem essa coisa seminada do cover, o público vai. Muita gente que nunca ouviu falar, tá lotando, então tá indo. BH tem isso também né. Não sei se só BH, mas tem isso. Tá lotando, tá indo. Então eu vou tipo, é mais pela balada do que pelo programa em si né. E acontece essa cultura do cover. E aí isso desmotiva as bandas e muita gente talentosa para no meio do caminho, porque não tem uma cabeça, não tem uma visão, não tem uma determinação. (G.P. 27 anos).

Os donos ou produtores responsáveis pela agenda das casas noturnas, obviamente, investem nas atrações que são garantias de público. As bandas cover tocam músicas

---

<sup>65</sup> O freqüentador inscrito na newsletter do Jack Rock Bar, famoso reduto de bandas cover ou, na maioria das vezes, bandas tributo de consagrados grupos de rock, poderá constatar nos flyers virtuais com as agendas semanais uma abundância de grupos cover com os mais curiosos nomes: Bom Jovem (Bon Jovi Cover); Seu Madruga (AC/DC cover); Rockixe (Raul Seixas cover); U2 Cover Brasil; Hocus Pocus (Beatles cover); Led III (Led Zeppelin cover); Sabbra Cadabra (Black Sabbath cover); Aeroplano (Red Hot Chili Peppers cover); Balão Vermelho (Barão Vermelho cover); Aeroguns (Guns'n'Roses cover); Snowblind (Pearl Jam cover); Creedence Revival Brasil (Creedence Clearwater Revival cover); It's Only Rolling Stones (Rolling Stones Cover); Trem das Sete (Raul Seixas cover); Hora do Rush (Rush cover); Singles Plays Pearl Jam (Pearl Jam cover); Nevermind (Nirvana cover); Raulzites (Raul Seixas cover); Lurex (Queen cover). *Jack Rock Bar* forma ainda, juntamente com *Lord Pub* e a recém aberta casa *Circus*, o auto-designado “Circuito do Rock” de Belo Horizonte.

previamente testadas e provavelmente conhecidas pelo público, que as busca, boa parte das vezes, deliberadamente. De acordo com outro informante:

A maioria das casas... as casas mais estruturadas em termos de espaço, de conforto, de equipamento, abrem pra cover. Isso é inegável porque é uma forma que dá certo porque quem não quer ir ver um cover de Jimi Hendrix perfeito... o cara já morreu, se você não viu cê não vai ver. E aí você pode ir lá ver o cover, e aí lota, e todo mundo quer ouvir o cara imitando o Jimi Hendrix, todo mundo quer ver o Sgt. Peppers [banda local cover dos Beatles] tocando melhor que os Beatles sabe, fazendo show lá maravilhoso. Interessante porque outro dia eu mandei uma mensagem lá pra lista do Uai Rock. Banda cover é uma bosta cara. Ocupa os espaços mesmo, você chega lá tipo... vai lá no Jack leva uma demo lá: “minha banda é assim, já tocou pra X pessoas”. “Mas aqui meu foco é cover...”

“Show cover é o seguinte: não existe atenção. Não é um negócio que você vai lá e fica gritando e moshando, sei lá descabelando. Sei lá, tem gente que faz isso, lógico. Mas a maioria do pessoal não fica lá fazendo sabe. No show autoral meio que, se você presta atenção e não gosta, você vai embora. O dono da casa não gosta disso. O show cover não, o cara vai lá porque gosta da banda que será executada ali, né, em forma de cover e independente de ele gostar ou não show, é uma música que ele se identifica, ele tem uma relação direta, porque é similar ao trabalho da banda autoral. Demora, mas eu acho que as casas de BH, o Lord Pub, O Stonehenge, o Jack, o Garage D’casa, o Studio Bar (o Studio Bar até que abre pra banda autoral mas tem uma resistência). É difícil cê fazer eventos nesses lugares. Então, eu meio que tenho uma birra de banda cover por isso assim. Não porque é banda cover, mas porque o pessoal faz a banda cover porque sabe que vai ser fácil tocar em qualquer lugar, nas casas bacanas de BH eles vão ter espaço. (L.R. 27 anos).

Os músicos de bandas independentes que tocam suas próprias composições colocam frequentemente em questão a validade da prática do cover como autêntica e a combatem, às vezes em discursos resolutos. Tais concepções estão expressas até mesmo em duas charges de autoria de um membro de banda indie de Belo Horizonte por ocasião da apresentação de um grupo francês que toca “versões” musicais (figuras 5 e 6). Há a ocupação de locais tão privilegiados às apresentações de bandas enquanto eles, que tocam sua própria música, autêntica e criativa, contentam-se com poucos redutos com condições estruturais não tão boas assim e que, com o tempo, tornaram-se estigmatizadas quanto à sua freqüentação e atrações que oferecem.

# SHOW DO NOVELLE VAGUE EM BH II

I WANNA KNOW!  
HAVE YOU EVER SEEN THE RAIN...



Bolton  
MONGOTKA

NOVELE VAGUE  
É UMA BANDA  
COVER.



BELO HORIZONTE  
FOI CONHECIDA  
COMO A "CIDADE  
DAS BANDAS COVER".



O NOVELE VAGUE,  
EM "TURNÊ" PELO  
BRASIL TINHA A  
OBRIGAÇÃO MORAL  
DE PASSAR EM BH.



CIDADE EM QUE  
NASCEU E SE FORMOU  
EMERSON NOGUEIRA,  
MARIDO DE DANI CARLOS  
E NOTÁVEL ARTISTA  
DISCRIMINADO POR FAREC...  
... COVER.



PORQUE TODO MUNDO SABE  
QUE UM ARTISTA QUE VIVE  
EM COVER É MEDIOCRE.



E O NOVELE VAGUE  
FAZ COVER. PIOR, É  
CONTRA-TADO PARA FAZER  
TURNÊ.



QUE PASSA POR BH.  
CIDADE DOS COVER, É  
O QUE DIZEM.



VOCÊS SÃO ME  
ACOMPANHANDO?



BRASIL ! ! ! !

Batista

Jack Rock Bar, Lord Pub, Circus, Rota 85, Garage D’Casa, Stonehenge, Studio Bar, Estúdio B, Nafta Pub, Pau e Pedra são algumas das casas de show que, em alguns casos, só contratam apresentações de bandas cover e, em outros, contratam para a maioria de seus eventos bandas cover. Enquanto a música autoral poderia reivindicar como seus redutos apenas duas casas: A Obra, cujo dono é ele próprio músico independente de longa data e; Matriz, casa referida frequentemente pelos informantes como local que mantém suas portas mais abertas a bandas iniciantes, promovendo ou deixando promover até mesmo matinês para que músicos menores de idade possam tocar para seus jovens amigos.

Se propuséssemos um quadro de dualidades à moda levistraussiana colocando em oposição às concepções dos músicos de bandas indie de Belo Horizonte acerca do cover teríamos:

AUTORAL	COVER/TRIBUTO
Trabalho duro	Facilidade
Investimento	Garantia
Inovação	Fórmula
Prazer	Frustração
Mobilidade	Engessamento
Criação	Estagnação
Renovação	Repetição
Evolução	Regressão
Interessante	Cansativo
Crença	Descrença
Originalidade	Cópia

Um produtor ligado à cena indie diz sobre o cover que:

Tipo assim, a casa tem obrigação de dar lucro. E tem casas, tipo o Stonehenge, que é um bar de rock, o Jack – um bar de rock – essa galera que vai ver esses shows de rock vai ver show de rock como se tivesse indo ver um sertanejo. Que ouvir a banda que gosta, é a galera que tem realmente um outro compromisso com a cultura: cultura é o entretenimento, pura e simples. O cara que tá indo lá quer beber, ficar chapado, curtir a música que já conhece, não quer ter uma nova experiência. Então, essas bandas, essas casas aliás, tão ganhando dinheiro dessa maneira há não sei quantos anos, vão ter interesse me colocar uma banda autoral? Não tem. (...) Por isso que realmente o que A Obra faz, especialmente A Obra né, de abrir espaço pras

bandas se apresentarem ali, pode ser a banda mais fudida do mundo, toca n'A Obra. Você tem o espaço de ir lá e fazer uma música autoral. Que dá certo pra Obra. Mas nem sei se daria certo de tivessem mais umas duas ou três casas iguaizinhas À Obra, fazendo em BH só bandas independentes, não sei se daria. Aí têm as outras casas que miscigenam um pouco, tipo o Studio Bar, que tem de vez em quando a banda cover e tem a banda autoral, tem uma coisa e tem a outra. Então acho que o interessante é, se a cena estiver consolidada, se existir o público, vai ficar uma coisa natural você "ah, eu vou lá ver uma banda autoral, vai ser massa". Mas noventa por cento do público não está interessado em conhecer outra coisa. É a galera que trabalha de segunda à sexta, a galera que é engenheiro, a galera que é advogado, que quer rachar os bico e ficar muito louco meu e ficar chapadão e curtir o som que gosta, mas é um som que tá sendo, né... vai ficar vendo cover de Beatles? Como? Tem festival de cover de Beatles na cidade. Como? Sai a banda que toca 'Hey Jude', vem a próxima e toca 'Hey Jude', competido quem tá mais parecido. Se você vai na porcaria do Pau e Pedra tem fila na porta pra ver Sargent Peppers'. Até hoje. Porra... né. Não sei se a culpa é de BH, de quem é a culpa né. Se a culpa é do capitalismo, se a culpa é de Jesus Cristo. Mas por que tem essa obsessão pelo cover? Eu adoro ouvir a música que eu gosto alto, mas se eu quero ouvir a música que eu gosto alto, eu quero ouvir a versão original, dançando na pista, aí é legal. Pra que que eu vou querer ver quatro marmanjos tocando a música do Led Zeppelin? Pô, Led Zeppelin morreu. Tocaram pra cacete e foram do caralho, mas morreram. Eu acho que não dá, o cover sempre vai ter seu espaço e sempre vai ser prioridade pra muita gente e vai ter gente que ganha a vida com isso. Eu não tenho a menor dúvida que uma banda dessas ganha mais dinheiro que qualquer banda independente, não tenho a menor dúvida. Se a gente pega uma banda dessa, quanto ganha? Uns cinco mil por mês? E quanto ganha uma banda autoral em BH? Não ganha, né? (L. 27 anos).

De fato impressiona o apelo mercadológico das bandas cover no âmbito dos bares locais, a ponto de o Jornal Estado de Minas dedicar capa de seu caderno de cultura do dia 20 de janeiro de 2011 ao fenômeno. Estampam a capa as bandas Seu Madruga (ACDC cover), Hora do Rush (Rush Cover) e U2 Cover Brasil. Lê-se:

Num sábado à noite, Alexandre da Mata literalmente correu pro abraço. Guitarrista da banda Seu Madruga, cover do grupo australiano de rock ACDC, iniciou mais um solo devastador e se mandou em direção ao ponto com maior índice de pulos por metro quadrado do minúsculo inferninho onde são realizados os shows do Stonehenge, em Belo Horizonte. Enquanto os outros músicos seguravam a onda no palco, Alexandre solou durante alguns minutos debaixo do nariz da empolgada turma que estava nos fundos do bar. Delírio total. Quantos fãs do quinteto do clã Young não gostariam de protagonizar a mesma cena? Naquele momento, eram muitos, a julgar pela quantidade de guitarristas, baixistas e bateristas imaginários tocando seus instrumentos no ar. Para os amantes do ACDC (ou qualquer outro grupo) que têm interesse em montar a própria banda cover, divertir-se com isso e mostrar o trabalho por aí, os profissionais são enfáticos: não basta conhecer tudo sobre o artista, imprimir as cifras e juntar amigos no estúdio. É preciso investir minimamente em formação musical, equipamento e divulgação<sup>66</sup>.

Portanto, a banda cover é relacionada por todos os músicos informantes como um estágio pelo qual passaram até que um ponto limítrofe se interpôs. Desde então, a prática se tornara espécie de interdito e é vista como limitadora e infértil. Além disso, sua

---

<sup>66</sup> Trecho de matéria publicada no jornal Estado de Minas, no dia 20 de janeiro de 2011, página cinco.

preponderância no mercado local de casas melhor estruturadas para o abrigo de música ao vivo restringem a presença da música autoral aos seus redutos tradicionais aos quais, por motivos já salientados<sup>67</sup>, as bandas querem circunstancialmente escapar. Os problemas da predominância do cover e de seu correlato – aquele da falta de público para a música autoral – são, conforme se argumentará em seguida, fundamentais à compreensão das nuances locais da cena musical indie belo-horizontina, bem como o são as formas através das quais os músicos lidam com os mesmos.

---

<sup>67</sup> Conferir capítulo 4.

## 9. Delimitando o indie: a cena e seus problemas

### 9.1 A lógica dos problemas

É importante, a partir e, ao mesmo tempo, para além das tentativas formais de conceituação do *indie*, avançar a proposta de buscar em uma cena musical em particular as percepções e definições dos agentes, isto é, músicos de bandas, do que é *indie* neste contexto, elucidando processos de formação de entendimentos compartilhados sobre o tema. Para tanto, desenvolveu-se trabalho de pesquisa na forma de entrevistas formais semi-estruturadas com dez integrantes de bandas locais. Além do recurso aos dados coletados por meio de entrevistas e de dados livremente dispostos na internet (*flyers* vituais, vídeos, sítios em redes sociais etc.), somam-se observações realizadas em apresentações de bandas pela cidade. Dado o relativamente curto tempo de pesquisa não seria exequível entrevistar um membro de cada banda que seja relacionada em entrevistas com outros ou que seja percebida objetivamente – por meio de observações *in loco* ou coleta de dados sobre apresentações conjuntas – como constituintes da cena musical indie em Belo Horizonte. Assim, buscou-se saturar a amostra até que as informações coletadas incorressem em redundância segundo o julgamento do pesquisador.

A partir da variedade de informações coletadas, argumenta-se que, em um contexto no qual a diminuição sensível das vendas de discos e, conseqüentemente, das possibilidades de reinvestimento em novos artistas, as aspirações e noções de sucesso entre músicos de bandas de cenas locais são reestruturadas. Assim, os problemas comumente relacionados ao indie, como aquele de assinar ou não contrato com uma grande gravadora ou pertencer ao *casting* de um selo *indie* passam ao segundo plano, em detrimento de novos outros. Serão a comunalidade dessas novas questões e os modos como se responde às mesmas os grandes temas os quais se deverá enfrentar na tentativa de investigar os micro-fenômenos que fundamentam as práticas musicais tidas como *indies*.

Em Belo Horizonte, os problemas centrais com que lidam os músicos passam todos pela relativa escassez de oportunidades – vis-à-vis a oferta de bandas e, por conseguinte, de produção semiótica – para apresentação de músicas chamadas autorais ou “próprias”. Tal problema tem, por sua vez, origem na dificuldade mercadológica da falta de público em tais ocasiões. Seja na disponibilidade de estruturas físicas ou produção de oportunidades

(eventos), os músicos de bandas *indie* na cidade estão sempre às voltas com problemas de ordem prática. A resolução desses problemas passa pela noção que é central para a sua compreensão sociológica, a de *articulação*. Articulação que, na prática, se dá desde a forma de corriqueiras organizações de eventos para as quais concorrem duas ou mais bandas – não necessariamente próximas no que diz respeito à sonoridade – até apoios mútuos como empréstimo de instrumentos, oferta de auxílio em gravações caseiras, participações especiais em gravações uns dos outros, ou mesmo *retuitando*<sup>68</sup> a divulgação alheia. A articulação poderá, ainda, tomar a feição de uma organização mais fracamente estruturada ou a forma hodierna dos *coletivos*, cujas atividades podem chegar a ser altamente racionalizadas.

Os problemas que as bandas enfrentam em sua existência fazem com que, em Belo Horizonte, uma diversidade de gêneros conviva, seja na forma de comunicações interativas por meio de redes sociais (*Myspace, Facebook, Orkut* etc.) ou, mais decisivamente, por meio de interações face-a-face, em que podem ser traçados planejamentos de produções conjuntas de eventos com vistas a agregar públicos, uma solução criadora de fortes alianças entre bandas. Conseqüentemente, aliam-se gêneros musicais que, defende-se aqui, poderão ser agrupados sob a égide do *indie*.

A lógica das ações e visões que interligam músicos a ponto de constituir uma cena *indie*, ainda que de fronteiras permeáveis e borradas, é a lógica dos problemas em comum, portanto. Howard S. Becker (2008), em seus trabalhos de pesquisa de mestrado, encontrou lógica semelhante entre os músicos de jazz e seu público. Naquela ocasião, a utilidade do conceito de carreira, apropriado e desenvolvido por Becker a partir do trabalho de seu

---

<sup>68</sup> A função *retweet* ou sua forma abreviada *retuíte* é um modo de replicar o conteúdo de uma mensagem originalmente enviada por outro usuário do microblog *twitter* ([www.twitter.com](http://www.twitter.com)). É uma rede social e servidor de mensagens curtas – de, no máximo, 140 caracteres – muito utilizada por bandas na divulgação de suas apresentações ou quaisquer outros produtos e por bandas pares na afirmação de seu apoio às mesmas. Existem “seguidores” em geral diversos para cada usuário, isto é, usuários que de livre iniciativa decidem ser destinatários do que quer que determinado outro escreva. Assim, o ato de passar adiante uma mensagem aumenta seu espectro de alcance a cada *retweet*. Por exemplo:



Em primeiro lugar consta o nome de usuário da banda no *twitter*, no caso, da banda local *Pequena Morte*. Segue o conteúdo da mensagem ou *tweet*. Trata-se, no exemplo acima, da divulgação da disponibilidade de um álbum para download na webpage da banda. Logo abaixo, lê-se o e dia e hora da publicação: 26 de fevereiro às 12:24 horas. Depois se pode ler que a mensagem sofreu *retweet*, ou seja, foi passada à frente para os seguidores da banda *Fusile* pela própria, em gesto que pode ser interpretado como de “apoio” à iniciativa da banda que originou a mensagem.

professor Everett Hughes, foi determinante. De acordo com Hughes, citado por Becker, o conceito de carreira:

Objetivamente,... uma série de status e funções claramente definidos,... sequências típicas de posição, realização, responsabilidade e até aventura,... Subjetivamente, uma carreira é uma perspectiva móvel em que uma pessoa vê sua vida como um todo e interpreta o significado de seus vários atributos, ações e coisas que lhe acontecem. (HUGHES *apud* BECKER, 2008, p. 111)

Becker complementa que:

Os perfis de carreiras característicos de uma ocupação ganham sua forma a partir dos problemas peculiares a ela. Estes, por sua vez, são uma função da posição da ocupação vis-à-vis outros grupos na sociedade. Os principais problemas dos músicos, como vimos, giram em torno da manutenção de sua liberdade diante do controle sobre seu comportamento artístico. O controle é exercido pelos outsiders para quem o músico trabalha, que usualmente julgam seu desempenho e reagem a ele com base em padrões muito diferentes. A relação antagônica entre músicos e outsiders molda a cultura do músico e produz também as principais contingências e os pontos de crise em sua carreira (BECKER, 2008, p. 111-112).

Os músicos de Becker conviviam em estrita dependência de seus “clientes”. A demanda a qual estavam submetidos era uma demanda “ao vivo”: se os músicos estavam tocando sua música de preferência, o “jazz”, e era requisitado que tocassem a “música popular”, a demanda era instantânea e direta de quem os estava pagando. Não havia saída a não ser se conformar e criar uma “cultura” acerca da noção de que os clientes “quadrados” (*squares*) eram pessoas ignorantes e intolerantes, inimigas da música artística. Os músicos, por outro lado, consideravam a si mesmos pessoas especiais, com um dom e um modo de vida não-convencional, o que lhes unia como grupo profissional.

A forma que tem tomado a cena indie em Belo Horizonte em particular está, em boa medida, distante dessa lógica dos músicos contratados estudados por Becker. Notadamente, as possibilidades de rumos no desenvolvimento de carreiras são outras. Porém, verifica-se que o conceito de carreira tal como aplicado por Becker não perde sua força heurística.

Há, em Belo Horizonte, uma alta demanda pela música cover ou “tributo” que, assim, termina por ocupar boa parte das casas de show melhor estruturadas para apresentações de bandas. No contexto local, as possibilidades de “se vender”, de “ser o novo Skank” não são preocupações centrais das bandas indie locais. Seus problemas são objetivamente mais “terrenos” e subjetivamente definidores de suas pertencas.

## 9.2 Dos problemas em comum às articulações

Os problemas enfrentados pelas bandas indie belo-horizontinas que buscam maximizar sua exposição as têm conduzido, de forma geral, à noção de que as articulações entre elas contribuirão na busca por melhores condições. A partir da análise das entrevistas junto a músicos de bandas da cena musical indie em Belo Horizonte, pode-se constatar uma forte tendência à convicção de que o “fortalecimento da cena” passaria necessariamente pelo diálogo entre bandas e pela necessidade do trabalho coletivo, da “união de forças”.

Na verdade, nas ocasiões em que se entrevista músicos que estão há mais tempo tocando em bandas indie de Belo Horizonte, nota-se uma idéia persistente de que o contexto hoje é de uma espécie de pacificação positiva nos conflitos entre bandas por espaços – seja por ocasiões para se apresentar ou espaço mediático – ou ainda de uma diminuição da maledicência entre bandas. Como se nota no trecho de entrevista reproduzido a seguir:

Em termos de aceitação do trabalho alheio, o que eu acho que é positivo em BH, mas ao mesmo tempo é negativo, é que as bandas são muito diferentes entre si. Então se fechar um festival ou você faz um festival muito heterogêneo mesmo ou você não faz. Ou então você pega tipo de duas em duas assim. O que eu acho bacana também. Mas o que eu acho bacana hoje em dia é que a galera. Você vê Hell's Kitchen, o cara chegou aí, me cumprimentou né... e antigamente não tinha isso né cara. Você vê que... não é que não tinha, rolava um sentimento meio de rixa, que o outro é concorrente, tá roubando espaço um do outro. E não é né cara porque na verdade por as bandas terem sempre sido muito diferentes entre si, o público de uma é tipo uma interseção. O público das duas tá na intercessão do público total de cada uma sabe. Então você não tá roubando o público... 'ah não, vou fazer um show lá no Matriz no mesmo dia que o cara vai fazer lá na obra porque não quero que o meu público vá no show dele'. Então rolava uns pensamentos assim. Hoje em dia não. E eu acho cara, aliás, eu tenho certeza absoluta que os coletivos meio que causaram um pouco essa mudança de pensamento assim que a gente tá no mesmo barco cara, que se um puxar a perna do outro e o outro puxar a perna do um os dois afundam sabe... ninguém sobe puxando a perna do outro. Então a gente tem que puxar é pela mão cara, todo mundo subir. Eu pelo menos tenho essa mentalidade e até o momento eu vejo assim todo mundo tendo, a menos que todo mundo esteja sendo hipócrita pra caralho e tá te enganando. Mas eu acho que não assim, eu acho que hoje em dia as bandas tão bem mais unidas e apoiando mais umas às outras assim. Indo nos shows das outras, divulgando o som de uma pra galera, pro público delas. Por exemplo *twitter* né cara, o *twitter* é uma ferramenta ótima assim que você dá um retweet lá pros seus followers e todo mundo lê. “Ah, fotos do show de ontem do Grito Rock”. Aí o John lá do Hell's Kitchen vai lá e dá um retweet, o meu retweet pra galera dele, então o povo já vê as fotos do meu show, já entra em contato com a minha banda. E se vai gostar ou não do som é outro esquema. Mas só das pessoas terem essa noção de que não é passando a perna no outro que a coisa vai crescer, que é tipo um ajudando a divulgar o outro... isso já é bem positivo, já é bem mais animador assim. (L.R. 27 anos).

Persiste uma imagem comum, a de que haveria uma situação anterior, em geral durante os anos 1990, em que as bandas da cidade competiam e sabotavam umas às outras, cada uma tentando se destacar com vistas a ser “o próximo *Skank*, próximo *Jota Quest* ou *Pato Fu*”, ou seja, se digladiando por um contrato com grandes gravadoras.

Em oposição, hoje, com a baixa prospecção de novos artistas pelas grandes gravadoras, parece prevalecer a idéia de que os músicos devem se unir para o bem comum. Todos estariam “no mesmo barco”, lidando com os mesmos problemas – especialmente aquele da falta de público para as apresentações e seu correlato, o da predominância do cover na programação das casas noturnas na cidade de Belo Horizonte – e, portanto, deveriam se solidarizar para a criação de melhores condições para todos.

Sarah Cohen (1991), em sua pesquisa sobre a cultura do rock em Liverpool já aludida, descobrira, similarmente, que os jovens músicos empregavam todo tipo de estratégias para que suas bandas fossem bem sucedidas. Numa cidade em que as casas noturnas para apresentação de bandas e a audiência eram cada vez mais escassas, os músicos competiam intensamente por este tipo de recurso, bem como de toda a atenção que pudessem angariar na mídia.

Bandas de rock eram geralmente mal remuneradas por apresentações, mas, ao final, não era seu pagamento que importava, mas a publicidade e promoção que ofereciam em termos da carreira futura da banda. Havia tantas bandas perseguindo tão poucas oportunidades de apresentação que somente o fato de conseguir uma oportunidade poderia ser suficientemente recompensadora. [...] Em média, os Jactars e o Crikey it's the Cromptons! conseguiam sair no zero-a-zero. [...] No entanto, audiências para bandas locais eram muito pequenas e indiferentes apesar dos esforços das bandas em atrair números maiores. O dono de uma companhia local de PA que trabalhou em apresentações na maioria das noites da semana disse que 90 por cento das bandas locais geralmente atraíram somente de 15 a 20 pessoas. Colegas, parentes e amigos eram geralmente em quem se confiava para dar volume à audiência. Membros de outras bandas estavam frequentemente também presentes, comparecendo por lealdade à banda que se apresenta ou para manter uma atenção competitiva a ela (COHEN, 1991, p. 68-69)<sup>69</sup>.

As condições locais para apresentação são semelhantes, excetuando-se, porém, o contexto da indústria fonográfica – então à cata da “*next big thing*” – e sócio-econômico – já

---

<sup>69</sup> No original: “Rock bands were generally paid little for gigs, but on the whole, it was not the income from them that mattered but the publicity and promotion they offered in terms of the bands’ future career. There were so many bands pursuing so few performing opportunities that just to get a gig could be reward enough. [...] On average the Jactars and Crikey it’s the Cromptons! managed to break even. [...] However, audiences for local bands were often dishearteningly small and unresponsive despite efforts made by bands to attract larger numbers. The owner of a local PA company who worked at gigs most nights of the week, said that 90 per cent of local bands generally attracted only 15-20 people. Colleagues, relatives, and friends were usually relied upon to make up the bulk of the audience. Members of other bands were often present as well, attending out of loyalty to the performing band or to keep a competitive eye on it”.

que a situação de desemprego em Liverpool era tão pronunciada que os jovens, conforme Cohen, poderiam se dedicar aos estudos ou tocar guitarra, já que suas chances de encontrar uma ocupação em período integral eram tão remotas em um caso quanto em outro. A mudança do contexto competitivo para o de articulação é objeto da fala de um informante mais há mais tempo na cena:

Era o seguinte, a gente pegou assim uma transição que foi super difícil assim. A gente não pegou aquela galera do Jota Quest, Skank, Pato Fu que entraram no esquemão como era antigamente... no esquemão que eu digo não-pejorativamente... no esquemão que eu digo assim... que era aquele esquema, o cara te descobria a banda e... te chamava pra gravadora e te lançava... botava um tanto de dinheiro pra você tocar no Brasil inteiro, pra sua música tocar em tudo quanto é rádio e tal num sei o que e... pegamos assim, a gente pegou aquele hiato que ficou entre aquilo e o que tá rolando hoje que é o pessoal independente se unindo e tal. Então assim, todo mundo ainda sonhava com aquele esquema antigo mas todo mundo já meio que sabia que não ia rolar... sabe? Era uma sensação meio estranha assim de... a gente não sabia direito... ninguém sabia... a gente conversava com todo mundo ninguém sabia. Aí tinha gente que falava “não, o lance é tocar no interior” e a gente “não, interior num... no interior é cover e tal... num dá e tal e num sei o que e tal e aí a gente começou, querendo ou não, a gente começou a fazer algumas parcerias com outras bandas. (L.M. 38 anos).

O contexto de incertezas faz reunir, portanto, músicos que estão tateando possibilidades de novas carreiras. Conforme se observa na prática, o mais forte princípio organizador do mercado sob a indústria fonográfica, o da segmentação em gêneros, perde em alguma medida sua determinação em favor de alianças de outra natureza – seja de amizades novas ou antigas, admiração mútua etc. Nesse sentido, faz-se interessante examinar aspectos de gênero da cena musical indie.

### **9.3 As articulações como forma de crescimento**

#### *9.3.1 Gêneros musicais e articulações*

Haveria um modo de o sociólogo delimitar uma população de bandas indie para estudo ouvindo e separando o material fonográfico cuja origem esteja circunscrita à localidade geográfica que pretende contemplar? As dificuldades de definição do que é o *indie* por meio da análise de sonoridades podem ser desconcertantes. Afinal de contas o termo, em sua origem mera contração de *independent*, adquiriu significações diversas e complexas. De

*Depeche Mode* a *Franz Ferdinand*, de *R.E.M* a *Strokes*, uma lista interminável de bandas é correntemente relacionada sem que as sonoridades em questão guardem elementos estilísticos que permitam afirmar se ser ou não *indie* é um problema passível de resolução através do emprego de critérios estéticos. Bandas inglesas cuja sonoridade é largamente baseada no uso de sintetizadores, como o *New Order*, por exemplo, e bandas norte-americanas que, por outro lado, fundamentam sua identidade sonora em guitarras distorcidas e ruidosas, como o *Sonic Youth* ou o *Dinosaur Jr.*, são constantemente relacionadas como pilares do *indie*.

Gêneros são princípios classificatórios segundo os quais se processa a atividade de síntese do que é ouvido e presenciado. Conforme Frith (1996), os gêneros são atribuições que emergem onde quer que música e mercado se toquem. Assim, é comum que as prateleiras das grandes lojas de discos remanescentes, bem como as sessões das *webstores* de música, estampem as designações convencionais: *rock*, *pop*, *sertaneja*, *axé*, *rap* etc.

No decorrer da pesquisa que orienta o presente trabalho, se percebeu a necessidade de traçar o caminho inverso do comumente tomado quando se trata de levar a cabo recortes empíricos. Poder-se-ia, por exemplo, estabelecer uma espécie de “tipo-ideal” de sonoridade, a do *indie-rock*, por exemplo, circunstanciando seus elementos e associando determinada quantidade de bandas a eles. Conforme o trabalho se desenvolveu, se constatou a importância de desenvolver, ao invés de semelhante tarefa, um tipo “tipo-real” de cena musical, na qual, de fato, bandas interagem conforme gêneros, mas, também, e em boa medida, conforme amizades, predileções pessoais e, mais importante, conforme problemas em comum que enfrentam em suas carreiras, notadamente entraves à exibição de sua música.

Quando se procurou tratar da cena *indie* belo-horizontina, já se antevia duas propriedades no que diz respeito à classificação de suas bandas. Em primeiro lugar, é preciso reconhecer a preponderância de elementos do *rock* na sonoridade das bandas envolvidas. Em segundo lugar, seria preciso, no esteio dos últimos desenvolvimentos das perspectivas teóricas que reconhecem o caráter fluido e articulador das “comunidades sonoras” (STRAW, 1991), voltar os olhos para a ocorrência de processos de interação entre bandas cujas sonoridades remetem a gêneros musicais distintos.

Para se compreender a predominância do *rock* na cena que se debate, é interessante remeter o grande gênero – que se desenvolve desde sua origem nos Estados Unidos nos anos 1950 – à noção cunhada por Renato Ortiz (1994), a saber, aquela de “cultura internacional-popular” (ORTIZ, 1994). A idéia do sociólogo brasileiro é a de que, no contexto da mundialização da cultura, ocorreria a sua deslocalização, seu desenraizamento dos contextos locais de produção, fazendo com que alguns dos produtos ganhassem os meios de

comunicação de massa. Entre eles personagens – como as estrelas de cinema – e produtos – como carros, cigarros e o próprio rock.

Ao gênero poderão, a partir de então, ser atribuídos os mais diversos significados locais, seja taxando-o de ferramenta imperialista ou libertária, de simples imitação ou plataforma de desenvolvimento de sonoridades diversas. Fato é que suas referências se expandem para muito além de seu contexto original, tornando-o referencial familiar, ainda que em situações sabidamente diversas.

Na cena indie belo-horizontina, tal como aqui se concebe, vicejam os mais diversos sub-gêneros do rock. Para relacionar alguns comumente associados a bandas locais que o trajeto de pesquisa encontrou, poder-se-ia relacionar sem prejuízo o *indie-rock* e *indie-pop*, *pop-rock*, *stoner-rock*, *post-rock*, *punk-rock*, o *rock alternativo*, *rock psicodélico*, entre outros. Figuram em todos os sub-gêneros destacados na cena local as características comumente atribuídas à sonoridade do rock, tais como a amplificação – centralmente na forma da eletrificação da guitarra – e a presença de instrumentação rítmica. Portanto, além de se destacar, como se pretende adiante, a interação entre sonoridades bastante diversas, tais como o *post-rock* e o *rap*, há de se atentar para o fato de que tais sonoridades sob o amplo domínio do rock são bastante diversas entre si e, assim, a interação entre bandas que as pratiquem pode, em boa medida, ser considerada no processo de formação de inter-relações não baseadas em gêneros estanques.

À longa relação de sub-gêneros do rock presentes na cena local se pode acrescentar ainda gêneros em seu sentido mais amplo. *Rap* – com pelo menos duas representantes a figurar na rede, *ska* – com mais duas – e *samba* – que se poderia, em sua forma mais direta, associar a uma banda local. Tal listagem careceria, ainda, da conjunção de uma série de elementos associados às sonoridades de algumas bandas locais, já que os processos de “fertilização cruzada”, tais como diagnosticados por Straw (1991), são práticas musicais usuais na atualidade. Assim, adicionam-se pitadas de *electro* ao *indie-rock* da banda *The Hell’s Kitchen Project*, por exemplo. *Country music*, *folk music* ou mesmo o *punk-rock* serão elementos flagrantes na sonoridade da banda *Dead Lover’s Twisted Heart*. O canto falado do qual se valem bandas e artistas relacionados à *vanguarda paulista* são facilmente observados na música da banda *Graveola e o Lixo Polifônico*. O *jazz* está aqui e ali entremeando o *post-rock* das bandas *Iconili* e *Dibigode*. Apesar de um tanto reducionistas, como nunca deixam de ser, as atribuições de gênero fazem perceber em geral o fato de que a cena indie belo-horizontina não deve ser pensada em termos de uma única sonoridade.

Assim, poder-se-ia destacar sub-gêneros do rock tão discrepantes no que diz respeito à sonoridade e que, no entanto, convivem em oportunidades de apresentação, se sucedendo ao palco. O mesmo vale para a incidência de convívio entre gêneros amplos. É incontornável também a presença de elementos sonoros das mais diversas origens estilísticas no interior das sonoridades de boa parte das bandas em consideração. Afinal, a variedade de gêneros musicais que convivem sob o que aqui se denomina indie é inquestionável. Os gêneros, nesse contexto, não são vedados: diversas são as oportunidades em que dividem palco. Seja nas casas de shows, como n'A *Obra* ou *Matriz*, seja em oportunidades de apresentação propiciadas pelo empreendimento de uma banda ou por várias delas conjuntamente, há uma relativamente alta convivência entre gêneros musicais.

Assim, já houve ocasião em que a banda *Constantina*, representante local do rock instrumental também denominado *post-rock*, figurou na mesma apresentação que a banda local de *stoner-rock* Fadarobocoptubarão. Sabe-se que *Pequena Morte* – banda belo-horizontina que toma a vertente do *ska* – também já tocou com *Fadarobocoptubarão* em mais de uma oportunidade; *Fastenkoiis* – banda de rock alternativo – já tocou com *RAM* – cujo *rock psicodélico* remete à sonoridade de bandas como a norte-americana *Grateful Dead*; e esta última já tocou com *Bertola e os Notívagos (punk-rock)*, em comemoração aos dez anos da Casa Cultural Matriz no ano de 2010.

Poder-se-ia argumentar que a convivência entre gêneros não é regra, já que muitos dos produtores e até mesmo as próprias bandas nas ocasiões em que produzem suas oportunidades de apresentação consideram o gênero um importante fator organizacional. Apesar disso proceder, as exceções à lógica do gênero são em número suficiente para minar qualquer tentativa de concepção da cena musical indie belo-horizontina tendo em conta somente as sonoridades as quais de poderia denominar *indie-rock* ou *indie-pop* já que, mesmo dentro desses “gêneros”, não seria difícil encontrar sonoridades e formações radicalmente diferentes.

É nítida a intenção da parte de algumas bandas ou produtores de se pretenderem afins musicalmente e, diante disso, buscarem encontrar nas audiências semelhante interesse compartilhado. Poder-se-ia, assim, falar em grupos de bandas no interior da cena indie cujas sonoridades às conduzem às mesmas ocasiões de apresentação. Há quantidades relativamente altas de apresentações em mesmos eventos das bandas *Dibigode* e *Iconili*, por exemplo. O mesmo se dá pela via do *indie-rock*, se podendo constatar número elevado de ocasiões de compartilhamento de palco entre as bandas *Dead Lover's Twisted Heart*, *Monno* e *Transmissor*. Pode-se relacionar a primeira e a última segundo os traços do *folk* norte-

americano que podem ser ouvidos no trabalho de ambas. Entre as três, é certo que há o uma sensibilidade indie pop-rock baseada na utilização das guitarras elétricas.

Por outro lado, a profusão de oportunidades em que convivem sub-gêneros do rock é inegável. *Festenkois* e *Ram*, *Tempo Plástico* e *Pequena Morte*, *The Hell's Kitchen Project* e *Fusile*, são algumas das “duplas” de bandas da cena indie local a dividirem palco em mesma ocasião apesar da distância de suas sonoridades dentro de um espectro de sub-gêneros do rock.

Relativamente mais distantes ainda em termos musicais estariam outras duplas de bandas locais. *Constantina* e *Zimun*; *Graveola e o Lixo Polifônico* e *Julgamento*; *Graveola e o Lixo Polifônico* e *Transmissor*; *Dead Lover's Twisted Heart* e *Pequena Morte*; *The Folsoms* e *Junkie Dogs*; são duplas de bandas diversas em termos de gênero. Não só elas não pertencem ao mesmo “grande gênero” que constitui o rock, mas a base de sua sonoridade difere de forma muito significativa. Gostar-se-ia de ilustrar o caráter essencialmente articulador da cena musical indie belo-horizontina através de um caso particularmente interessante nesse sentido: o da relação entre duas bandas distantes em matéria de sonoridades – *Dead Lover's Twisted Heart* e *Graveola e o Lixo Polifônico*.

Destaca-se a iniciativa *Gravelover's* – na forma de evento e encontro propriamente musical entre as duas bandas – como uma ocasião entre outras de interação entre “gêneros dissonantes”. Analisar-se-á minimamente as sonoridades e formações instrumentais de cada grupo de modo a oferecer uma composição relativamente clara. Porém, infelizmente, o autor não possui conhecimentos formais em música para oferecer aportes mais substanciais, tendo que se guiar por referências mais gerais.

### 9.3.2 *Gravelovers*

Para ilustrar o caráter articulador das práticas musicais hodiernas no *indie* belo-horizontino se expõe um caso emblemático: o do encontro entre duas bandas cujas sonoridades estariam relativamente distantes num espectro de gênero. Trata-se das bandas *Dead Lover's Twisted Heart* e *Graveola e o Lixo Polifônico*. A sonoridade da primeira se viu denominar algumas vezes de *indie-folk* e é baseada, em boa medida, nos sons estridentes e ritmicamente marcados pela guitarra elétrica. A segunda tem um destacado caráter experimental marcado pelo recurso a inusitados instrumentos percussivos e pela presença de elementos do samba não raro interpelados pela utilização da guitarra elétrica, esta algumas vezes ruidosa e repleta de efeitos. As ocasiões de apresentações conjuntas, denominadas

*Gravelover's*, são exemplo de aliança entre gêneros distintos característica do *indie* em Belo Horizonte.

A banda *Dead Lover's Twisted Heart* se formou em Belo Horizonte – nomeada a partir de uma canção do norte-americano Daniel Johnston<sup>70</sup> – e se apresenta com frequência na cidade. Integram-na dois guitarristas, um baixista e uma baterista, todos revezando nos vocais principais em alguma proporção. A banda faz parte do catálogo do selo *Ultra Music*. Porém, seu primeiro lançamento fonográfico foi um compacto de sete polegadas e trinta e três rotações por minuto contendo cinco músicas e lançado pelo selo *Vinyl Land*.

Os elementos de música *country* e *folk*, além do *rock'n'roll* norte-americano dos anos cinquenta e o *indie rock* à moda do Reino Unido são, talvez, as mais constantes na sonoridade do grupo. Todas as composições são em inglês<sup>71</sup>.

Parte das músicas da banda soa mais próxima do que se convencionou *indie rock*. É o caso de *No more dramas* ou *Hey Babe (Have you ever been in hell)* – no compacto – ou de boa parte lado A do *long-play*. A preponderância das guitarras elétricas distorcidas ou com timbres relativamente menos saturados em ganho marcando o andamento métrico das músicas ou do ritmo marcado pelo contrabaixo característico da *dance music*, além do uso esporádico de sintetizadores, leva a audição aos terrenos do *indie-rock*.

Por outro lado, nota-se um esforço conceitual na gradação sonora entre os lados A e B no LP de 12". Se a sonoridade do lado A é mais “*indie*” e dançante, a do lado B parece seguir o registro de *Huckleberry Finn*, do primeiro compacto. A banda teria ficado bastante conhecida por esta sonoridade que se viu chamar “*indie-folk*”. Aqui há, em primeiro lugar, um uso mais constante do violão acústico, além de arranjos de guitarra elétrica típicos da música *country* norte-americana.

O tema mais constante nas composições parecem ser relações amorosas, na maioria das vezes, desventuradas – “DLTH” termina com a esperançosa nova referência a Daniel Johnston: “*True Love Will Find You in the End*” é das músicas mais conhecidas do referido artista e também o verso que finaliza o LP.

Já a banda *Graveola e o Lixo Polifônico* tem, em primeiro lugar, uma formação instrumental distante daquela convencionalmente entendida como da banda *indie* – com guitarras, bateria, baixo e vocais. É difícil até mesmo precisar a quantidade de integrantes da

---

<sup>70</sup> Daniel Johnston é usualmente relacionado como expoente da cena musical denominada “*new sincerity*”, de Austin, Texas, da segunda metade dos anos 1980. Johnston é conhecido por suas gravações caseiras “*low-fi*” em fita cassete.

<sup>71</sup> Com a exceção de um trecho da música “*Isabelle*”, no lado B do LP “DLTH”, cantado em francês.

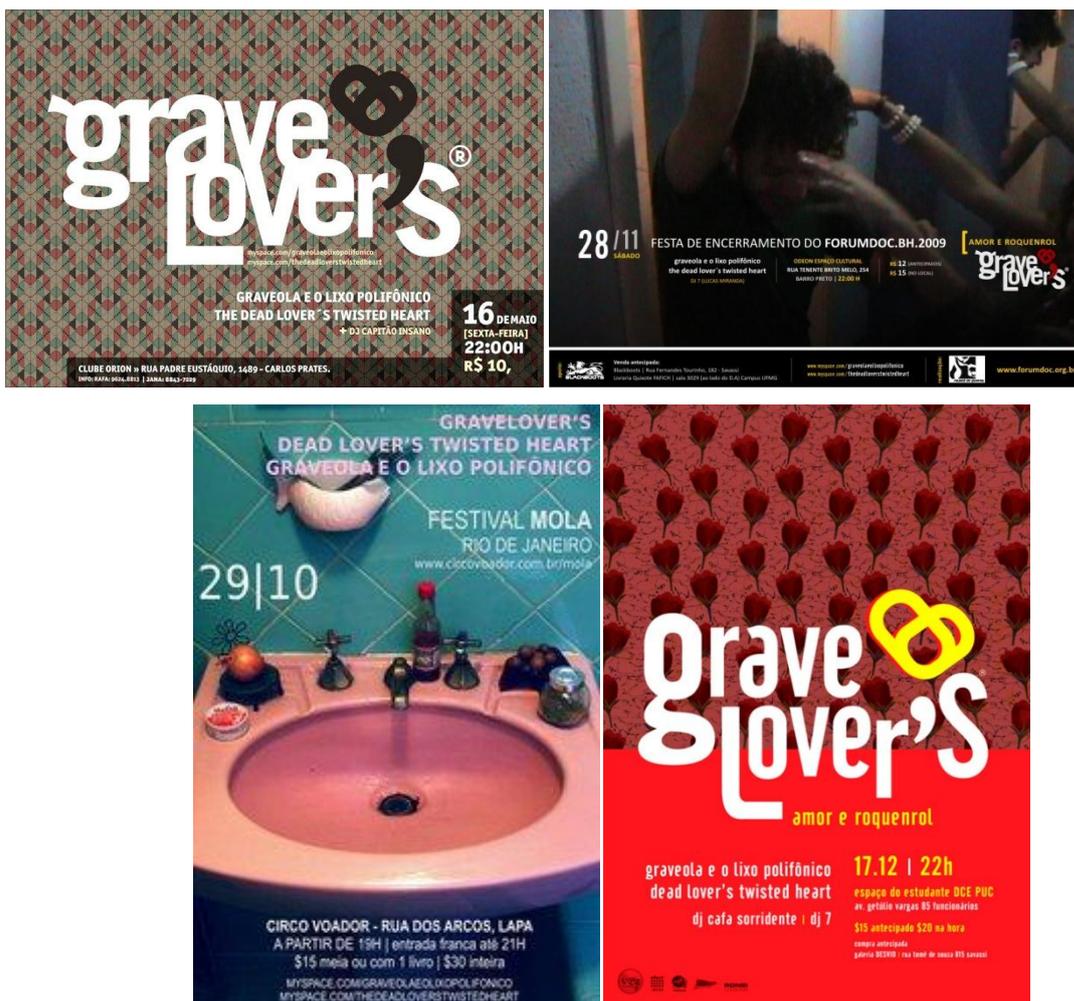
banda, já que parece haver um fluxo relativamente alto deles; mas, são por volta de sete. Além disso, há uma quantidade de instrumentos: instrumentos percussivos os mais variados – como surdo, pandeiro, tamborim, agogô, cuíca, triângulo, bongô, entre outros mais inusitados, como um molho de chaves –; instrumentos de sopro; violão de náilon; teclados; uso do contrabaixo acústico; além das guitarras elétricas, baixo e bateria. As letras das músicas são em português.

O primeiro disco da *banda Graveola e o Lixo Polifônico*, auto-intitulado, teve seu processo de produção viabilizado por *Fundo Municipal de Cultura*. Foi lançado em CD sem o intermédio de um selo. O disco é caracterizado pela produção estética extremamente cuidadosa. Predominam os temas desenvolvidos no violão – principalmente o de náilon – e os ritmos brasileiros, com muitos elementos do samba, por exemplo. O compacto lançado pela *Vinyl Land* é composto de músicas escolhidas desse primeiro disco. Já o segundo, chamado “Um e Meio”, foi, por outro lado, inteiramente gravado em casa e somente lançado via internet. Aqui se notam experimentos com temas e texturas instrumentais e uso de percussão, além da sobreposição de modulações vocais. Utilizam-se baterias eletrônicas e *samplers* em teclado. Algumas letras remetem ao surrealismo e há uma profusão de ruídos externos, acentuando o caráter caseiro das gravações. Há ainda uma diversidade de interpretações: baião, bossa e uma espécie de música caipira, numa justaposição, às vezes, dadaísta de sons. Nesse sentido, remete à sonoridade das bandas e artistas reunidos sob a vanguarda paulista, sobremaneira àquela de Itamar Assunção.

A iniciativa de produção de uma ocasião compartilhada de apresentação das duas bandas parece se dever, em primeiro lugar, ao fato delas terem começado a interagir longe dos palcos, até mesmo pela frequênciação nas páginas de redes de relacionamento umas das outras, além de amizades entre membros. Há, então, um esforço de produção de um primeiro evento que leva o nome da iniciativa, *Gravelover's*. Essa primeira reunião aconteceu no dia 16 de maio de 2009. Houve adiante uma nova apresentação conjunta na festa de encerramento de um festival de cinema na cidade, o FORUMDOC.BH.2009, no dia 28 de novembro do mesmo ano. No dia 29 de outubro de 2010 as duas bandas se juntaram novamente no palco por ocasião do Festival Mola, no Rio de Janeiro. Já no dia 17 de dezembro, *Gravelover's* teve lugar no Espaço do Estudante (Diretório Central dos Estudantes da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais).

Não se pode afirmar que existem e menos ainda mensurar processos de fertilização cruzada entre as sonoridades das duas bandas, mas, apesar disso, não se pode negar que uma aliança entre gêneros teoricamente tão dissonantes seja um fenômeno considerável para se pensar as práticas musicais atualmente em Belo Horizonte. Já se presenciou um integrante do

*Graveola* tocando com uma guitarra de um integrante do *Dead Lover's*, se verificou que o baterista do *Graveola* participou no disco “DLTH” e, curiosamente, quem trouxe da Europa para o Brasil a versão em vinil deste álbum foi o *Graveola*, então em mini-turnê por lá. Isso é que o pesquisador pôde apurar em esparsas observações de apresentações das bandas e atenção à veiculação de informações sobre as mesmas na internet.



Figuras 7, 8, 9 e 10: Gravelover's – flyers virtuais para as quatro ocasiões de apresentação conjunta.

Portanto, a miríade de sub-gêneros do rock já teriam diferenças suficientes em termos de sonoridades para que qualquer interação na prática entre eles seja considerada forma de aliança considerável. Para além, há ainda gêneros bastante diversos interagindo em oportunidades de divisão de palco entre as bandas locais, constituindo importantes articulações dentro do panorama mais amplo dos gêneros musicais. Tais articulações terão feições distintas, como se verá em seguida.

## 9.4 As formas de articulação

### 9.4.1 Articulações mais “soltas”

As articulações entre bandas indie em Belo Horizonte tomam formas diversas. Integrantes de bandas podem conhecer uns aos outros de outros contextos, talvez até mesmo outras bandas, o mesmo valendo para produtores. Tais laços podem vir a constituir importantes alianças na criação de oportunidades de apresentação para bandas indie locais. Hoje se pode, ainda, perceber a intensa circulação de informações, a música sendo um tipo particular delas, pela *web*. Há relatos de informantes que propuseram a realização de eventos em que sua banda e determinada outra tocassem, basicamente, através de redes de relacionamento entre bandas, com base no que foi ouvido nas plataformas das mesmas.

Empreendimentos coletivos se dão através da iniciativa das próprias bandas que percebem neles a oportunidade de exibição e difusão de sua música, tendo em vista até mesmo a interseção entre seu público e a decorrente possibilidade de adensamento do mesmo. Já houve, nesse sentido, por exemplo, duas edições de um festival em que se apresentaram bandas locais denominado *Rock no Parque*. É esclarecedora a entrevista concedida por um de seus organizadores ao portal Guia Entrada Franca<sup>72</sup>:

---

<sup>72</sup> Endereço Eletrônico: [www.guiaentradafranca.com.br](http://www.guiaentradafranca.com.br).

**GEF: Quem foram os responsáveis pela organização do rock no parque vol.2?**

Paim: Eu, o selo Queijo Elétrico, o coletivo Vatos, de Vespasiano e o coletivo Fórceps de Sabará. Os Cães do Cerrado emprestou equipamentos e as bandas participantes também. Tivemos alguns simpatizantes e interessados ajudando bastante com idéias e na logística ou no braço mesmo.

**GEF: Qual foi o motivo e quais os objetivos de um evento diferente e descentralizador como o rock no parque?**

Paim: O primeiro motivo foi a vontade de tocar, de mostrar o trabalho. Tocamos muito em bares de casas de show, que não são suficientes, claro. Então queríamos algo que possibilitasse o fácil acesso ao público, num espaço agradável e um atrativo a mais, coisas não muito corriqueiras na cena rock de BH. Festivais são sempre bacanas por cruzarem públicos de bandas diferentes, funcionando como uma vitrine pra todas. E de graça então, até injeção na testa, né! Na verdade, a luta por espaço para o rock autoral é uma coisa do ano inteiro. Então a oportunidade de fazer um festival em um parque como esse não poderia deixar de ser aproveitada. A descentralização foi um dos pontos que poderíamos destacar para chamar a atenção do público para o festival, além do bonito local e da qualidade das bandas, da nova safra independente, etc. Se fosse algo no meio da Savassi ou na Praça Sete, não deixaríamos de fazer, mas aí a propaganda seria algo do tipo "rock autoral e novo no meio da cidade" (risos)

Nota-se o empenho do músico da banda Ram, Geraldo Paim, na organização conjunta com outras bandas e coletivos. É nítida a intenção de exibição própria de uma cena musical em conjunto com a vontade de escoamento da intensa produção semiótica que “mostra mais do que se pode entender” (SHANK *apud* STRAW, 2005, p. 412) <sup>73</sup>. Porém, para que a exibição se dê conforme o planejado, há de se ter em vista a necessidade de recursos os mais diversos, que podem tomar a forma de equipamentos, transporte, mão-de-obra para as mais variadas formas de trabalho – carregar caixas de som, trabalhar no bar etc. – e, principalmente, a disposição de lidar com as diversas formas de entraves burocráticos – se é o caso de utilizar o espaço público – e negociações financeiras – se é o caso de lidar com donos de bares.

Conforme se argumentará em seguida, os laços desenvolvidos previamente e reforçados nas ocasiões de produções conjuntas formam verdadeiros “depósitos de recursos” em uma cena musical, com os quais se poderá contar para renovadas produções, apoios, parcerias e contribuições.

#### 9.4.2 O Outrorock

---

<sup>73</sup> No original: “display more than can be understood”.

Iniciativa a meio caminho entre as articulações às vezes frouxas e efêmeras entre bandas e aquelas altamente racionalizadas no interior de coletivos, o *Outrorock* parece ser, na verdade, em sua gênese um festival que, para além, faz desenvolver laços entre bandas locais que se apóiam mutuamente. Assim, sua primeira edição, no ano de 2008, agremiou diversas bandas da cena indie como aqui a entendemos em torno da proposição de um evento para a produção do qual contribuíssem os próprios músicos, que concorreram eles próprios para toda a organização do festival durante dois dias na praça Floriano Peixoto, no bairro Santa Efigênia, em Belo Horizonte. Uma nova edição teria lugar no ano seguinte, com algumas baixas mas, em geral, com incremento com relação às bandas que haviam se apresentado no ano anterior. O espaço então escolhido foi o da Praça da Savassi. Para sua terceira edição, em 2011, o Outrorock se formatou diferentemente. Atividades durante todo o mês de outubro abrigadas em casas noturnas da cidade levaram, então, o “carimbo” do Outrorock.

O que parece ocorrer é que parte das bandas envolvidas desenvolvem certo senso de pertença. Frequentemente o Outrorock é aludido como “movimento” na fala de alguns informantes. *Monno, Dead Lover’s Twisted Heart, Transmissor, Graveola e o Lixo Polifônico, Fusile, Pêlos de Cachorro, Junkie Dogs*, são as bandas mais correntemente relacionadas ao Outrorock, ainda que figurem na soma das edições do festival uma grande quantidade de outras. Algumas, principalmente constantes na primeira edição, provinham de geração anterior do indie belo-horizontino e encerraram suas atividades ou entraram em hiato; outras parecem ter seus integrantes e, conseqüentemente, seus nomes, mais ligados, atualmente, ao *Coletivo Pegada*, ao qual se alude em seguida. Seria o caso de *Julgamento, Aldan, Enne e Cães do Cerrado*.

É interessante destacar a ressalva que parece originar desde o interior da iniciativa. As bandas envolvidas evitam as denominações de coletivo, selo ou festival<sup>74</sup>. Ou seja, o senso de pertencimento acima aludido parece buscar se distanciar da formalização e enrijecimento das estruturas organizacionais, fazendo-se, simplesmente, “carimbo”. Até mesmo a “logomarca” da agremiação assume a forma do carimbo, constante nas peças gráficas de promoção de

---

<sup>74</sup> “Sem a intenção de se intitular coletivo, selo ou festival, o movimento Outro Rock, que os artistas chamam de carimbo, convoca todos os colegas a se unirem para discutir, tocar e pensar em soluções artísticas e comerciais que viabilizem os novos talentos. Eles garantem: todos os sons são bem-vindos. Quem quiser entrar nessa onda pode acessar <http://twitter.com/outrorock>”. Excerto de matéria veiculada na seção música do caderno Divirta-se do jornal Estado de Minas. Disponível em [http://www.divirta-se.uai.com.br/html/sessao\\_19/2010/10/06/ficha\\_musica/id\\_sessao=19&id\\_noticia=29361/ficha\\_musica.shtml](http://www.divirta-se.uai.com.br/html/sessao_19/2010/10/06/ficha_musica/id_sessao=19&id_noticia=29361/ficha_musica.shtml). Acessado em 29 de março de 2011.

eventos da mesma. O caráter de apoio entre as bandas que se entendem como pertencentes ao Outrorock em Belo Horizonte é mais difuso, sem funções tão bem fixadas.

#### 9.4.3 O Coletivo Pegada como “ponto Fora-do-Eixo” em Belo Horizonte

Já os coletivos sob o regimento do Circuito Fora-do-Eixo<sup>75</sup> são organizações altamente racionalizadas. Eles trabalham sob a lógica da divisão do trabalho e especialização contínuas. Coletivos espalhados por boa parte do território brasileiro desenvolvem, entre outras ações, atividades de produção e agenciamento musicais.

É nesse espírito que o Coletivo Pegada, como ponto Fora-do-Eixo em Belo Horizonte, reúne indivíduos cuja natureza da relação com a cena musical pode variar ou adquirir uma fluidez notável. Sejam, a princípio, produtores, DJs, músicos, entusiastas de qualquer espécie, terminam por se aglutinar, sem nunca perder de vista suas inclinações originais, com vistas ao aumento quantitativo e qualitativo (desde seu ponto de vista) da produção semiótica que envolve uma cena. O Coletivo Pegada desde sua origem orienta suas atividades pela estruturação proposta desde cima pelos coletivos que já se encontravam formados e interligados. Seus trabalhos são então regulados por três premissas: a da circulação – na forma da sistematização de calendários e rotas de turnês tanto para o “envio” de bandas locais quanto para a recepção de bandas de fora –; distribuição – na forma das “banquinhas” montadas em locais de apresentação de bandas para que se comercialize produtos tais como discos, buttons, camisetas etc; e da ênfase na produção de conteúdo para internet em suas mais diversas formas – *webrádio*, *webTV*, *blogs*.

Assim, o coletivo deveria ser organizado como ponto local incumbido de produzir eventos e receber bandas de outras cidades e estados. Nesse ponto, as Noites Fora-do-Eixo<sup>76</sup> e o Festival Transborda, que teve sua primeira edição no ano de 2010, são atividades centrais para o Coletivo. No que diz respeito à distribuição, mantém banca para distribuição de

---

<sup>75</sup> Lê-se na seção Institucional de sua webpage que o “**Circuito Fora do Eixo** é uma rede de trabalhos concebida por produtores culturais das regiões centro-oeste, norte e sul no final de 2005. Começou com uma parceria entre produtores das cidades de Cuiabá (MT), Rio Branco (AC), Uberlândia (MG) e Londrina (PR), que queriam estimular a circulação de bandas, o intercâmbio de tecnologia de produção e o escoamento de produtos nesta rota desde então batizada de “Circuito Fora do Eixo”. (...)Hoje o Circuito Fora do Eixo está em 25, das 27 unidades federativas do Brasil. O sul, o centro-oeste, o sudeste e o norte são regiões totalmente associados, já que contam com todos os estados inclusos”. Disponível em <http://foradoeixo.org.br/institucional>. Acessado em 4 de abril de 2011.

<sup>76</sup> Eventos de cuja produção os coletivos estão incumbidos e que se dá conforme regulamento geral do Fora-do-Eixo. O regulamento na íntegra está disponível em: <http://foradoeixo.org.br/eventos/blog/confiram-o-regulamento-de-realizacao-das-noites-fde-finalizado>. Acessado em 5 de abril de 2011.

material fonográfico de bandas locais ou de fora. Desenvolve também a produção de conteúdo para internet em seu *blog*, com coberturas de eventos e transmissões ao vivo de apresentações de bandas em seus eventos ou no quais está envolvido como apoiador, entre outras coisas.

Se percebe sem dificuldades o nível de racionalização envolvido nas práticas do Coletivo Pegada. Coletivos e empresas “coletivas” existiram amiúde; contudo, o que há sob o regime do movimento Fora-do-Eixo é um processo de racionalização das atividades sem precedentes. Sara Cohen, em seu já citado trabalho sobre a cultura do rock em Liverpool, já atentava para os *cliques*<sup>77</sup> de bandas na cidade inglesa, notadamente aquelas que ensaiavam no estúdio Vulcan. Assim, os músicos se tornavam amigos e poderiam garantir, de acordo com suas redes, a troca de contatos, conselhos, conhecimentos musicais e técnicos, informações sobre apresentações, casas noturnas e gravadoras, e até mesmo poderiam se ajudar em sessões de estúdio. Havia ainda a frequente circulação de equipamentos na forma de empréstimos, compartilhamento e venda. As bandas que se apresentariam na mesma noite poderiam dividir custos com transporte, publicidade e sonorização. De forma muito semelhante ao que se verifica na cena belo horizontina, as bandas iam as apresentações umas das outras, ainda que não gostassem particularmente da música, na espera de que a recíproca se realizasse.

Mesmo em Belo Horizonte, músicos com certa antiguidade na cena relatam a ocorrência de coletivos que, destacam eles, consistiam mais em panelinhas, em todo o sentido pejorativo segundo o qual termo possa ser entendido. Duas ou mais bandas em conjunto poderiam desenvolver atividades que as favorecesse em conjunto, como pequenos festivais ou apresentações em casas noturnas. Haveria, como já se salientou, um ambiente de acirrada concorrência tendo em vista o modelo de sucesso segundo o qual a banda seria “descoberta” por uma gravadora. As necessidades de exibição tomariam, então, a forma da necessidade de benefício próprio.

A diferença de tais iniciativas para as atividades hodiernas dos coletivos Fora-do-Eixo consiste na busca de membros e atividades perenes. Em contexto de incentivos fiscais ao patrocínio corporativo das atividades culturais, ou mesmo do financiamento direto através de fundações, os coletivos devem possuir, por exemplo, agentes capazes da escrita de projetos que visam tais recursos. Outros deverão ter familiaridade com as tecnologias de captação e difusão de áudio para que possam transmitir apresentações de bandas em tempo real. Núcleos de comunicação deverão se encarregar de divulgações, e, assim, se beneficiam de indivíduos

---

<sup>77</sup> A tradução mais aproximada seria “panelinhas”.

que tenham aptidões com relação ao design de peças gráficas na forma de cartazes ou *flyers virtuais*, por exemplo. Além de pessoal disposto aos chamados “corres”, que são, em geral, atividades de divulgação – afixação de cartazes nas ruas, distribuição de panfletos etc. –, tarefas tais como transporte de membros de bandas que estejam na cidade para se apresentar em eventos organizados pelo Coletivo, ou mesmo a reunião de membros para a silkagem de camisetas a serem comercializadas na banquinha em eventos produzidos ou apoiados pelo Coletivo.

Particularmente, interessa ao presente trabalho o papel ou relação das bandas indie locais com o Coletivo Pegada. Regido pelos preceitos do Circuito Fora-do-Eixo, deve-se atentar para o desenvolvimento de um ideário que preconiza a equivalência entre artistas e operários. O disco de estréia da banda-epítome do movimento, a cuiabana Macaco Bong, foi designado pela idéia: *Artista Igual Pedreiro*<sup>78</sup>. Quer-se contrapor, com isso, a idéia do músico criador que gozava as facilidades da indústria fonográfica em seus tempos de bonança. Assim, a idéia é a de que o músico, além de simplesmente saber tocar seu instrumento e se apresentar, deverá se engajar nas mais variadas funções dentro de um coletivo se é que deseja gozar da rede que lhe pode propiciar a circulação tão almejada.

A proposta é a de um fluxo que principie no engajamento de uma banda em determinado coletivo. Os coletivos, então, demandam uma simetria em suas ações, na forma de um trabalho difuso por parte de integrantes das bandas envolvidas, de acordo com inclinações ou aptidões do músico ajustadas às necessidades do coletivo. Cumpridas tais exigências de simetria, a banda poderá, se for seu intento, contar com o apoio dos coletivos que constituem pontos fora-do-eixo pelo Brasil para realizar a vontade de apresentação em outras cidades e estados, tendo como princípio a incessante busca de criação de público.

---

<sup>78</sup> Quando se discutem a relação entre coletivo e banda, os envolvidos com o Circuito Fora-do-Eixo lançam mão com frequência do *case* da banda *Macaco Bong* e sua relação com o *Coletivo Cubo*, de Cuiabá-MT. Numa apresentação do Circuito Fora-do-Eixo a músicos e produtores belo-horizontinos, no dia 1º de fevereiro de 2010 no *Minueto Centro Musical*, Pablo Capilé, um dos fundadores do Coletivo Cubo e coordenador nacional do Circuito Fora-do-Eixo, citou as funções desempenhadas pelos músicos da banda dentro do Coletivo. Segundo ele, Bruno Kayapy, guitarrista, é coordenador de palco do Festival Calango (produzido pelo Coletivo); Ynaiã Benthroldo, baterista, é encarregado da Casa Fora-do-Eixo e Ney Hugo, baixista, da comunicação do Coletivo. Os músicos da banda trabalhariam ainda, em alguns festivais em que tocam, como *roadies* ou *barmans*. Ainda que gozassem de êxito mediático – principalmente pela eleição de seu disco *Artista Igual Pedreiro* como o melhor de 2008 pela revista *Rolling Stone* – a banda deveria, de acordo com o ideário propalado, cumprir suas obrigações para com o Coletivo Cubo. Pablo Capilé ressaltou, naquela ocasião, que haveria sanções aos músicos que, diante do sucesso que por ventura atingissem, se omitissem das responsabilidades dentro do Coletivo ou do Circuito. Diante da soberba ou da recusa de suas incumbências, os músicos da banda poderiam ser impedidos a limpar o chão ou banheiro do Espaço Cubo por uma semana, de acordo com Capilé.

Assim, alguns integrantes de bandas locais se tornam colaboradores do coletivo, comparecendo às suas reuniões gerais, fazendo cobertura jornalística de eventos para produção de conteúdo para o *blog*, criando peças gráficas para divulgação de eventos produzidos pelo coletivo, se encarregando da logística envolvida na recepção de bandas de fora, como transporte e hospedagem. Enfim, realizando as mais diversas tarefas em prol do mesmo. O coletivo, por sua vez, poderá ajudar na organização de turnês para os músicos passando por diversos pontos Fora-do-Eixo, poderá tocar em eventos produzidos pelo Coletivo, tais como as Noites Fora-do-Eixo, ou mesmo poderá aumentar suas chances de se apresentar em festivais cuja organização esteja a cargo de coletivos Fora-do-Eixo. Poderá ainda distribuir produtos das bandas um suas banquinhas.

O Coletivo Pegada se desenvolve, portanto, de acordo com os preceitos do Circuito Fora-do-Eixo. Os músicos determinados a trabalhar sob seu lema – aquele do *artista igual pedreiro* – encontram nele oportunidades de se relacionarem uns com os outros, trocarem toda sorte de informações sobre a cena local e até mesmo programarem apresentações conjuntas, mesmo que sem a mobilização de todo o Coletivo. Elas têm no Coletivo, portanto, uma espécie de referência através da qual podem se localizar e ser localizadas umas pelas outras nos cenários da cena. Há um forte caráter de crença envolvido no trabalho coletivo que, boa parte das vezes, beneficiará outras bandas que não a de um integrante específico. Este deve estar, portanto, imbuído do discurso próprio do Coletivo, aquele que destaca continuamente expressões como “fomento da cena”, “sustentabilidade”, “formação”, “renovação”, “reposicionamento”, entre outras que possuem em comum o fato de remeterem aos problemas que enfrenta a cena musical local. Há, portanto, o constante pensamento sobre o papel de si mesmo para que ocorram mudanças no que é, então, percebido como problemático em seu objeto – a cena. Nesse contexto, todos os envolvidos, produtores e músicos feitos produtores, deverão contribuir com seu trabalho para melhores condições, ainda que isto de maneira alguma signifique o êxito de sua banda no fim das contas.

#### 9.4.4 Considerações

Assim, se argumentou que há articulações que se dão segundo circunstâncias as mais diversas: advém de fortuitos encontros face-a-face ou em redes sociais; amizades prévias ou identificações sonoras etc. A produção de apresentações ao vivo pode ser levada a cabo pelas próprias bandas, nesses casos.

Há o Outrorock que, a meio caminho entre os laços mais soltos e aqueles mais racionalizados pelo Coletivo Pegada, apreciam o caráter de “carimbo” que identifique suas produções. As bandas que se constatarem frequentemente vinculadas ao “carimbo” são, em geral, bandas mais antigas na cena indie belo-horizontina. Poder-se-ia dizer que gozem de certo protagonismo na cena já que, num contexto em que o grande problema é a falta de público nas apresentações, bandas como *Dead Lover’s Twisted Heart*, *Fusile*, *Graveola* e *o Lixo Polifônico*, *Monno* e *Transmissor* parecem atrair público suficiente às suas apresentações.

Já o Coletivo Pegada, ponto Fora-do-Eixo em Belo Horizonte, atrai bandas na medida em que pode propiciar, através de suas próprias produções, ocasiões de apresentação e, por ser parte de uma rede de Coletivos espalhados por boa parte do país, poderia favorecer a circulação das mesmas. Suas atividades e discursos podem ser, em boa medida, considerados altamente racionalizados, operando não apenas com base em lógicas de amizade, mas em éticas de trabalho e sistemas de reciprocidade que implicam que uma banda, para além das qualidades musicais que possua e que por ventura se destaquem, deverá trabalhar em prol do coletivo se é que quer gozar das benesses de suas redes.

Do ponto de vista das carreiras, divergem as formas segundo as quais as bandas vislumbram as diferentes articulações. O Outrorock, conforme se disse acima, é constituído por bandas mais antigas na cena musical. É provável que os músicos que se identificam sob o carimbo, assim, já tenham empenhado recursos vários na constituição de suas carreiras e na de suas bandas. Eles podem ter gasto tempo e dinheiro em formação musical e escolha e manipulação de equipamentos e sonoridades. Sob esta ótica, todo o investimento e o maior reconhecimento de que gozam as bandas em termos mediáticos e de público na cidade não seriam contemplados pela lógica da circulação através do circuito Fora-do-eixo, que consiste em dispensar às bandas tratamento que esteja dentro das possibilidades orçamentais de seus coletivos. O que, em algumas situações, significa hospedagem solidária<sup>79</sup> e cachês, quando existentes, em geral não muito altos. Assim, as bandas optam, em geral, por manterem-se vinculadas ao Outrorock. Destaca-se que, apesar das diferenças, há busca de diálogo entre as iniciativas, apontando, conforme se argumenta, para o caráter essencialmente pacificador a vigorar na cena musical indie belo-horizontina.

Tudo se passa como se o Coletivo Pegada, por sua vez, atraísse bandas mais jovens e, embora extremamente afeitas ao emprego de toda sorte de recursos no que tange à projeção de

---

<sup>79</sup> Diz-se da recepção de uma banda ou parte dela por um membro de coletivo em sua própria casa.

sua música, são as bandas, em geral, mais afetadas pelo maior problema que enfrenta a cena indie belo-horizontina, aquele da falta de público e, por conseguinte, da falta de ocasiões para exibição. Poder-se-ia entendê-las como bandas coadjuvantes na cena musical indie de Belo Horizonte, portanto. *Monograma, Festenkois, Vitrolas, Local-Z, Cães do Cerrado, Julgamento, Samba de Luiz, Aldan, Valsa Binária, Quase Coadjuvante*, são algumas das bandas em que um ou mais integrantes possuem envolvimento com o Coletivo Pegada.

Faz-se necessário insistir no fato de que as relações entre bandas e iniciativas que agremiam músicos locais tendem a manter, atualmente, as feições de alianças, para além das particularidades que o envolvimento com cada uma delas preconiza. O Coletivo Pegada, por exemplo, escalou as bandas associadas ao *Outrorock Dead Lover's Twisted Heart, Fusile, Pequena Morte e Transmissor* para o *Transborda 2010*. Além disso, verificou-se empreendimento em comum durante a *Feira Música Brasil 2010*, realizada em Belo Horizonte, e uma busca pelo estreitamento de suas relações, conforme se pôde verificar através de documentação de atas concernentes às reuniões do Coletivo Pegada<sup>80</sup>. A banda *Graveola e o Lixo Polifônico*, apesar de atrelada ao Outrorock, já teria feito uma turnê pelo interior paulista por intermédio do Coletivo Pegada em colaboração com os pontos Fora-do-Eixo das cidades visitadas.

Ainda, empreendimentos mais “soltos” que eventualmente surgem das relações entre bandas ou produtores locais podem encontrar apoio nos coletivos e vice-versa. Aqui, novamente, se verifica a tendência à pacificação das divergências por ventura existentes e a colaboração na prática.

Ainda que se demonstre os mais variados tipos de articulação entre bandas na cena indie belo-horizontina, um recurso privilegiado em suas capacidades descritivas e de análise pode elucidar ainda mais a formação de articulações entre bandas locais. A análise de redes, evidenciando uma perspectiva estrutural os encontros entre bandas da cena musical indie belo-horizontina, poderá dar a ver relações de outra maneira difíceis de se perceber. Além de prover instrumentos de medida interessantes aos estudos organizacionais da cena como um todo.

## 9.5 A análise de redes a serviço dos estudos de cenas musicais

---

<sup>80</sup> Ver particularmente ata de Reunião Geral do dia 27 de janeiro de 2011. Disponível em <http://tec.coletivopegada.org/2011/01/reuniao-geral-170111-no-aleph-cafes/>. Acessado em 5 de abril de 2011.

O método de análise de redes pode constituir-se em extraordinária ferramenta no estudo de cenas musicais. Logicamente, o método servirá às questões que ensejam seu uso. No presente trabalho, a análise de redes se apresenta como método quantitativo vigoroso para a apreensão de articulações na cena musical indie belo-horizontina, tornado possível a análise de redes em suas importantes dimensões, como o diâmetro das redes, sua densidade e o grau de centralidade do qual gozam os agentes-bandas nela envolvidos. Antes de discutir os pormenores desse empreendimento e realizar a análise propriamente dita, é benéfico exibir as contribuições de dois estudos pioneiros de Nick Crossley (2008; 2009), para se ter idéia do que a análise de redes pode oferecer ao estudo das cenas musicais.

#### *9.5.1 Os estudos pioneiros de Crossley acerca do punk e pós-punk ingleses*

Trata-se de uma série de dois trabalhos que busca lançar luz sobre, em primeiro lugar, a rede social que propicia a emergência do punk em Londres e; em segundo lugar, aquela que possibilita o surgimento do pós-punk em Manchester. Tais trabalhos legam, entre outros aportes, o importante destaque à noção de “rede crítica” – interligações cuja densidade é condição necessária para a exuberância da produção musical local – para além daquela de “massa crítica” – que diria respeito somente à quantidade de agentes engajados na atividade. As próprias observações sobre os mecanismos e efeitos das formações de rede na produção local de uma cena são pontos fundamentais nos quais o subsequente trabalho de análise se baseará.

Crossley (2008) utiliza a análise das redes constituídas por atores-chave do movimento punk inglês para expor as propriedades estruturais que explicariam sua emergência. Para o sociólogo inglês, as redes teriam um papel fundamental na formação do movimento:

Sejam quais forem as influências artísticas e constrangimentos sociais expressos no punk, ele somente decolou como um movimento social reconhecível em virtude do padrão de conexões e interações ligando seus atores-chave.(...) O punk britânico foi o produto de interações dentro de uma rede social concreta. Para entender o movimento nós precisamos entender a rede. (CROSSLEY, 2008, p. 90)<sup>81</sup>.

---

<sup>81</sup> No original: “Whatever artistic influences and social strains are expressed in punk, it only took off as a recognizable cultural movement in virtue of the pattern of connections and interactions linking its key actors. (...) UK punk was the product of interactions within a concrete social network. To understand the movement we need to understand the network”.

Crossley em obras de historiadores, biografias e autobiografias de protagonistas-chave do movimento punk, além de vários arquivos *online*, dados para traçar suas redes. As bandas hoje conhecidas como suas precursoras – *Sex Pistols*; *The Clash*; *Siouxsie and the Banshees*; *The Damned* – intercambiaram integrantes em certa medida, além do fato de que estes integrantes, agentes-chave no que veio a se tornar o movimento punk inglês, se conheciam de outras maneiras.

Crossley traça, então, uma rede cujos 46 vértices são expoentes do punk, estabelecendo o conteúdo das interconexões segundo alguns critérios, como o fato de que estiveram em mesmas bandas por algum tempo; trabalharam juntos; viveram juntos; tiveram relações românticas ou de amizade muito próxima. O sociólogo destaca, em primeiro lugar, o número de agentes dispostos naquela rede: o grande número deles seria uma “massa crítica” sem a qual os altos custos e a necessidade de trabalho no interior de uma cena ou movimento inviabilizariam os mesmos.

Porém, tal “massa” seria condição necessária, mas não suficiente para o desenvolvimento do que veio a ser a cena ou movimento punk. Seria preciso que os agentes estivessem, como estavam, interconectados em rede, de modo a gozarem de uma disponibilidade de recursos (idéias, inovações, narrativas) que sejam constantemente trocados entre eles. De acordo com Crossley:

O punk foi criado por meio de interações dentro de uma rede; interações nas quais dinâmicas de estímulo mútuo e respostas intencionais deram origem a inovações, algumas das quais se tornaram convenções subculturais, sendo reforçadas e disseminadas por meio de interações ulteriores na rede. A rede em si não era um recipiente passivo dessa interatividade, todavia. A configuração da rede, suas propriedades e estruturas emergentes, fizeram uma diferença. (CROSSLEY, 2008, p. 102) <sup>82</sup>.

Em sua análise propriamente dita, Crossley explora centralmente três chaves para a compreensão das redes: o diâmetro das mesmas, sua densidade e o grau médio de centralidade. O diâmetro é definido como *o menor caminho entre os dois agentes mais distantes em uma rede*. Entende-se que quanto menor a distância, menor é o caminho percorrido pelas inovações e menores as chances de sua distorção pelas sucessivas interações

---

<sup>82</sup> No original: “Punk was created by way of interactions within a network; interactions in which dynamics of mutual stimulation and purposive response gave rise to innovations, some of which became subcultural conventions, being both reinforced and disseminated by way of further interactions in the network. The network itself was not a passive container of this interactivity, however. The configuration of the network, its emergent structure and properties, made a difference”.

através das quais é transmitida. No gráfico trabalhado pelo sociólogo, a maior distância entre dois agentes era de três relações, ou seja, os dois agentes mutuamente mais distantes na rede estavam separados por somente dois outros agentes intermediários, o que faria, em tese, com que as informações viajassem de forma relativamente rápida de uma extremidade à outra da rede.

Com relação à densidade, isto é, à medida segundo a qual todos os agentes estão conectados entre si em uma rede, seu gráfico exhibe 246 relações de um possível total de 1035, o que garante uma medida de densidade de 0,237. Já que, em termos gerais, quanto maior o grupo menor a densidade de suas relações, a medida – quase 25% do total dos laços possíveis – é considerável. A medida de densidade seria importante, de acordo com Crossley, pelo fato de que tende a gerar mecanismos eficientes de cooperação, incentivos ao investimento e confiança. Bandas bem relacionadas poderiam subir aos palcos antes mesmo de aprenderem a tocar instrumento ou ensaiarem, por exemplo. Elas o fariam desde que as densas relações em sua rede lhes garantissem a confiança necessária.

Já a medida de grau de centralidade se refere ao número de relações de determinado agente. A média do grau de centralidade implica, quando alta, num elevado potencial de convencimento de uns por outros. A média de 10.8 obtida ao considerar os agentes-chave do punk sugere que cada agente esteja fortemente conectado a 11 outros, em média, na rede.

Complementar ao trabalho sobre o surgimento do punk em Londres, Crossley (2009) desenvolveu outro sobre a emergência do pós-punk em Manchester. As bandas correntemente entendidas como ligadas àquela cena iam de *Joy Division* à *Badly Drawn Boy*, passando por *The Fall*, *The Smiths*, *Happy Mondays*, *The Stone Roses*, *Simply Red* e *Oasis*. Novamente, aqui, o sociólogo procura demonstrar os processos de formação de redes que constituem a “massa crítica” para os acontecimentos subseqüentes, além de uma “rede crítica” de interconexões pela qual viajam recursos tais como idéias, inovações e narrativas.

No domínio da análise propriamente dita, ele mapeia duas redes empiricamente observadas, uma em 1976, ano em que ocorre a apresentação da banda *Sex Pistols* em Manchester, constantemente relacionada como “catalisadora” dos desenvolvimentos de bandas e de uma cena na cidade; e outra em 1980, ano do suicídio do vocalista da banda *Joy Division*, Ian Curtis, relacionada como ocasião de rearranjos para vários músicos envolvidos na cena.

Há, verifica-se, um adensamento formidável de laços entre as duas formações. Na rede incipiente de 1976 se verifica que a densidade de relações atinge 0.049, ou seja, de 1953 possíveis relações entre os 63 agentes (músicos, jornalistas, produtores etc), apenas 96 se

realizam de fato, totalizando uma densidade de 0,049. Na rede subsequente, traçada com base em dados relativos ao ano de 1980, 346 relações das 1953 possíveis se realizam, saltando consideravelmente para 0.177 a densidade da rede.

A abordagem procura atribuir sentido aos mecanismos de formação de redes, responsáveis pela grande variação no adensamento das redes na cena pós-punk de Manchester entre 1976 e 1980. Um destes mecanismos seria denominado “*foci*” e implicaria que eventos e lugares tendem a reunir agentes no tempo e espaço, favorecendo a formação de redes. Interesses em comum levariam tais agentes aos mesmo lugares ao mesmo tempo, aumentando consideravelmente as chances de que se conheçam. Há, nesse sentido, também os “*foci mediados*”, ou seja, veículos de comunicação (revistas especializadas, anúncios em lojas de disco etc.) que aumentam ainda mais as chances de que os encontros entre agentes ocorram. Há ainda, no que concerne às casas e agentes, mecanismos de reputação que, como tais, garantem a formação de “alvos” mais propensos a interações.

Crossley entende a rede social como uma dimensão entre três, segundo as quais acredita que a produção cultural deva ser analisada. Outras duas seriam os recursos, ou a distribuição dos mesmos – que garantem poder num contexto de assimetria – e as convenções – na forma de técnicas, hábitos ou regras/normas. Tais dimensões estariam, no entanto, interagindo todo o tempo. Redes, recursos e convenções estariam interligados e baseados nas interações que lhes dão sentido. Dessa forma, não seriam estruturas rígidas, mas constantemente cambiantes e processuais. Para o sociólogo inglês, uma teorização nesse sentido é encontrada na conhecida obra de Becker (1982). Porém, este não teria levado suas diversas remissões às redes encontradas em *Art Worlds* à forma das análises propriamente ditas.

Conforme se afirmou acima, os trabalhos primordiais de Crossley aplicam a análise de redes, construídas segundo documentação histórica, a cenas musicais locais. Ao fazê-lo, demonstra convincentemente o importante papel desempenhado pelos adensamentos de redes – como incentivadores da cooperação e confiança entre agentes –; o diâmetro das mesmas – que, quando relativamente baixos, propiciam a rápida e precisa circulação de informações –; e da média do grau de centralidade – que determina a quantos outros um agente em uma rede está conectado, ensejando, quando alto, maior poder de convencimento de pares.

Gostar-se-ia, portanto, de utilizar tais medidas de análise adiante, aplicando-as ao caso da cena indie belo-horizontina. Guardar-se-ão, evidentemente, as devidas diferenças. As unidades de análise, por exemplo, não serão indivíduos, mas bandas; e os dados recolhidos dizem respeito a eventos objetivos. Porém, espera-se demonstrar minimamente o caráter

articulador presente nos recentes desenvolvimentos da cena, superando em parte, até mesmo, as fortes barreiras impostas pela comercialização compartimentada em gêneros musicais.

### 9.5.2 As redes do indie em Belo Horizonte

Uma rede social, de acordo com David Knoke e Song Yang (2008), “é uma estrutura composta de uma configuração de atores, alguns dos quais são conectados por configurações de uma ou mais relações”. (KNOKE; YANG, 2008, p. 8)<sup>83</sup>. Pressupõe-se, ao se valer da análise de redes como método de trabalho, que de fato existam relações estruturais entre agentes. Tais relações não seriam fixas, mas dinâmicas, processuais e afetariam, em alguma medida, percepções, crenças e ações dos agentes nela envolvidos.

Aqui se considera como unidade de análise a banda, agrupamento de indivíduos que, em conjunto, produzem e apresentam músicas segundo uma formação mais ou menos estável. As bandas constituem os nodos ou vértices da rede, portanto. A forma relacional designada sob a interconexão é a do evento em que se sucedem ao palco numa mesma ocasião. Assim, os laços poderão ser analisados e classificados segundo seu número, intensidade e densidade.

Para a elaboração das redes, tanto em suas representações algébricas quanto gráficas, conta-se com dados quantitativos que expressam a quantidade de vezes que uma banda indie na cidade “dividiu palco” com outra. Por dividir palco entendem-se eventos os mais diversos em que duas ou mais bandas se apresentaram, e não a forma interacional da *jams*, em que todos tocam ao mesmo tempo. Considera-se, por exemplo, ocasiões em que duas bandas se sucederam ao palco na localmente conhecida *quarta-sem-lei* na casa noturna *A Obra*. Consideram-se, igualmente, ocasiões em que várias bandas se apresentaram em eventos de um ou mais dias de duração na forma de “festivais”. Cada um desses eventos constitui uma díade, ou seja, um laço ou relação entre um par de agentes-bandas. Neste caso, por se constituir por evento, não há relação direcional, ou seja, não há ação que parte de um agente para chegar a outro: a relação mútua é não-direcionada.

Considera-se razoável considerar que, em cada um desses eventos, há boa possibilidade de que interações face-a-face se dêem entre músicos de diferentes bandas. Tais interações poderão, obviamente, variar quanto a sua natureza e desenlaces. É natural que músicos de diferentes bandas troquem algumas palavras nos bastidores dos eventos em que se

---

<sup>83</sup> No original: “is a structure composed of a set of actors, some of whose members are connected by a set of more relations”.

apresentarão. Tal interação poderá terminar por ali; ou poderá, como frequentemente se observa, gerar outros contatos. Os músicos podem sentir empatia com relação à música e/ou à receptividade dos integrantes de outra banda, provocando, provavelmente, no mínimo, reiteraões de apoio umas às outras por ocasião de difusão de informações via internet, notadamente na forma do *retuíte* ou *retweet*. Ou mesmo poderão advir dos encontros em apresentações novas produções de oportunidades em conjunto, reforçando ainda mais a ligação entre bandas. Há ainda uma forma de interação que precede o que aqui se convencionou tomar como laço: boa parte das produções em que uma ou mais bandas tocam já procede de uma iniciativa das mesmas, que já se conhecem e possuem afinidades musicais e/ou pessoais. Nesse caso, a interação será oportunidade de confirmar tais disposições, reafirmando o caráter articulador das práticas entre bandas.

Para a formulação de uma matriz matemática – a representação algébrica que expressasse todos esses encontros entre bandas – recolheu-se documentos na *web*, principalmente na forma de peças gráficas de divulgação conhecidas como *flyers* virtuais<sup>84</sup>. Tal empreendimento se mostra justificável em alguns níveis e não tanto em outro. Em primeiro lugar, o empreendimento dispensa o procedimento de especificação prévia de fronteiras, isto é, a amostra terá o tamanho e conteúdo dos próprios dados objetivos coletados. Quer-se com isso apontar para o fato de que cada banda cuja denominação se encontra nesses *flyers* será somada à amostra, sem se precisar justificar sua presença por atribuições de conteúdo de laços, somente de forma dos mesmos. Justifica-se, também, pela precisão da informação objetivada que dispensa o recurso mnemônico exagerado que se poderia demandar de informantes. Isto é, ao se aplicar questionários a membros de bandas indie locais que buscassem contemplar a quantidade de vezes que sua própria banda dividira palco com outras, poder-se-ia exigir um esforço para lembrança que provavelmente tornaria os dados pouco confiáveis. Ou seja, diminui-se as chances de enviesamento por parte dos informantes. Ainda a favor da iniciativa está a própria eliminação do trabalhoso processo de coleta que contaria com a disponibilidade e colaboração de informantes, seu tempo e esforço.

O único ponto fraco da forma de coleta que se propôs seria sua própria capacidade de apuração. Isto é, é preciso uma capacidade de investigação da parte do pesquisador que deverá saber se orientar com relativa facilidade pelos ambientes da *web*, em busca dos “locais” mais propensos à descoberta de informações relevantes à pesquisa. No caso,

---

<sup>84</sup> Com vistas à melhor idéia do leitor do que são tais peças e de sua variedade, montou-se uma espécie de colagem com exemplos do que foi reunido pelo pesquisador através de pesquisa online (Figura 11).

procurou-se diminuir ao máximo o risco de se perder informações através da prospecção de variados sítios em que são encontradas: sites próprios de bandas, *blogs* informativos dos eventos em que bandas de apresentam na cidade, acompanhamento da divulgação de bandas em redes sociais (notadamente *twitter*, *facebook*, *myspace*) além de listas informativas com a programação semanal de casas noturnas na cidade. Julgou-se que as benesses de tal método de coleta

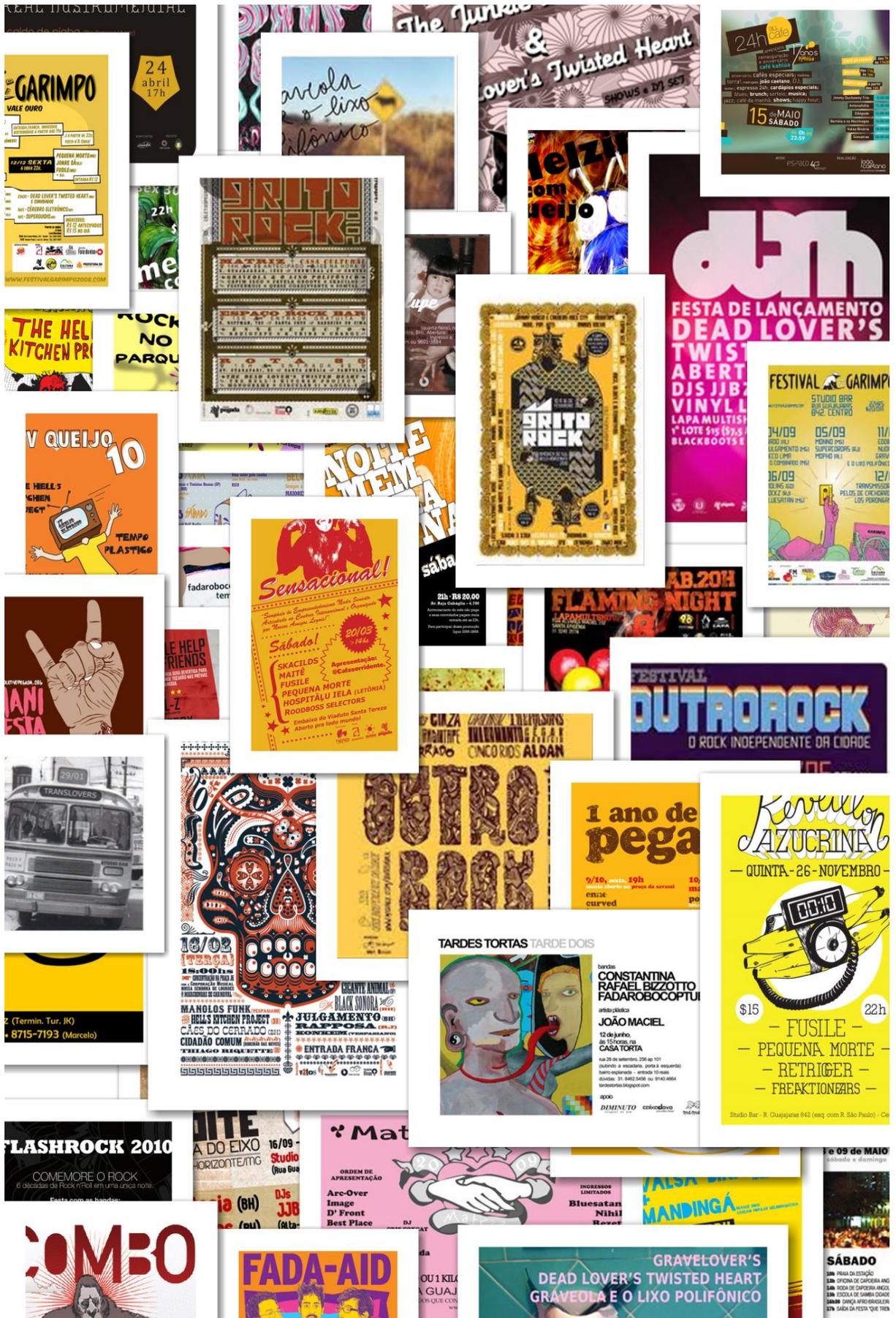


Figura 11: Colagem de flyers virtuais reproduzidos da web

superam em boa medida suas limitações, apesar de se ter plena consciência de que muitos eventos e muitas bandas não serão computados à amostra.

Não se estabeleceu delimitações temporais aos eventos contabilizados. Poder-se-ia argumentar que tal fato favorece a superestima de bandas que tocam há mais tempo. Contrargumenta-se que o objetivo do presente trabalho é o de buscar perceber as alianças entre bandas – e, conseqüentemente, entre gêneros musicais diversos – na cidade, pouco importando a circunscrição temporal dos eventos em que as mesmas se dão. O conteúdo da questão a que a formação da rede responde é, portanto, “quantas vezes sua banda se apresentou com determinada outra banda”?

Alguns problemas emergem: há eventos em que o *line-up* é decidido pelos próprios músicos-promotores que convidam bandas amigas ou afins em gênero para que toquem em determinada oportunidade; e há eventos idealizados por um produtor que, tendo em vista cálculos de risco – sendo o principal deles, obviamente, a presença de público pagante e consumidor – investe na curadoria de um evento com vistas aos melhores ganhos financeiros possíveis. Novamente a análise que aqui se faz não entende que tais diferenças inviabilizem sua contabilização em conjunto. Não se está procurando demonstrar a natureza das articulações entre bandas indie belo-horizontinas, mas, antes, se está buscando comprová-las por meio de um recurso de abstração privilegiado na forma gráfica de redes. Portanto, não importa quem idealizou o evento em que duas ou mais bandas indie belo-horizontinas tocaram, mas, sim, o fato de que as mesmas se apresentaram em um mesmo evento.

O fato é que a diferença quantitativa entre haver ou não uma ponte entre dois nodos (bandas) é a diferença entre os códigos binários 0 (ausência de ligação) e 1 (presença de ligação). Porém, para além da mera descoberta da significativa densidade de ligações entre bandas indie belo-horizontinas, há a possibilidade, propiciada pelos recursos computacionais do software USINET<sup>85</sup>, utilizado para todas as operações no presente trabalho, de representar graficamente a intensidade de laços entre elas. Conta-se, portanto, com dados sobre ligações em rede que tomam a forma binária e não-direta; porém, opta-se pela forma valorada do dado. Isso quer dizer que, para fins de análise, não se apontará somente a existência (1) ou inexistência (0) de ocasiões em que bandas se sucedem ao palco em determinado evento, mas se contabilizará as vezes em que isso acontece.

---

<sup>85</sup> Borgatti, S. P., Everett, M. G. and Freeman, L. C. 2002. Ucinet for Windows: Software for Network Analysis. Harvard, MA: Analytic Technologies.

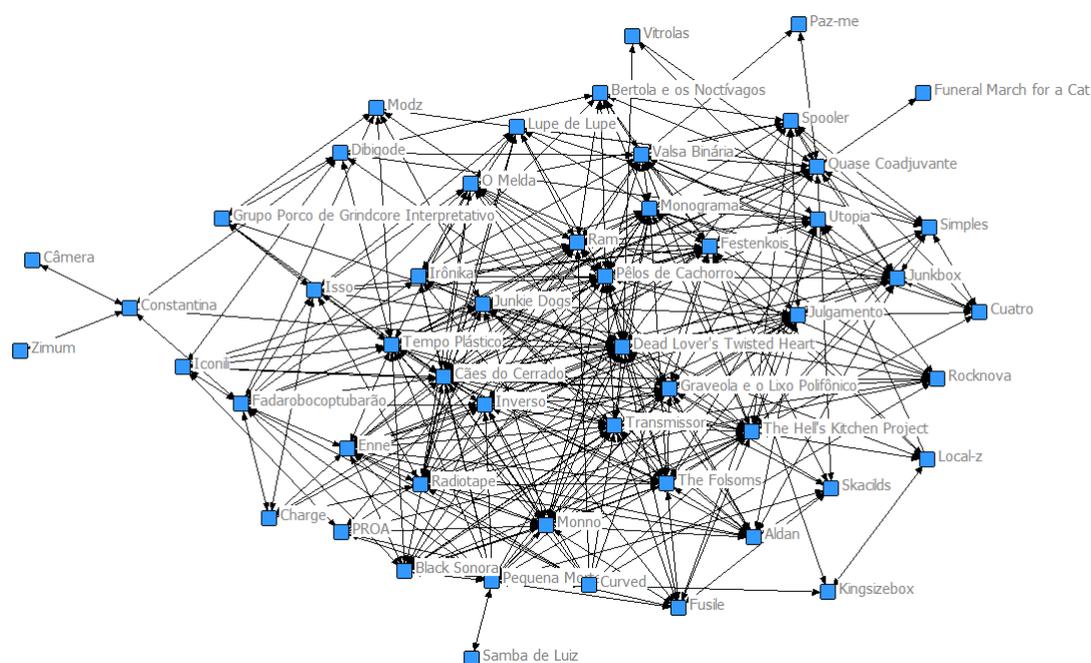


Figura 12: Rede constituída por laços entre bandas da cena musical indie belo-horizontina

O recurso à forma gráfica das redes é tem uma qualidade inegável: ele faz possível a visualização privilegiada de relações a partir de dados algébricos que, por si, não garantem inteligibilidade quando se trata de relacionar inúmeros agentes. O leitor poderá, por exemplo, intuitivamente perceber a relativamente alta densidade de laços na figura 12, por exemplo. Isso se deve, principalmente, aos avanços em matéria de software, que proporcionam recursos computacionais avançados tanto para o desenho de redes quando para os complicados cálculos de medidas que sua análise requer.

Uma dessas importantes medidas é a do diâmetro da rede. O diâmetro de uma rede, cabe repetir, é o menor caminho que separa seus dois vértices mais distantes entre si. No caso da rede elaborada com relação nas apresentações divididas por bandas indie locais, verifica-se uma distância geodésica entre as duas bandas mais distantes entre si de cinco laços, ou seja, entre as duas haveria somente quatro outras. Além disso, se calculou a frequência de cada uma das distâncias geodésicas encontradas:

N. de laços	Frequência	Proporção
1	645	0.243
2	1506	0.568
3	443	0.167
4	54	0.020
5	4	0.002

Tabela: Frequências das distâncias geodésicas

Vinte e quatro por cento das bandas em rede se ligam diretamente, o que significa, na prática, que tocaram em uma mesma oportunidade. Os eventos considerados teriam assim proporcionado, em tese, 645 interconexões diretas entre bandas. 56,8% das bandas teriam entre elas e determinada outra apenas dois laços ou, melhor, uma única banda. 16,7% estariam à distância de três laços ou duas outras bandas intermediárias. Três bandas ou quatro laços separariam apenas dois por cento, enquanto a mínima distância geodésica entre as bandas mais afastadas entre si – a de cinco laços ou quatro bandas intermediárias – corresponderia à somente 0,2%.

Se, como Nick Crossley, se considerasse o diâmetro de uma rede variável importante quando se tem em vista a difusão de informações e inovações, além da integridade das mesmas durante seu processo de circulação; pode-se, analogamente, no caso da rede aqui considerada, apontar para tais desenvolvimentos. A distância média entre duas bandas em rede não chega à dois laços (1,96), podendo ser considerada relativamente pequena, principalmente quando se considera a quantidade de bandas-agentes em rede. Quer dizer que, se determinada banda não figurou ao lado de determinada outra em uma oportunidade, é bem provável que já tenha se apresentado ao lado de uma que já teria se tocado com aquela. Assim, é bastante provável que informações circulem e despertem o interesse dos pares, que poderão comparecer como platéia à apresentação de uma banda. Se gostam, há a possibilidade de que seus próprios integrantes ou sua produtora convidem aquela banda para dividir uma oportunidade de apresentação.

Outra medida relevante ao se tratar de redes é a de densidade. A densidade de uma rede diz respeito ao grau de interconectividade entre agentes. No caso aqui trabalhado, 1378 laços seriam possíveis em vista da quantidade de bandas consideradas. A densidade em redes binárias é dada pela fórmula  $D = \frac{L}{C_N^2}$ , sendo que a medida dos possíveis laços é dada por  $C_N^2 = \frac{N!}{2! \times (N-2)!}$ . L designa o número de laços de fato existentes em determinada rede. Assim,

$D = \frac{645}{\frac{52!}{2 \times 50!}} = \frac{645}{1378}$ , portanto  $D = 0,46$ . Verifica-se que quarenta e seis por cento dos laços possíveis se realizam de fato entre as bandas consideradas – uma medida bastante alta. Novamente se, como Crossley, considera-se a densidade das redes fator importante na garantia de cooperação, incentivos, confiança e investimento por parte dos pares, as bandas belo-horizontinas poderiam certamente contar umas com as outras nesse sentido. Na prática, boa parte dos laços presentes na rede advém da cooperação dos pares, seja nas formas que tendem à sua concentração – como no interior de coletivos, organizações de quaisquer tipos – seja nas formas mais difusas e ocasionais – como em “dobradinhas” formadas por meio de grupos de e-mails ou nas redes sociais. Assim, bandas podem se suceder ao palco em determinada ocasião pela propensão decorrente do fato de que contribuem para que as apresentações aconteçam. Não é incomum na cidade que bandas organizem festivais inteiros contando com recursos próprios de integrantes das bandas que participam, notadamente na forma do trabalho (*design*, panfletagem, obtenção de alvará, empréstimo/carregamento de equipamentos etc.).

Gostar-se-ia de tomar uma última medida, a de grau médio de centralidade. Tal medida implica no grau de conexão de um agente a outros em determinada rede. O resultado obtido na rede sob análise é da ordem de 12,4. Isso que dizer que, cada banda, em média, já sucedeu 12 outras aos palcos disponíveis na cena indie em Belo Horizonte. Isso se são considerados a rede cujos laços não são valorados<sup>86</sup>, ou seja, se considera somente um laço por díade de bandas. Se fossem considerados todos os laços, incluídos os que se repetem – bandas que se sucedem ao palco em mais de uma oportunidade –, a média aumentaria para 18,6.

Se poderia ainda apontar os cliques como forma de encontrar subgrupos na rede. Os cliques são, de acordo com Knoke e Yang, um “subgráfico máximo de três ou mais nodos, que estão todos diretamente ligados uns aos outros, com nenhum outro nodo na rede tendo laços diretos com cada membro do clique. Daí, a distância geodésica para cada par de nodos em um clique é 1.0; isto é, cada díade é conectada por um caminho direto” (KNOKE; YANG, p. 73). As medidas de clique poderiam constituir ferramentas interessantíssimas à visão do papel das organizações – Coletivos ou não – na constituição de articulações ou ao papel dos gêneros para o fortalecimento das mesmas. Porém, argumenta-se que os cliques descobertos

---

<sup>86</sup> Para uma representação gráfica da rede em sua forma valorada através do incremento da espessura da interligação, ver figura...

na rede aqui proposta, devido ao seu próprio carácter objetivo original, somente refletiriam as próprias organizações. Isto é, as bandas que se apresentaram no Festival Outrorock formariam, conseqüentemente, sabidamente o maior clique, justamente pelo fato de que foram contabilizadas tais apresentações. Assim, optou-se por tomar a rede como um todo.

O trabalho quantitativo, portanto, ajuda a perceber em termos brutos o que se verifica amiúde no trabalho qualitativo de coleção de dados e observações empíricas. A preponderância de medidas geodésicas relativamente curtas entre bandas faz perceber a proximidade das mesmas em termos práticos: bandas, seja protagonistas ou coadjuvantes, se encontram pelos cenários da cena local, se apresentando em mesmas oportunidades com muita freqüência. Pode ser que fortaleçam, assim, os laços a cada nova empreitada.

A alta medida de densidade de laços na rede dá a ver, por sua vez, o forte carácter articulador da cena, ensejando, entre outros fatores, maior cooperação entre as bandas locais. As oportunidades de divisão de palco, que muitas vezes já são em si produtos de colaboração, podem reafirmar laços e investimentos mútuos que garantirão um depósito de recursos com que se poderá contar para novas produções conjuntas.

Através da medida de centralidade se verificou que, em média, cada banda se conectou a outras doze na rede, ou seja, em média cada banda se apresentou na mesma oportunidade que 12 outras. Tendo em vista uma amostra de 52 bandas, ou seja, 51 oportunidades de conexão, o número é elevado, principalmente quando se tem em vista a quantidade total de laços, incluindo aqueles que se repetem (laços valorados), resultando, então, numa média de 19 interconexões, em média, para cada banda.

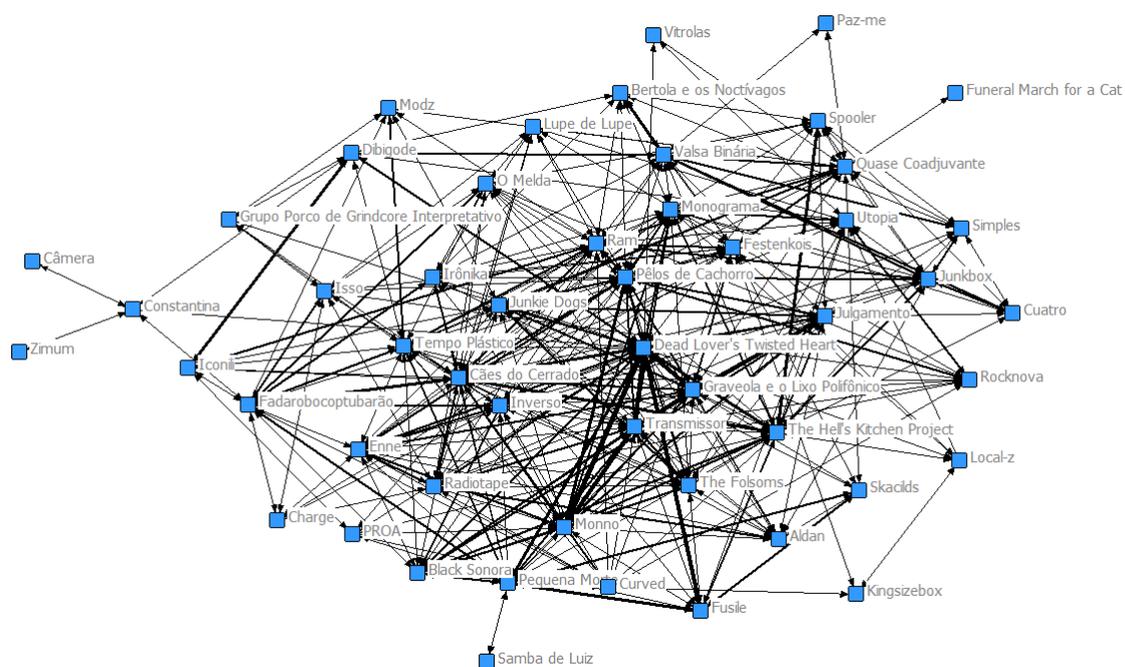


Figura 13: Rede constituída por laços valorados entre bandas da cena indie belo-horizontina

## 9.6 Considerações

Buscou-se demonstrar que, para o desenvolvimento dos trabalhos de pesquisa acerca da cena musical indie de Belo Horizonte, uma definição do fenômeno que tenha em conta os entendimentos dos próprios músicos acerca do que e de quem é indie nesse contexto beneficiaria todas as construções teóricas que se façam a partir delas. É irreal a noção de que se poderia circunscrever uma população de bandas para estudo ouvindo e separando discos em busca de uma sonoridade em comum que se pudesse denominar indie.

Outra lógica, mais congruente com a realidade observada, faz entender a cena musical indie como uma população de bandas que lidam com os mesmos problemas locais, notadamente a carência de infraestruturas para o escoamento de toda a excessiva produção semiótica que é característica de quaisquer cenas musicais. A principal variável destacada pelos informantes, nesse sentido, é a preponderância de um mercado de bares que privilegiam o cover como forma mais lucrativa de entretenimento.

A partir de então, percebe-se no discurso de músicos e de acordo com observações e dados coletados, a tendência à idéia das articulações como resposta às novas acomodações da indústria fonográfica, destacando a noção de que, sob a indústria fonográfica, as bandas se

digladiam por exposição; sob o novo contexto, articulador por excelência, as bandas buscariam a cooperação. Nesse ínterim, as fronteiras entre os diversos gêneros e sub-gêneros podem adquirir fluidez. Tal como no emblemático caso analisado, o do encontro entre duas bandas especialmente diversas em termos de sonoridade – Dead Lover’s Twisted Heart e Graveola e o Lixo Polifônico. Tais bandas freqüentam as apresentações e participam em gravações umas das outras, além das emblemáticas ocasiões de apresentação conjunta, denominadas *Gravelover’s*. O caso ilustrador do caráter articulador das práticas hodiernas das bandas indie belo-horizontinas é um entre tantos, apontando para a necessidade de uma compreensão mais acertada do indie, de modo que não o restrinja a gêneros mediaticamente legitimados.

As articulações tomarão formas mais efêmeras; ou menos ou mais rígidas e formalizadas. Ainda que divergência quanto à carreiras no interior de casa uma dessas formas sejam evidentes e gerem esporádicas fricções, a marca indelével da tendência à cooperação parece sobressair. Na cidade, há uma inegável diversidade de bandas que convivem de fato produzindo oportunidades de apresentação em conjunto, fato subjetivamente expresso pelos músicos e objetivamente confirmado pelo recurso a outros meios como *flyers* virtuais e observação *in loco* de apresentações pela cidade.

A cena indie pode ser entendida, sem prejuízo, como as reais interconexões entre bandas locais que se sucedem ao palco em diversas ocasiões. A rede daí constituída possui, conforme se analisou, baixas distâncias entre agentes-bandas, alta densidade de laços constituídos e alto grau médio de centralidade. Ou seja, pode-se inferir que bandas estão com freqüência nos mesmos cenários, sucedem determinada outra ao palco que, por sua vez, figura conjuntamente com outra na mesma apresentação, e daí em diante, fazendo antever a provável quantidade de troca de conhecimentos e informações nessa rede. A quantidade de laços realizados diante dos possíveis, bem como o alto grau médio de centralidade de agentes-bandas em rede, aponta para a presença atual e perspectiva de existência futura de cooperação entre agentes, incentivos, confiança e investimentos da parte das bandas indie locais com relação a elas próprias, umas às outras, para com seu carimbo ou coletivo, ou com relação à cena musical de forma geral.

## 10. Conclusão

Há uma relação dialógica entre as reconfigurações das possibilidades objetivas de produção, apresentação e difusão de música popular no interior de uma cena musical local e as concepções subjetivas experimentadas pelos músicos de bandas que produzem tal música. Diante da quase nula perscrutação de novas bandas pelas grandes gravadoras, crescentemente concentradoras de investimentos em catálogo fixo para “negócios da música gravada” – o *monetizing* –, as carreiras para bandas indie adquirem novas feições.

Nesse ínterim, as tradicionais concepções do indie – que já não possuíam tanto poder de síntese – perdem boa parte de seu sentido. A concepção do mesmo enquanto “modo de produção”, ou relação empresarial com pequenos selos desprovidos de relação com as grandes não dá conta da pujante vontade de exibição através da produção fonográfica. No âmbito do trabalho de pesquisa apresentado, descobriu-se que, vis-à-vis as condições objetivas de produção fonográfica por intermédio de selos, as bandas, muitas vezes, optam por registrar suas próprias composições em equipamento caseiro, empregar recursos próprios para gravação em estúdios profissionais ou quaisquer combinações desses métodos. Igualmente enganoso pode ser o ímpeto de dar conta das práticas musicais no interior da cena musical local através do emprego de critérios estilísticos de síntese. As inter-relações entre bandas locais ultrapassa os limites entre gêneros musicais, estabelecendo articulações que podem ser constatadas objetivamente.

Os padrões de carreira descobertos passam, portanto, pela compreensão das nuances locais do indie. A relativamente alta oferta de bandas defronte as poucas e, em alguma medida, estigmatizadas casas que as abrigam mais indistintamente, em si fruto do viço de uma forma concorrente de entretenimento – a apresentação de bandas cover ou tributo –, faz com que o indie esteja sempre em busca de novos lugares de exibição e de renovado público para o qual se apresentar. No entanto, empreendimentos que queiram buscar outros lugares deverão ter em mente a frequência de público, se é que não querem fechar as portas à produções futuras.

A música produzida no interior da cena musical indie belo-horizontina segue, em boa medida, alijada dos meios de difusão afins às grandes gravadoras, como a rádio e TV aberta de forma geral. Excetua-se um programa produzido localmente que, exibido nos dois meios, elege relativamente poucas bandas locais para ter sua música nele reproduzida. Enquanto isso, apoiados em novas possibilidades de exibição, músicos locais criaram uma *webTV* denominada Queijo Elétrico que, cumprindo menos a função de intermediário cultural e mais

de um escoadouro necessário diante da intensa produção semiótica, aponta para possibilidades de difusão por meio das tecnologias disponíveis na *web*.

Em contexto de falta de aporte das grandes gravadoras à difusão das bandas, a circulação para apresentação em outras cidades que não Belo Horizonte é elevada, do ponto de vista das possibilidades de carreira, a uma posição ímpar na concepção de sucesso dos músicos locais. Os festivais da ABRAFIN (Associação Brasileira de Festivais Independentes) passam a serem vistos até mesmo segundo uma equivalência de papel com as rádios.

A orfandade das grandes, ou, mais propriamente, a orfandade de um sistema de possibilidades objetivas que, em boa medida, guiava as vontades subjetivas de músicos de bandas independentes de outrora, conjuntamente com nuances do mercado local de apresentação de música ao vivo, suscita nos músicos um ideário que preconiza a necessidade de articulações. Tais articulações tomam desde formas mais imediatas e efêmeras às mais racionalizadas. Assim, chegam a desafiar as compartimentações mercadológicas em gêneros. Com vistas a propiciar uma conceituação mais acertada do indie como fenômeno local, traçar as redes derivadas de tais articulações, ao mesmo tempo em que se as analisa e constata a integração preponderante entre bandas nela inter-relacionadas, propicia conhecimento sociológico mais atento aos micro-fenômenos envolvidos na prática cotidiana da música popular.

Bandas indie contam com um par de casas locais para apresentar sua música “própria”, “autoral”. Além das poucas casas para exibição de numerosas bandas, estas buscarão, assim que se descobrirem capazes de atrair público suficiente, outras oportunidades, notadamente aquelas estruturalmente mais satisfatórias. Para garantir a exibição cara a qualquer cena musical, apregoarão o ideal das “articulações” com vistas ao bem comum no que concerne às condições locais de projeção. Nesse intervalo, redes se adensam na prática cotidiana das sucessões ao palco desafiando, inclusive, as triviais fronteiras entre gêneros e sub-gêneros musicais. No que diz respeito à sua produção fonográfica, não se deixarão, diante das novas possibilidades de gravação, esmorecer diante do requisito de financiamento próprio, tornando menos importante o fato de se vincularem ou não empresarialmente à um selo. Almejarão, então, ter sua música difundida através dos mais variados meios, mormente os mais especializados. A circulação por festivais da Abrafin constituirá, por sua vez, o ápice da carreira da banda indie, seu ideal maior de realização.

## Bibliografia

ADORNO, Theodor. **Moda sem tempo sobre o “jazz”**. In: VELHO, Gilberto. *Sociologia da Arte*, IV. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1969.

\_\_\_\_\_. **Essays on music**. Berkeley: University of California Press, 2002.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AVALON, Moses. **Confessions of a Record Producer: How to survive the scams and shams of the Music Business**. New York: Backbeat Books, 2009.

AZERRAD, Michael. **Our Band could be your life: Scenes from the American Indie Underground 1981-1991**. New York: Back Bay Books/Little, Brown and Company, 2001.

BECKER, Howard. **The professional dance musician and his audience**. In: *The American Journal of Sociology*, Vol. 57, No. 2 (Sep., 1951), pp. 136-144.

\_\_\_\_\_. **Entrevista com Howard Becker**. In: *Estudos Históricos*. vol. 3, n. 5, 1990.

\_\_\_\_\_. **Art Words**. Los Angeles: University of California Press, 1982.

\_\_\_\_\_. **Jazz Places**. In: BENNETT, A., PETERSON, R.A. (Eds.). *Music Scenes: Local, Trans-Local and Virtual*. Nashville: University of Vanderbilt Press, 2004.

\_\_\_\_\_. **Outsiders: Estudo de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BENNETT, Andy. **Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste**. In: *Sociology* n. 33 vol. 3, 1999.

\_\_\_\_\_. **Consolidating the music scenes perspective**. In: *Poetics* n. 32, p. 223-234, 2004.

BENNETT, Andy; PETERSON, Richard A. **Introducing the scenes perspective.** In: BENNETT, A., PETERSON, R.A. (Eds.). *Music Scenes: Local, Trans-Local and Virtual.* Nashville: University of Vanderbilt Press, 2004.

CAVAZOTTI, André. O serialismo e o atonalismo livre aportam na MPB: as canções do LP *Clara Crocodilo* de Arrigo Barnabé. In: *Per Musi.* Belo Horizonte, v.1, p. 5-15, 2000.

COHEN, Sara. **Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making.** Oxford: Clarendon Press, 1991.

CROSSLEY, Nick. **The man whose web expanded: Network dynamics in Manchester's post/punk music scene 1976-1980.** *Poetics*, n. 37. 2009.

\_\_\_\_\_. **Pretty Connected: The social network of the early UK punk movement.** *Theory Culture & Society* vol. 25 n. 6. 2008.

DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura.** São Paulo: Boitempo, 2008.

FERNANDES, Fernanda Marques; FILHO, João Freire. **Jovens, Espaço Urbano e Identidade: Reflexões sobre o Conceito de Cena Musical.** In: FILHO, João Freire; JANOTTI, Jeder (orgs). *Comunicação e Música Popular Massiva.* Salvador: Edufba, 2006.

FONAROW, Wendy. **Empire of dirt: The Aesthetics and Rituals of British Indie Music.** Middletown: Wesleyan University Press, 2006.

FRITH, Simon. **Genre Rules.** In: FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music.* Cambridge: Harvard University Press, 1996.

HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony (Eds.). **Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain.** London: Hutchinson, 1976.

HARRIS, Keith. **“Roots”?: The relationship between the global and the local within the extreme metal scene.** In: *Popular Music* n.19 vol.1, p. 13–30. 2000.

HEBDIGE, Dick. **Subculture: The Meaning of Style.** London: Routledge, 1979.

KIBBY, Marjorie. **Home on the page: a virtual place of music community.** In: *Popular Music* n. 19 vol. 1, p. 91–100. 2000.

KNOKE, David; YANG, Song. **The social network analysis.** SAGE Publications, 2008.

KRUSE, Holly. **Subcultural identity in alternative music culture.** In: *Popular Music* n. 12 vol. 1, p. 31–43. 1993.

\_\_\_\_\_. **Site and sound: Understanding independent music scenes.** New York: Peter Lang Publishing Inc., 2003.

KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas.** São Paulo: Perspectiva, 2003. 7.<sup>a</sup> ed.

LEE, Steve; PETERSON, Richard. **Internet-based virtual music scenes: the case of P2 in Alt. country music.** In: BENNETT, A, PETERSON, R.A. (Eds.). *Music Scenes: Local, Trans-Local and Virtual.* Nashville: University of Vanderbilt Press, 2004.

LEPPERT, Richard. **Comentary.** In: ADORNO, Theodor. *Essays on Music.* Berkeley: University of California Press, 2002.

MAFFESOLI, Michel. **Le temps des tribus: Le déclin de l'individualisme dans lês sociétés postmodernes.** Paris: Méridiens, 1988.

MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas.** In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia.* v. II. São Paulo: Edusp, 1974 [1923-24].

MCCAIN, Gillian; MCNEILL, Legs. **Mate-me por favor: uma história sem censura do punk.** Porto Alegre: L&PM Editora, 1997.

NEGUS, Keith. **Popular Music Theory: An introduction.** Middletown: Wesleyan University Press, 1996.

NUNO VAZ, Gil. **História da Música Independente.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.  
PADDISON, Max. **Adorno's Aesthetics of Music.** Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

SHANK, Barry. **Dissonant Identities: The Rock 'n' Roll Scene in Austin**. Texas: University Press of New England, Hanover, 1994.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de música pop**. São Paulo: Hedra, 1999.

STRAW, Will. **Systems of articulation logics of change: communities and scenes in popular music**. In: Cultural Studies n. 5 vol. 3, p. 368–388. 1991.

\_\_\_\_\_. **Cultural Scenes**. In: *Loisir et société / Society and Leisure* n. 2, vol. 27, p. 411-422, 2004.

VICENTE, Eduardo. **A música independente no Brasil: Uma reflexão**. Trabalho apresentado à ANP 10 Políticas e estratégias de comunicação do V Encontro dos núcleos de pesquisa da Intercom. 2005.

## Apêndice I: Notas sobre método

É da convicção do pesquisador que relata as descobertas no presente trabalho que métodos têm como propósito servir à busca por respostas às perguntas que se coloca a princípio. Assim, quando se está em busca de padrões de desenvolvimento de carreira para bandas da cena indie belo-horizontina, um dos caminhos possíveis – e que se optou por trilhar no âmbito do presente trabalho – é o de se buscar todo o tempo as possibilidades objetivas tais como se apresentam aos agentes-bandas e as visões dos músicos sobre tais possibilidades.

Entende-se que tal problema de pesquisa envolve noções como as de *aspirações* e *sucesso* que só podem ser elucidadas a partir da perspectiva dos agentes. A pergunta central de pesquisa é considerada de interesse particular por dar conta, através do conceito de carreira, das duas dimensões consideradas: a subjetiva e a objetiva. Todos estes temas requerem, é claro, a compreensão do funcionamento de tal cena de uma forma muito geral. Emergem, então, tópicos como os de que *tipos* de lugares estão disponíveis às bandas, quais as oportunidades e restrições decorrem de sua organização; que formas de produção, distribuição e difusão se encontram objetivamente abertas às bandas; como o contexto mercadológico do entretenimento pela música ao vivo opera na cidade; como os músicos lidam com tais possibilidades uma vez que se tornam conhecedores das mesmas. A partir de dois movimentos, portanto – passando das impressões subjetivas diante das possibilidades objetivas – dever-se-ia buscar toda sorte de dados que por ventura ajudassem a esclarecer as duas dimensões.

Com vistas a captar a percepção dos agentes, músicos de bandas indie belo-horizontinas, a respeito do desenvolvimento de carreiras de suas próprias bandas no interior da cena local, realizou-se entrevistas formais semi-estruturadas com dez músicos provenientes de nove bandas locais, além de dois produtores locais. Optou-se por identificar os relatos provenientes de tais entrevistas apenas na forma das iniciais seguidas da idade dos informantes, com o propósito de honrar o combinado que antecedeu todas as ocasiões. Apesar de, ao fim, nenhum dos excertos, pelo menos desde o ponto de vista do pesquisador, possuir teor que por ventura causasse problemas aos informantes, notou-se que, ao estarem cientes da confidencialidade, os entrevistados se mostraram mais “soltos” o que, de alguma maneira, parece ter favorecido as conversas que, em geral, atingiam duas horas de duração.

O processo de amostragem não foi aleatório. Confiou-se em agentes disponíveis por alguns motivos. Em primeiro lugar, a cena indie, conforme aqui se quer buscar fazer

compreender, não consiste, obviamente, numa organização de indivíduos perenemente reunidos num mesmo ambiente. As bandas consistem um agrupamento de indivíduos que, em conjunto, produzem e apresentam músicas segundo uma formação mais ou menos estável. Assim, o pesquisador, em toda a incipiência de sua proposta de estudos inicial, recorre à internet como espaço de visibilidade de iniciativas nesse sentido em busca de alguma “entrada” naquela cena. Foi possível, assim, entrar em contato e entrevistar a primeira informante. Tal entrevista forneceu elementos para se buscar a próxima que, por sua vez, ensinou a busca de outros informantes. Não se pode, contudo, afirmar o caráter de “bola-de-neve” em seu sentido mais estrito, já que, a princípio, a amostra não foi pensada em termos do ranqueamento dos indivíduos mais relacionados como pertencentes a bandas que, por sua vez, pertencessem à cena indie local, mas, em termos práticos, poder-se-ia afirmar certamente o aporte de tais informações coletadas em sentido mais amplo. Informantes foram aproximados devido à sua constante atividade em lista de e-mails sobre a música autoral belo-horizontina; segundo a possível capacidade que os mesmos teriam de esclarecer pontos ainda obscuros acerca da organização da cena; ou segundo a conveniência de se contar com “conhecidos de conhecidos” como informantes – já que se o pesquisador não possuía qualquer familiaridade com quaisquer entrevistados previamente.

Não se verificou nenhuma resistência uma vez que os contatos eram realizados. Pelo contrário, diante da voracidade com que alguns indivíduos desejam a exibição de sua banda, o pesquisador deve se assegurar de asseverar o caráter não-mediático da entrevista, com o intuito de não prejudicar o fluxo das informações em favor de discursos mais ou menos fixos de caráter propagandístico ou de suscitar no entrevistado alguma forma de engano quanto ao caráter daquela interação. Em geral as entrevistas foram conduzidas em cafés da cidade, o que garantia, ao mesmo tempo, certa formalidade ao encontro – como horários combinados a se cumprir – e boa logística – já que os indivíduos poderiam combinar o local que mais lhes fosse interessante sob tal ótica. Uma entrevista foi conduzida em um bar segundo a preferência do entrevistado e duas outras em prédios no campus da UFMG, também a pedido dos entrevistados.

Ao mesmo tempo em que os questionamentos acerca da organização geral da cena musical indie belo-horizontina do modo como se quer concebê-la no presente estudo requer a investigação de evidências e perspectivas dos agentes que a constituem, se beneficiam, sobretudo, de um trabalho de perscrutação de quaisquer formas de dados objetivos que se possa obter. Na medida em que a internet representa na conjuntura hodierna da exibição de bandas – de sua imagem, música e quaisquer outras informações – um destacado papel, o

acompanhamento de tais desenvolvimentos nesse meio no que concerne às bandas que se convencionou denominar indies foi importantíssimo. Pode-se destacar, por exemplo, o próprio caráter de rede através do qual se apreende o fenômeno principal, a cena indie. Para constituir a “rede do indie” local, tal como se empreende no capítulo 9, seção 9.5, foram coletados dados objetivos, na forma dos chamados flyers virtuais, de forma que constituíssem documentação acerca das ocasiões de apresentação ao vivo em que bandas podem ter interagido se sucedendo ao palco.

Além disso, o pesquisador que toma conhecimento de como de locomover pela internet poderá descobrir ambientes como as listas de e-mail, importantes meios em que se pode ingressar para obter, ao mesmo tempo, dados relevantes e percepções dos agentes-músicos que podem tomar formas sobremaneira interessantes no âmbito de acalorados tópicos de discussão. A lista de e-mails em que vários dos músicos de bandas indie locais participam, a *Uai Música*, foi, nesse sentido, fonte privilegiada à que se recorreu. Cumpriu papel importante na investigação de concepções dos músicos acerca das casas noturnas disponíveis ao indie na cidade, como se verifica no capítulo 4, além das idéias que os mesmos têm acerca do problema da falta de público e de seu correlato – aquele da predominância da prática do cover do mercado de casas local.

Informações em geral podem ser obtidas no que tange, também, à produção fonográfica no interior da cena indie. Pode-se conhecer os lançamentos das bandas ao se recorrer aos diversos ambientes em que se encontram, notadamente na forma de *blogs*, *microblogs* e *links* em redes sociais. Conhece-se, igualmente, as oportunidades objetivamente diante dos músicos nesse sentido, como os selos fonográficos locais. Porém, nada mais decisivo no atual contexto do indie do que investigar minimamente sua difusão, o que se realizou através da audição de um programa localmente produzido e veiculado por rádio e internet, o Alto-Falante. De forma análoga se buscou averiguar o conteúdo da *webTV* Queijo Elétrico, iniciativa de músicos locais veiculada através do *website Youtube*. Pôde-se, similarmente, encontrar dados que dissessem respeito ao tópico considerado importante desde a perspectiva dos músicos, a da circulação de bandas locais por outras cidades e estados e, até mesmo, países.

No que diz respeito às articulações, assunto primordial aos músicos locais, o pesquisador se valeu novamente da *web* como depósito de dados a respeito de gêneros musicais, notadamente na forma das músicas livremente dispostas nos ambientes da *web* que, assim, facilitam muito seu trabalho de audição. Dados sobre as formas de articulação – das mais informais às mais formalizadas – também foram coletadas na *web*.

## **Anexo I: Roteiro para entrevistas**

### **Sobre a carreira da banda**

Queria começar pedindo que contasse um pouco da sua trajetória, desde algum aprendizado musical até o envolvimento com as coisas mais práticas do mundo da música, como conhecer outros músicos, formar bandas, etc...

Você poderia me falar um pouco de sua banda? Como foi formada a banda? Há quanto tempo estão juntos?

Estou muito interessado em entender como as coisas funcionaram no começo para sua banda. O que se fez primeiro? Digo, como começar? Ensaios? Gravações? Conseguir lugares para se apresentar?

### **Sobre as aspirações**

Tenho uma pergunta um pouco complicada, mas gostaria que você tentasse responder da forma mais detalhada possível: o que você deseja para sua banda? Digo, desde aspectos mais práticos, como conseguir tocar em tal lugar, se conhecida em tal lugar...

Queria que você me ajudasse a entender o que seria, do seu próprio ponto de vista, ter uma banda bem sucedida...

Você considera a banda uma atividade profissional? Você vive da renda da banda ou desempenha outras atividades profissionais não relacionadas com a música?

### **Sobre a cena**

Gostaria de focar as apresentações. Que tipos de apresentações existem para uma banda em BH? Em que lugares se pode tocar?

Quem se deve procurar para conseguir se apresentar em tal lugar?

Com que frequência sua banda tem tocado?

Gostaria que me contasse de sua experiência com outras pessoas que você considera importantes para a cena independente aqui em BH.

Há uma forma de organização relativamente nova que tenho observado: os coletivos. Você participa de algum? O que você acha deles?

Queria que você me dissesse de uma forma geral se acha que há integração entre as bandas da cidade, se essa integração é total ou não. Se não, quais seriam os dissensos nesse meio?

Sei que não há muito consenso sobre o que é o *indie*. Queria que você me dissesse o que entende pelo termo e, se você considera a sua banda uma banda *indie*, buscasse se lembrar de outras bandas de BH que você consideraria *indies* também.

## Anexo II: Bandas e respectivos *websites* onde se pode acessar sua música

Dead Lover's Twisted Heart	<a href="http://www.myspace.com/thedeadloverstwistedheart">http://www.myspace.com/thedeadloverstwistedheart</a>
Graveola e o Lixo Polifônico	<a href="http://www.myspace.com/graveolaelixopolifonico">http://www.myspace.com/graveolaelixopolifonico</a>
Monno	<a href="http://www.myspace.com/monno">http://www.myspace.com/monno</a>
Monograma	<a href="http://www.myspace.com/monograma">http://www.myspace.com/monograma</a>
Julgamento	<a href="http://www.myspace.com/julgamento2008">http://www.myspace.com/julgamento2008</a>
Quase Coadjuvante	<a href="http://www.myspace.com/quasecoadjuvante">http://www.myspace.com/quasecoadjuvante</a>
Festenkois	<a href="http://www.myspace.com/festenkois">http://www.myspace.com/festenkois</a>
Valsa Binária	<a href="http://www.myspace.com/valsabinaria">http://www.myspace.com/valsabinaria</a>
Dibigode	<a href="http://www.myspace.com/dibigode">http://www.myspace.com/dibigode</a>
Fusile	<a href="http://www.myspace.com/fusile">http://www.myspace.com/fusile</a>
Pequena Morte	<a href="http://www.myspace.com/pequenamorte">http://www.myspace.com/pequenamorte</a>
Ram	<a href="http://www.myspace.com/bandaram">http://www.myspace.com/bandaram</a>
Local-Z	<a href="http://www.myspace.com/localz/music">http://www.myspace.com/localz/music</a>
Curved	<a href="http://www.myspace.com/curved">http://www.myspace.com/curved</a>
Funeral March for a Cat	<a href="http://www.myspace.com/funeralmarchforacat">http://www.myspace.com/funeralmarchforacat</a>
Vitrolas	<a href="http://www.myspace.com/vitrolasrock">http://www.myspace.com/vitrolasrock</a>
Cães do Cerrado	<a href="http://caesdocerrado.bandcamp.com/">http://caesdocerrado.bandcamp.com/</a>
Spooler	<a href="http://www.myspace.com/spoolermusic">http://www.myspace.com/spoolermusic</a>
The Hell's Kitchen Project	<a href="http://www.myspace.com/thkproject">http://www.myspace.com/thkproject</a>
Constantina	<a href="http://www.myspace.com/bandaconstantina">http://www.myspace.com/bandaconstantina</a>
Iconili	<a href="http://www.myspace.com/iconili">http://www.myspace.com/iconili</a>
Transmissor	<a href="http://www.myspace.com/transmissor">http://www.myspace.com/transmissor</a>
Radiotape	<a href="http://www.myspace.com/radiotape">http://www.myspace.com/radiotape</a>
Enne	<a href="http://www.myspace.com/enne">http://www.myspace.com/enne</a>
Fadarobocoptubarão	<a href="http://www.myspace.com/fadarobocoptubarao">http://www.myspace.com/fadarobocoptubarao</a>
Aldan	<a href="http://www.myspace.com/bandaaldan">http://www.myspace.com/bandaaldan</a>
Bertola e os Noctívagos	<a href="http://www.myspace.com/bandabertola">http://www.myspace.com/bandabertola</a>
Junkie Dogs	<a href="http://www.myspace.com/thejunkiedogs">http://www.myspace.com/thejunkiedogs</a>
Modz	<a href="http://www.myspace.com/bandamodz">http://www.myspace.com/bandamodz</a>
Tempo Plástico	<a href="http://www.myspace.com/tempoplastico">http://www.myspace.com/tempoplastico</a>
O Melda	<a href="http://www.myspace.com/claudaomelda">http://www.myspace.com/claudaomelda</a>
Kingsizebox	<a href="http://www.myspace.com/kingsizebox">http://www.myspace.com/kingsizebox</a>
Lupe de Lupe	<a href="http://www.myspace.com/lupedelupe">http://www.myspace.com/lupedelupe</a>
Simples	<a href="http://www.myspace.com/bandasimples">http://www.myspace.com/bandasimples</a>
Junkbox	<a href="http://www.myspace.com/bandajunkbox">http://www.myspace.com/bandajunkbox</a>
Utopia!	<a href="http://www.myspace.com/bandautopia">http://www.myspace.com/bandautopia</a>

Irônica	<a href="http://www.myspace.com/ironikabh">http://www.myspace.com/ironikabh</a>
Pelos de Cachorro	<a href="http://www.myspace.com/pelosdecachorro">http://www.myspace.com/pelosdecachorro</a>
Cuatro	<a href="http://www.myspace.com/cuatrobanda">http://www.myspace.com/cuatrobanda</a>
Paz-me	<a href="http://www.myspace.com/bandapazme">http://www.myspace.com/bandapazme</a>
Samba de Luiz	<a href="http://www.myspace.com/sambadeluiz">http://www.myspace.com/sambadeluiz</a>
PROA	<a href="http://www.myspace.com/proabrasil">http://www.myspace.com/proabrasil</a>
The Folsoms	<a href="http://www.myspace.com/thefolsoms">http://www.myspace.com/thefolsoms</a>
Black Sonora	<a href="http://www.myspace.com/blacksonora">http://www.myspace.com/blacksonora</a>
Grupo Porco de Grindcore Interpretativo	<a href="http://www.myspace.com/porquinho">http://www.myspace.com/porquinho</a>
Rocknova	<a href="http://www.myspace.com/bandarocknova">http://www.myspace.com/bandarocknova</a>
Inverso	<a href="http://www.myspace.com/inverso">http://www.myspace.com/inverso</a>
Charge	<a href="http://www.myspace.com/chargepage">http://www.myspace.com/chargepage</a>
Isso	<a href="http://www.myspace.com/conjuntoisso">http://www.myspace.com/conjuntoisso</a>
Zimun	<a href="http://www.myspace.com/zimun">http://www.myspace.com/zimun</a>
Câmera	<a href="http://www.myspace.com/camerabhz">http://www.myspace.com/camerabhz</a>
Skacilds	<a href="http://www.myspace.com/skacilds">http://www.myspace.com/skacilds</a>