

# QUASE FAMOSOS: A DIFUSÃO DO MOVIMENTO UNDERGROUND E AS BANDAS INDEPENDENTES NO RIO DE JANEIRO

ALMOST FAMOUS: THE DIFUSION OF THE UNDERGROUND MOVEMENT AND  
INDEPENDENT BANDS IN RIO DE JANEIRO

*Haroldo Athos de Sousa Dias\**

**Cite este artigo:** DIAS, Haroldo Athos de Sousa. Quase famosos: a difusão do movimento *underground* e as bandas independentes no Rio de Janeiro. **Revista Habitus:** Revista da Graduação em Ciências Sociais do IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2 , p.07-23, 27 de março. 2016. Semestral. Disponível em: <[www.habitus.ifcs.ufrj.br](http://www.habitus.ifcs.ufrj.br)>. Acesso em: 27 de março de 2016.

**Resumo:** O artigo aborda um movimento independente do cenário alternativo do subúrbio do Rio de Janeiro conhecido como *Rock Maya*. Este trabalho desenvolve-se a partir de uma busca etnográfica, tendo como ponto de partida, o livro que narra a história desse movimento, seguido da oportunidade de acompanhar e interagir na organização de uma edição especial comemorativa do evento Som na Praça. Os registros fotográficos são utilizados para auxiliar na interpretação do movimento *Rock Maya* como um fenômeno cultural que solidifica as qualidades de agência das bandas de *rock* independentes junto ao público frequentador do evento. Retratar essa realidade possibilita levantar discussões reflexivas sobre o contexto sociopolítico de criação e reprodução da música e os conflitos de identidade e autenticidade dos artistas independentes nos dias de hoje.

**Palavras-chave:** Autenticidade, bandas independentes, cenário e *Rock Maya*.

**Abstract:** The article discusses an independent movement of the alternative scenario of the suburb of Rio de Janeiro known as *Rock Maya*. This work develops from an ethnographic research, which starting point is the book that chronicles the history of this movement, followed by the opportunity to monitor and interact in a Special Edition to commemorate the event “Sound in the Square”. Photographic records assist in the interpretation and the veracity of the movement *Rock Maya* as a cultural phenomenon and dissemination of the agency’s quality of the independent *Rock* bands in a public space. Studying this reality enables reflective discussions about the socio-political context of creation and reproduction of music and the conflicts of identity and authenticity of independent artists.

**Keywords:** Authenticity, independent bands, scenery and *Rock Maya*.

Os anos 90 deixou uma marca muito forte no underground carioca, foi um momento favorável para a construção de cenários do gênero *rock*, os jovens dessa época vivenciaram grandes festivais musicais como: o *Rock in Rio 2* e o *Hollywood Rock*, que traziam espetáculos de bandas internacionais. Gozar dessa variedade de festivais no Brasil era uma novidade em comparação com a década anterior que de maneira tímida foi precursora em promover eventos dessa magnitude. Outrossim, ocorreram fenômenos musicais como o movimento *Grunge* de *Seattle* nos Estados Unidos. Ambos os casos foram difundidos pela televisão, especificamente pela *MTV*, que alimentava o delírio da juventude com os cliques das bandas de sucesso.

Paralelo a estes grandes festivais, surgiam na cidade espaços que foram muito representativos para a geração da década seguinte tais como: o Garage, o bar Heavy Duty, Bar da Rosa, Purgatório do Rock, Madureira Shopping, Calabouço etc. Estes espaços proporcionavam o encontro de pessoas com o intuito de ouvir *rock* formando a cena underground dos anos 90. Convém, por oportuno, ressaltar as bandas cariocas que surgiram nessa época, Planet Hemp, Uzomi, Gangrena Gasosa etc.

Feito essas considerações iniciais em rápidas pinceladas, a proposta deste trabalho não é destacar a difusão do underground no Rio de Janeiro na década de 90, mas sim a década posterior. Todavia considero salutar essa breve explanação, pois estes momentos estão vinculados cronologicamente. Avancemos então para o objeto tratado neste artigo, delimitado em tempo e espaço.

## 1. O evento e o movimento na praça

O Movimento *Rock* de Rocha Miranda (MRRM) - *Rock Maya*, era “sediado” na Praça Oito de Maio, no bairro de Rocha Miranda, subúrbio do município do Rio de Janeiro. Pesquisar sobre o *Rock Maya* me induz a abordar também sobre evento Som na Praça que surgiu em agosto de 2002, ambos eram resultados da iniciativa independente e sem fins lucrativos. O palco e o equipamento de som era posto em frente a um dos bares locais chamado de Central do Fliper, aproximadamente a uns três metros de sua entrada e não era cobrada nenhuma taxa de cover artístico, sugeria-se apenas que as bebidas fossem consumidas neste ressinto, mas também não era obrigatório. Ademais pela quantidade de roqueiros que frequentavam o Som na Praça, um único bar não conseguia atender toda a demanda de consumidores, o que repercutia um saldo positivo no caixa dos comerciantes locais, beneficiando do pipoqueiro ao dono de bar. A maioria dos integrantes das bandas que integravam o movimento residia nos bairros adjacentes. Entre as personalidades, Alexandre Martins, mais conhecido como Chuchu Lewis, idealizador do evento Som na Praça, buscou apoio nas diversas ocasiões de dificuldade estrutural e legal para que ocorresse o evento de bandas independentes. A irreverência era a marca registrada de Chuchu Lewis nas aberturas dos shows do Som na Praça, fazendo-as com fantasias de carnaval e de Chapolin Colorado. Outra personalidade de grande influência no cenário é Jorge Rocha, que foi vocalista da banda Oxiúros e autor do livro que narra a história do movimento, além de ter sido membro ativo da organização do evento e do movimento.

Identificando a origem do movimento *Rock Maya*, podemos reconhecer os objetivos primários do idealizador quando se propôs a organizar o evento Som na Praça, dando oportunidade de espaço às bandas de garagem[1]. Destacaram-se também shows de bandas de renome do cenário underground carioca no evento.

O movimento *Rock Maya* surge da união de ideias de jovens frequentadores e alguns organizadores do evento Som na Praça, auxiliando na logística no que tange aos assuntos de divulgação e coordenação da agenda de shows do evento. Conforme a crescente presença de frequentadores os integrantes viram uma oportunidade de afirmar uma identidade local. A praça era o artefato de ligação, ou seja, o espaço que propiciava um dinamismo influente no contexto histórico moldado pela ação humana (BARBOSA, 2012). Para Jorge Rocha havia uma necessidade de criar características que valorizassem e referenciassem os encontros de sexta-feira à noite, originando assim uma identidade local. A Fig. 1 ressalta a afirmação de Jorge Rocha quanto à quantidade de frequentadores do evento Som na Praça, logo, seria o fator motivador para criar um movimento. A organização confeccionava um selo de identificação: “MRRM” para os CD’s demo das bandas locais, sendo esta identificação aberta para os artistas que quisessem aderir ao movimento: “Lançamos então o MRdRM, que depois seria divulgado finalmente então como MRRM - Movimento *Rock* de Rocha Miranda[...] Tínhamos uma união e o pensamento em comum, de difundir a cultura alternativa por onde quer que fosse”. (ROCHA, 2013: 8).



Figura 1: Retratos do evento Som na Praça, entre os anos 2002 a 2006. Foto: Jorge Rocha.

A interação com o público ocorria de diversas formas em especial publicavam um *fanzine* intitulado por *Hermes Zine* publicado quinzenalmente distribuído de forma gratuita, abordando variados temas da época, além de uma seção onde continham entrevistas com personalidades do cenário *underground* que estavam em evidência, tais como Rogério Skylab e a banda Leela. O conteúdo jornalístico tinha por objetivo esclarecer, conscientizar e informar o público. Na Fig. 2, temos uma edição voltada para a temática dos conflitos entre grupos jovens, decorrentes de preconceitos, este tema foi tratado intencionalmente nesta edição, devido às ocorrências de brigas entre os roqueiros e outras “tribos urbanas”, como funkeiros.



Figura 2: Capa de uma edição do Hermes Zine. Acervo de Jorge Rocha.

Ainda sobre os conflitos, impende mencionar as palavras de Luizinho Kadore, integrante do movimento, “as brigas começavam na praça e terminavam do lado do rio”, considerando essas brigas como um dos fatores que contribuíram para o desgaste e término do evento. Essas ocorrências repercutiram de forma negativa para o evento sendo um obstáculo para a organização.

A cena do Rock Maya era uma forma de apropriação do espaço público, semanalmente Chuchu Lewis sofria represálias das autoridades policiais, exigindo autorização da prefeitura para que pudesse haver os shows, nem toda semana era possível conseguir essa autorização, nesses casos simplesmente a atitude do idealizador era manter o planejado até que alguma autoridade intervisse, Joel Fernandes DJ do Som na praça revela que “Naquela época os policiais apareciam lá pedindo pra desligar o som e diziam que o Chuchu tinha que mostrar um documento tal, vinha com fuzil na mão como se fossemos uma boca de fumo”.

O Som na Praça era o evento que juntava vários estilos na mesma noite, era um evento para todas as “tribos” do gênero *rock*, a discotecagem era bem diversificada visando agradar a todos. A noite contava com a presença de metaleiros, *punks*, grunges, emos, góticos e skatistas, etc. Algumas vezes ocorriam conflitos entre estas “tribos”, extrai-se a seguinte passagem do livro *Rock Maya*: “O dia mais engraçado foi quando os metaleiros colocaram fogo num casaco grunge... ou seja, treta dos manos depois...” (ROCHA, 2013: 124).

Após quase três anos de evento e por influência de diversos fatores, o evento Som na Praça foi cancelado em maio de 2005, consequentemente enfraquecendo o movimento *Rock Maya* que permaneceu estagnado até janeiro de 2014, ano em que Jorge Rocha lançou o seu livro sobre a construção do espaço e das bandas locais.

## 2. Entrando no cenário underground e a importância das imagens

Sobre a inserção no campo, como sugere Da Matta (1978), a minha busca foi “transformar o familiar em exótico”, tendo em vista que no passado frequentei e me apresentei algumas vezes no evento Som na Praça com a minha antiga banda de *rock*, e por essa razão não surgiram dificuldades quanto à interação com os integrantes do movimento, além do fato de compartilharmos alguns gostos musicais e por conhecer os representantes da organização do

cenário. Procurei fazer uso dessa vantagem, tal como: o acesso aos registros fotográficos dos próprios nativos. Além de estar bem inteirado dos compromissos da organização sendo avisado com antecedência dos encontros e até acompanhar os ensaios das bandas que se preparavam para edição especial do Som na Praça que ocorreu no dia 26 de janeiro de 2014. Com o caminho da busca etnográfica aberto busquei me sustentar teoricamente em GEERTZ (1997) na conexão entre arte e vida coletiva, no qual para compreender a estética do meu objeto com clareza, livre de pré-conceitos, focando no contexto de produção. “Desta maneira, deve-se sempre ter em mente que a arte e os instrumentos para entendê-la são feitos na mesma fábrica” (GEERTZ apud MIZRAHI, 2007: 122).

A familiarização com o campo foi uma vantagem, por outro lado, isso poderia me dificultar quanto à interação com os meus nativos, caso eu não me atentasse em separar os momentos de participação, lazer e pesquisa, ou seja, identificar o meu momento *Anthropological Blues*[2], pois trabalhar em algo prazeroso naturalmente poderia me induzir a uma postura de etnógrafo a todo o momento, como uma ação de reflexo, o que poderia provocar um desconforto para os meus informantes nas diversas ocasiões em que eu os acompanhava como também ofuscar os fatos a serem observados.

Consolidar um escólio de informações registradas de forma escrita em um diário de campo, somado ao questionário de entrevistas aberto onde interajo com frequentadores do evento: Natália Rebouças, Lisa Carvalho, Luizinho Kadore e Joel Fernandes, estes dois últimos foram personalidades artísticas e membros atuantes do MRRM, que sobre a luz de suas respectivas percepções me esclarecem sobre as especificidades do cenário abordado. Também cito algumas passagens do livro *Rock Maya*. Logo estes procedimentos somam-se à captura de imagens por fotografia, proporcionando uma observação mais profunda do objeto estudado.

Neste artigo considere mais pertinente fazer uso do acervo disponibilizado pelos nativos. Tendo então os registros fotográficos classificados em duas partes: (a) o resgate histórico é composto por imagens disponibilizadas por Joel Fernandes e Jorge Rocha que estão percorridas no corpo deste texto; e (b) As imagens da edição especial do evento com Marcele Carvalho, namorada de Jorge Rocha, esta não frequentou o evento som na praça no passado mais me revela a satisfação de poder contribuir com as atividades da edição especial, utilizando uma câmera Sony, modelo DSC-TX100V. E temos também as imagens de Larissa Cargnin, fotografa profissional, fez uso de uma câmera Canon EOS REBEL T1i, Larissa compartilha da mesma satisfação de Marcele em fotografar o evento. Pois, outrora frequentou as sextas feira de *Rock Maya*.

Construir um acervo de imagens me conduz à seguinte questão: “O que é uma imagem?”. Como assiná-la BELTING (2005) é necessário um esclarecimento antropológico, já que uma foto pode ter uma definição antropológica. Dos ensinamentos de Lara, e Motta apud Galano (1998: 186), extraiu-se a salutar explicação: “O ato de fotografar propiciou uma nova dinâmica para obtenção. O simples procedimento de entrevista [...] provavelmente não permitiria o acesso a conhecimentos obtidos ao longo do caminho em direção às fotos...”.



Figura3: Capa do livro *Rock Maya*. Foto: Marcele Carvalho.

A primeira observação para uma análise antropológica sobre o movimento *Rock Maya* foi conhecer o livro de Jorge Rocha, dedicado a apresentar o cenário *underground* no subúrbio. Através da imagem da capa da obra, identificam-se vários aspectos que transcendem a óptica do senso comum. Sobre o subtítulo: “Se você quer uma cena alternativa forte, você tem que criá-la”[3]. A frase em evidência não está limitada apenas ao espaço físico em si, mas também sobre o que será exposto como arte para o público frequentador, ou seja, às músicas e aos artistas. Entende-se por “cena alternativa”, dentro do universo sonoro do *rock*, a desconstrução de algumas naturalizações impostas pela mídia de massa, na qual a forma de produção artística independente é antagonica.



Figura 4: Meados de 2002, evento Som na Praça sem palco. Foto: Jorge Rocha.

Ainda neste viés, a Fig. 4 informa outra característica do contexto histórico. Esta imagem documenta uma das muitas dificuldades estruturais da construção do cenário independente, “aparecem nesse contexto [...] bandas com poucos recursos econômicos, fazendo música por prazer e não por dinheiro. Como não têm vínculos com as *majors*, contam apenas com sua iniciativa e recursos financeiros próprios para realizar *shows* e gravações” (JACQUES, 2008: 209). A falta de recursos e patrocinadores foram elementos determinantes para que os organizadores buscassem providências criativas para que ocorresse o evento semanal de sexta-feira. No início não havia palco, os artistas que se apresentariam na noite deveriam trazer os seus instrumentos individuais e um fator crítico era a bateria, como um todo era disponibilizado

apenas pedais e algumas caixas. Os pratos e outros acessórios teriam que ser trazidos pelo integrante da banda que era encarregado deste instrumento. A aquisição do palco caracterizou uma evolução estrutural diretamente ligada ao crescimento do público oriundo dos diversos bairros da cidade e até de outros municípios. Na primeira fase em meados de 2002 não existia uma estrutura física de palco. Vendo o crescimento do público, o senhor Manel [dono do bar Central do Fliper] disponibilizou um tablado de madeira para Chuchu Lewis.

### 3. Bandas de rock independentes e suas relações de agência no subúrbio carioca

A Praça Oito de Maio era o ponto de encontro de várias tribos vertentes do gênero *rock*, dessa forma é possível instrumentalizar com duas opções de análise: a antropologia da arte e a sociologia da arte. Cumpre verificar os esclarecimentos de Gell (2009: 253), “a antropologia interessa-se pelo contexto imediato das interações sociais e suas dimensões pessoais, enquanto a sociologia trabalha mais com as instituições”. Nesse vértice para entender o objeto estudado por um viés antropológico, tem-se uma necessidade de evidenciar a qualidade de agência que o evento artístico Som na Praça promovia envolvendo uma geração de pessoas. Ainda na Fig. 4, mesmo com as dificuldades estruturais citadas é possível ver a interação dos artistas com o público interligados pela música. Nota-se nesta relação de agência, uma disseminação da arte e o reflexo disso, era a quantidade de pessoas frequentadoras que contribuíam para o fortalecimento do movimento e a efetivação do evento.

A Praça Oito de Maio era o local onde pessoas interagiam e compartilhavam gostos musicais em comum, seja prestigiando uma determinada banda, ou até mesmo se inspirando nos artistas locais, encontrando uma simples vontade de também ser artistas, que talvez pela familiaridade com os símbolos, linguagens e imagens difundidas no espaço, somados a uma predisposição em explorar essa criatividade artística. Natália Rebouças me revela sobre a sua vivência nesse cenário: “Eu me lembro dos Oxiúros e Ong no primeiro show na praça. Tinha ainda a banda Sexta Feira 13, eles estudavam comigo e eu cheguei a escrever uma música pra eles. E o vocal era feminino, a Elisa. Teve também uma que fez uma música sobre mim, mas não lembro o nome da banda”.

Acerca do tema em apreço e partindo de uma inversão lógica do viés antropológico sobre o objeto, temos um caso em que a arte nos mostra como a cultura se inventa (MIZRAHI, 2010). A Fig. 5 enfatiza essa experiência de Natália Rebouças, seguida de outra narrativa pela própria:



Figura 5: Capa do CD Demo da banda Subinversão, autografada para uma fã. Foto: Jorge Rocha.

Acho que essa foi a mais marcante. Tinha uma música que sempre tocava na praça que eu gostava muito "Do It yourself". E eu sempre gostei muito de banda de mulher, até porque achava o meio muito dominado por homens. E eu sempre via a Ana e achava-a super legal, depois eu descobri q era ela quem cantava a música que sempre tocava na praça. Comprei o cd e ela autografou. O pessoal ficou zoando dizendo pra ela que eu era fã dela.

#### 4. Autenticidade e fama no rock independente

A essência da *aura*[4], segundo BENJAMIN ([1936] 1994) insere na tradição técnica de criar, ou seja, a autenticidade das bandas se faz nesse domínio de conteúdo de tradição musical da construção do seu “aqui e agora”, tendo um estilo como referência e adaptado ao contexto local gerando uma sequência de valores sobre ele. É bem verdade que o gênero musical *rock* teve origem nos Estados Unidos, transcendendo fronteiras geográficas e culturais, espalhando-se pelo globo e ganhando, também, espaço no Brasil (ROCHEDO, 2014). O objetivo dessa transposição de fronteiras muitas vezes é orientado por interesses econômicos de uma indústria cultural direcionado para o consumo das massas. Essa indústria cultural pode se apropriar do caráter contestador do *rock* para sua produção em série de artistas de “forma”, ou seja, aqueles que vão determinar um perfil de bandas em determinada geração, e o expoente de musicalidade que será consumido, isso aconteceu com os subgêneros: *hard rock*, *punk rock*, *grunge* etc. Ambos os subgêneros e estilos do *rock* são propagadores de discursos contestadores de valores tradicionais.

O mercado dos bens culturais assume novas funções na configuração mais ampla do mercado de lazer. [...], pois as leis do mercado já penetraram na substância das obras [...] Não mais apenas a difusão e a escolha, a apresentação e a embalagem das obras, mas a própria criação, conforme os pontos de vista da estratégia de vendas no mercado. (HABERMAS apud RÜDIGER, 2001: 139)

O discurso de Joel Fernandes se alinha com a perspectiva do referido autor, citando ainda alguns exemplos de bandas nacionais que em algum momento lhe causaram estranhamento:

Para que seja alcançada a fama, normalmente a banda perde um pouco da experimentação sonora e criatividade para dar lugar a uma fórmula já consagrada de sucesso [letras simples, refrão grudento, repetitivo]. Parecem comum que quanto mais fama menos autêntico são as composições, pois para que se alcance um grande público é preciso criar algo mais certo, menos duvidoso. Encaro o caso do Rappa, nessa transformação como algo ruim. Não dá para saber se isso seria algo natural da evolução da banda ou se é apenas para que alcance um público maior. Já o Charlie Brown Jr a partir do seu terceiro CD e com uma demanda de lançar um disco por ano, para mim o som ficou engessado, com músicas com letras pobres e parecidas umas com as outras.

Em contrapartida, Sahlins (apud Mizrahi, 2010: 193) nos sugere que “não devemos ser ingênuos a ponto de acreditar em uma imposição do gosto por meio de ações conspiratórias por parte dos produtores, mas não podemos tão pouco cair na ‘mistificação inversa’ e crer que a produção capitalista seja uma resposta exclusiva aos desejos do consumidor”. Em consonância a essa ideia, Luizinho Kadore compreende que a relação de fama e autenticidade das bandas da



*mainstream* depende muito, a banda pode ser envolvente ao ponto de abraçar um público eclético só pelo seu som, suas letras.

Uma banda que todos vimos mudar em três *CD's* lançados foi o Los Hermanos. O primeiro é mais *rock* com *Ska*. Não vejo como *pop*, até porque o *pop* da época era bem diferente e esse primeiro trabalho tinha um ótimo conteúdo. Se não me engano, eles deram um espaço entre o segundo álbum para o terceiro, então voltaram com uma sonoridade um pouco menos *Rock n' Roll*, porém ainda *rock* [risos]. Isso foi chocante, mas gostei muito e lembro que dividiu opiniões [...] Porém era inegável que o trabalho estava muito bem feito. O caso dos Raimundos foi que no *CD* “Só no Forevis” a sonoridade estava mais limpa, porém continuava pesada. E tiveram as músicas comerciais como nos outros *CD's*, só que as comerciais em questão soaram bem mais comerciais que as antigas. Às vezes a gente se perde nessa observação e podemos até ser injustos com o artista. Pois muitas vezes a gente vê o artista que chega ao *mainstream* fugir um pouco da autenticidade. Muitas vezes conseguimos reparar uma forçada na barra e outras vezes é apenas cansaço, rotina [...] Coisas da fama às vezes até repentina. (Luizinho Kadore)

Retomando a discussão para o contexto alternativo do *Rock Maya* cumpre-se verificar: “A originalidade, tão importante para o *rock*, é uma forma de demarcação e de conquista de um território simbólico por meio de uma visão de mundo que prioriza o prazer e a diversão em detrimento da mecanização e da obrigação” (JACQUES, 2008: 214). Essa característica é carregada de teor político, é de verificar-se o rompimento com a indústria de massa, indo além das acusações de rebeldia sem causa do senso comum. “Assim, há no discurso nativo uma dicotomia entre música autêntica e original e música “comercial”, estandardizada e alienada. É esta dicotomia que leva o aparecimento das categorias “*rock independente*”, “*alternativo*” ou *underground* – este último surgido com a contracultura [...]” (ibidem, 2008: 209).

#### **4.1. Os artistas (independentes ou famosos) nacionais apenas copiam uma identidade estrangeira?**

Diante desta questão, recorro novamente ao escólio de BENJAMIN ([1936] 1994), a obra de arte sempre foi reproduzível, ou seja, tudo pode ser imitado por outros homens, como os mestres submetiam os seus aprendizes com exercícios, difundindo então as obras. No caso as bandas de *rock* que adotam um estilo específico do gênero. Um detalhe que merece ser refletido é que mesmo o *rock* sendo oriundo de outro país, no Brasil ele ganha uma valorização e uma identidade nacional, diferente de outros estilos musicais estrangeiros que quando importados mostram-se apenas como reproduções sonoras de variadas tradições que podem ser muito potentes em determinada localidade, mas quando fora do seu local de origem, não tem potência para mobilizar e influenciar outra massa, e qualquer tentativa de produção e adaptação com o contexto de outra localidade perde a sua essência. Isso apresenta duas perspectivas sobre a origem do gênero *rock*: uma cosmopolita, que mesmo surgindo em outra nacionalidade, tem isso apenas como gênese. Pois sua tradição se insere em outras regiões com vigor, podendo ser moldada junto às características locais e criando uma identidade local própria. De acordo com Mizrahi (2010: 188): “A identificação do elemento estrangeiro e o seu público acabou por nacionaliza-lo.” Com isso temos no *rock* nacional, bandas pioneiras como: Legião Urbana,

Paralamas do Sucesso e Barão Vermelho. Estas são bandas que iniciaram a carreira nos anos 80, e em sua maioria influenciados pelo *punk rock* estrangeiro, mas que também se apropriam de outros estilos como *ska*, *reggae* etc, criando uma mistura sonora complexa. Oposto a isso, outras bandas como Sepultura e o Angra produzem músicas em inglês e adotam uma tradição estrangeira como o *heavy metal*, mas que também são carregadas de autenticidade. Para Luizinho Kadore “qualquer influência é algo positivo, pois somar culturas é sempre muito bom”, reitera como exemplo a banda Sepultura e complementa o caso da Nação Zumbi.

A outra perspectiva é a mercadológica que se insere pela indústria de massa, “[...] designa uma prática social, através da qual a produção cultural e intelectual passa a ser orientada em função de sua possibilidade de consumo no mercado” (Rüdiger, 2001: 138). No discurso nativo, segundo Joel Fernandes, uma banda se torna comercial quando de fato passa a viver de música, alcançando um público e um sucesso maior. Nesse sentido Luizinho Kadore diz que uma banda vira comércio, quando “passa a ter compromissos além de apenas correr atrás de shows em lugares fuleiros que pagam no máximo um ‘refri’ pra você tocar o seu som, ou seja, seu trabalho”.

## 5. Características estéticas e performances



Figura 6: Banda Oxiúros. Foto: Larissa Cargnin.

Conforme sustenta Lagrou (2009: 67), “a construção da pessoa do artista é tão específica quanto à própria estética que produz”. A presença de palco é um elemento essencial para os artistas, pois ela fortalece as qualidades de agência com o público. Nesse sentido, quanto à perspectiva metodológica, em consonância como acatado por Cunha e Barbosa (2006: 49), deve-se dizer que o “desempenho para a câmera pressupõe uma afinidade com as performances cotidianas, e a opção é justamente mostrar os sujeitos na vida e não falando sobre ela”. No caso presente, recorro ao meu acervo de imagens, permitindo-me retratar a história visual com situações significativas, estilos de vida, gestos, atores sociais e rituais, promovendo um aprofundamento e compreensão das expressões estéticas e artísticas. (ibidem, 2006). É válido ressaltar, o quão inadequado é o excesso de exposição da imagem do artista, que pode vir a gerar um sentimento de rejeição por parte do expectador. Como Jacques (2008: 214) preleciona *in verbis*: “A categoria *poser* refere-se aos artistas que são totalmente influenciados pela moda e que priorizam na sua música, a vaidade e a vontade de se exibir”.

Nas Fig. 6 e 7, destacam-se diversas características comuns quanto aos padrões estéticos das bandas. “Essa agressividade, que empiricamente toma conta dos corpos dos músicos, está

ligada à conquista de território simbólico, sendo uma senha para a ideia de poder, que, como dito, aparece já na escolha do nome da banda” (ibidem, 2008: 213).



Figura 7: Nome das bandas do evento Som na Praça. Acervo: Jorge Rocha.

Consoante à lição de GEERTZ (1997), para estudar essa manifestação de arte dentro da lógica da semiótica, deve-se ir além do estudo de sinais como código a ser decifrado, considerando este como um idioma a ser traduzido, inserindo-se no contexto em que se cria determinado tipo de arte pelo centro do seu poder. O estilo adotado pela maioria das bandas de garagem abordadas nesta pesquisa expressa influências do *punk rock* e do *Hard Core*, estilos estes caracterizados por arranjos instrumentais mais curtos e rápidos, com cifras de três notas e músicas curtas de vocal acelerado. Tais características se relacionam com as limitações da maioria das bandas de garagem no que tange a recursos financeiros, ou mesmo, pelo fato de serem músicos iniciantes. Porém isso não é uma regra, o músico pode mudar o seu estilo conforme interage e evolui no seu contexto de aprendizado musical, podendo se interessar em seguir arranjos instrumentais mais complexos. De qualquer forma, o estilo varia de acordo com os interesses momentâneos como gosto e a predisposição do artista no momento da criação de uma banda.

### 5.1. O visual do roqueiro

O Rio de Janeiro ter uma forte raiz do samba, os espaços voltados para apreciadores do *rock* sempre foram bem limitados, principalmente no subúrbio, existindo até certo preconceito por parte dos jovens que apreciavam outros gêneros. Era muito comum no início dos anos 2000, ainda se ouvir estereótipos como: roqueiro maluco, maconheiros etc. O roqueiro por não seguir as regras, destacando-se com o seu visual peculiar, sofria determinados tipos de rotulações de outros grupos, de caráter extremamente preconceituoso, visto como um desviante das regras sociais impostas informalmente. Em termos sociológicos, enquadrado como um *outsider* (BECKER, 2009a). No cenário do Rock Maya:

Aconteciam agressões gratuitas. Como uma vez que um carro cheio de jovens do bairro que não faziam parte do movimento tentou atropelar alguns roqueiros e depois jogaram latas de cerveja cheias nos frequentadores. Sempre bradando xingamentos. Isso acontecia pelo simples fato de estamos vestidos e termos um comportamento considerado diferente. (ROCHA, 2014: 118-119).

Os dados quantitativos mostram que muitos jovens dessa geração se identificaram com o estilo de vida e sonoridade *rock* passando a construir uma identidade devido à massificação proporcionada pelo espetáculo musical *Rock in Rio 3*, contribuindo para uma popularização e maior adesão deste gênero musical, reitero a questão paradoxal deste caso, o lado negativo do fenômeno modista. Conforme dispõe Bauman (2013: 26): “A atual forma do fenômeno da moda

é definida pela colonização e exploração, pelos mercados de consumo, desse aspecto eterno da condição humana”. Um objeto que evidencia a moda no contexto cultural na capa do livro (ver Fig. 1), é o par de *All Star*[5]. Esse tênis descreve muito da identidade dos roqueiros nas três últimas décadas. Esta imagem transcende a representação de uma linguagem escrita, servindo como um recurso retórico que legitima a veracidade deste relato etnográfico (BITTENCOURT, 1998). Assina-la ainda que “considera a informação que pode ser apreendida por meio da análise de conteúdo da imagem, servindo como fonte de dados sobre outros universos culturais, tal como, o contexto histórico no qual a fotografia foi criada” (ibidem, 1998: 200).

Com o intuito de compreender como um roqueiro poderia se classificar, questionei Luizinho Kadore quanto a sua indumentária e a que tribo ele poderia pertencer:

Vejo-me como um roqueiro urbano, mais próximo do *Hard Core* - HC. Porém com outras influências alternativas. O *Hard Core* está dentro do *punk*, porém é o ritmo que deu mais velocidade ao *punk* e influenciou culturas como o skate. Então a figura HC vai de calça jeans e camisa batida até bermuda larga e blusa de marca de skate. Já que o estilo HC está em todo mundo sempre com influências de cada lugar.

Após essa colocação detalhada sobre o estilo específico o qual ele pode se enquadrar, o mesmo faz questão de mencionar o que seria um estilo alternativo:

Acho que me esqueci de falar sobre o estilo alternativo [risos]. Ah cara! Vejo o “alternativo” como uma alternativa pra fugir dos rótulos que se destacam por uma estética às vezes politicamente ideológica ou até mesmo influenciada pelos temas das músicas. O alternativo é o cara que se sente livre para ouvir tudo sem fazer parte de um só. Porém nos anos 90 temos o Grunge como exemplo de alternativo que a meu ver infelizmente ganhou rótulo.

O aspecto estético quanto à indumentária é o reflexo de suas influências sonoras, na maioria dos casos uma forma de moda. Mas que também é relativa no Rio de Janeiro, sendo difícil de definir em alguns casos, levando-se em consideração os fatores climáticos da cidade. As pessoas adaptam o seu modo de se vestir conciliado com o conforto. Dessa forma existe certa flexibilidade quanto ao modo de se vestir dos roqueiros nesta cidade. Oportuno se torna destacar que esse estilo alternativo de se vestir, citado pelo nativo, caracteriza a maneira de rejeitar as tendências da moda. Neste trabalho tenho categorizado as derivações ou estilos de se fazer *rock*, por tribos urbanas, compostas por grupos de indivíduos que além do gosto musical, compartilham de gestos, linguagens e símbolos em comum, “elementos que seus integrantes usam para estabelecer diferenças com o comportamento ‘normal’: os cortes de cabelo e tatuagens de *punks*, carecas, a cor da roupa dos *darks* e assim por diante.” (MAGNANI, [1991] 1992: 50). Sendo assim, ao categorizá-las inicialmente dentro de um recorte, afastando os riscos de leviandades tratadas observações metafóricas do senso comum (ibidem, [1991] 1992).

No que tange as relações dos roqueiros entre si, agora adotando um viés menos específico, ou seja, generalizando todos como um todo. Identifico neste meio a subcategoria *Fantasy*, associada à figura do *poser*, esta comum a todas as tribos. Mas o que exatamente é essa subcategoria? Lisa Carvalho, uma personalidade popular do cenário *Rock* Maya, frequentadora de outras cenas antecessoras a esta estudada me esclarece que existiu uma cena

*rock* no Madureira Shopping Rio no final dos anos 90, sendo ponto de encontro de muitas tribos de roqueiros. Entretanto, às vezes apareciam jovens que, além de se vestirem de forma exagerada, não possuíam muito conhecimento sobre as bandas que alegavam gostar. Passando então a serem estigmatizados pelos outros roqueiros que possuíam uma identidade mais sólida em comparação a estes. Comum ao caso, um estudo sobre “tribos urbanas”, nos mostra de forma delimitada o relacionamento entre *emos*:

Os jovens a quem os “das antigas” procuram se afastar são rotulados por eles de *posers*, criticamente avaliados como não sendo *emos*. O resultado desse processo de construção identitária é que os “das antigas” passaram a depositar nos *posers* marcações depreciativas e características tidas como abomináveis para um *emo* de verdade, reduzindo-os a elementos negativos ou pouco apreciados para um fã de *rock*. (BISPO, 2010: 3).

Aproveitando a oportunidade de interagir com os nativos na edição comemorativa do evento que no passado frequentavam este, pude constatar que com o passar dos anos, esses roqueiros do *Rock* Maya mudaram radicalmente alguns hábitos, seja devido a responsabilidades de trabalho, seja por motivos de paternidade e maternidade, ou até mesmo as experiências de vida. Alguns poucos continuam com a mesma indumentária de doze anos atrás, neste caso, os nativos entrevistados neste trabalho. Existem outros até mais radicais, porém não foram consultados devido à falta de oportunidade.

## 5.2. A dança na festa rock

Nos *shows* de *rock* em especial, quando as bandas são mais explosivas, o público manifesta um exótico estilo de dança. Wicke (apud JACQUES, 2008: 212) ressalta que: “A rejeição da música racionalizada é também a negação de um comportamento racionalmente orientado, o que marca toda a história do *rock*. Nos 1950, Elvis Presley com seus movimentos de quadril confronta uma sociedade moralista”. A Fig. 8 apresenta uma exótica dança que é internacionalmente conhecida por *mosh*, essa manifestação aparenta ter um objetivo violento, entretanto os participantes negam que essa seja a intenção, a dança é apenas uma maneira de se expressar e se soltar, acompanhando a batida agitada do som. Entretanto alguns nativos me revelaram que já se aproveitaram da oportunidade da roda para agredir de forma discreta alguém que estava dançando de forma violenta, ou até pelo motivo de rixas não resolvidas. Pelo fato do público se empurrar, formando um grande círculo de pessoas no Brasil é conhecida como roda ou *roda-punk*. “Para além da identificação com as letras, a batida, o pulsar, enfim, o ritmo das músicas nos lança, tendo ou não conhecimento disto, a um envolvimento físico com elas e ao mesmo tempo com os outros, produzindo novas afetividades”. (MAHEIRIE apud JACQUES, 2008: 214).



Figura 8: *Mosh-pit* ou roda (lente, com efeito, “olho de peixe”). Foto: Larissa Carginin.

Outra expressão vista na Fig. 9, é o *state diving*, que é nada menos um típico “mergulho” do palco, onde o indivíduo salta sendo aparado pelo público. No Brasil é denominado por cama de gato. Para que essa atividade seja bem sucedida é necessário que um indivíduo salte do palco e seja aparado por no mínimo três pares de outros indivíduos, dispostos um de frente para o outro, com os braços entrelaçados e alinhados na altura do peito. Ao saltar do palco a pessoa pode se projetar de frente ou de costas, ao cair nos braços entrelaçados é arremessado para o alto, logo, sendo aparado ou arremessado novamente, e na pior das hipóteses podendo ir de encontro ao chão.




Figura 9: Capa do CD Demo da banda ONG, retratando um *state diving*. Foto: Joel Fernandes.

### Considerações finais

A Praça Oito de Maio atualmente não exerce a mesma relação de agência de outrora e o movimento Rock Maya difunde suas ideias de forma bem sutil na internet em uma página nas redes sociais, também esta sendo feito um documentário dirigido por Jorge Rocha. Evidenciar o *Rock Maya* é falar de artistas que criam e reproduzem uma forma de arte independente dentro de um contexto social, político e econômico, sendo construtores de suas oportunidades. Já que estas oportunidades são monopólio de uma indústria cultural extremamente restrita. Portanto, o movimento *Rock Maya* oriundo do subúrbio do Rio Janeiro, tem o seu teor político quando se afirma existente, marchando contra as tendências mercadológicas e reforça-se dando oportunidade e espaço para inclusão de bandas de *rock* independentes se apresentarem.

Ademais ser famoso para os artistas do *Rock Maya* não era estar na mídia conquistando um público eclético. Em outras palavras, o resultado positivo é a crescente adesão e reconhecimento do público do *underground*. Esse reconhecimento que impulsiona uma banda independente. Conquistar esse mundo é produzir arte sonora com autenticidade sem ser manipulado por alguma grande gravadora e ser reconhecido por isso. Ir além, se possível, como ser reconhecido em outros bairros, cidades, estados, e até mesmo em outros países. Ser rico e estar na mídia são consequências e não prioridades.

Por fim, somando o resultado da coleta de dados para esta etnografia a partir de relatos e instrumentalizando com diversos teóricos, percebe-se que as imagens condicionam o propósito de uma necessidade de aprender a ler e interpretar criticamente a linguagem das fotos (FELDMAN-BIANCO, 1998). Sendo assim, representações podem ter significados diferentes de acordo com o contexto social interpretado por outras pessoas (BECKER, 2009 b). 

<b>Lista de Figuras</b>	<b>Página</b>
Figura 1: Retratos do evento Som na Praça, entre os anos 2002 a 2006. ....	3
Figura 2: Capa de uma edição do Hermes Zine .....	3
Figura 3: Lançamento do livro <i>Rock Maya</i> .....	5
Figura 4: Meados de 2002, Som na Praça sem palco.....	6
Figura 5: Capa do CD Demo da banda subversão, autografada para uma fã.....	7
Figura 6: Banda Oxiúros.....	9
Figura 7: nome das bandas do evento Som na Praça .....	10
Figura 8: <i>Mosh-pit</i> ou roda (lente, com efeito, “olho de peixe”).....	13
Figura 9: Capa do CD Demo da banda ONG, retratando um <i>state diving</i> .....	13

## NOTAS

\*O autor, à época da submissão, cursava o 6º período do Curso de Ciências Sociais na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

[1] Termo genérico usado para estereotipar bandas iniciantes que normalmente ensaiavam na casa de algum integrante.

[2] O antropólogo Roberto da Matta, referência em sua obra *O ofício de etnólogo, ou como ter o Antropological Blues*, uma carta da Dra. Jean Carter Lane que relata o *Antropological Blues* como um raro estado de felicidade de não assumir o ofício de etnólogo integralmente.

[3] Poderia relacionar um paralelo dessa atitude com o *punk* e sua máxima nos anos 1970 com o discurso: “faça você mesmo”, evidenciando a sua manifestação de contracultura, antagonicamente à cultura de massa.

[4] A aura é definida por Benjamin como: “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (1936: 170). O autor exemplifica a observação da sombra projetada de um galho sobre nós em uma tarde de verão. Essa sensação seria como respirar a aura do objeto em questão.

[5] O tênis *All Star* foi muito popular no Brasil, além de ser de baixo custo, também foi evidência pelo fato dos *Rock Stars* dos anos 1990 usarem.

## REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Zigmunt. **A cultura no mundo líquido moderno**. Trad. de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 26.
- BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro. **Antropologia e imagem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. 68 v. p. 49.
- \_\_\_\_\_. Pimentanos olhos dos outros é refresco: Fotografia, espaço e memória na experiência vivida por jovens de um bairro “periférico” de Guarulhos. São Paulo: **Cadernos de Arte e Antropologia**, nº2, p. 103-110, fev. 2012.
- BECKER, Howard S. **Falando da sociedade** – Ensaio sobre as diferentes maneiras de representar o social. Rio de Janeiro, Zahar, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Outsiders: Estudos de sociologia do desvio**. Zahar, 2009.
- BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. Rio de Janeiro: **Concinnitas – Revista do Instituto de Artes da UERJ**, nº 8, ano 6, v. 1, p. 64-78, jul. 2005.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In:\_\_\_\_\_.**Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.p. 165-196.
- BISPO, Rafael. Os “emos das antigas” e os “posers de emo”: identidades, conflitos e estigma na cena musical roqueira. **Ponto Urbe**, jul. 2010. Disponível em:< <http://pontourbe.revues.org/1578> ; DOI: 10.4000/pontourbe.1578>. Acesso em: 05 Julho 2015.
- BITTENCOURT, Luciana Aguiar. Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica. In: Feldman-Bianco, B. (Org.) e Moreira Leite, M.(Org.) **Desafios da imagem: Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais**. Campinas: Papius, 1998. p. 197-212.
- DA MATTA, Roberto. **O ofício de etnólogo, ou como ter o Anthropological Blues**. Boletimdo Museu Nacional 27, 1978.
- GALANO, Ana Maria. Iniciação à pesquisa com imagens. In: Feldman-Bianco, B. e Moreira Leite, M. (Orgs.) **Desafios das imagens: Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais**. Campinas: Papius, 1998. p. 186.
- GEERTZ, Clifford. A arte como sistema cultural. In:\_\_\_\_\_.**O saber local**. Petrópolis: Vozes, 1997. p.142-181.
- GELL, Alfred. Definição do problema: a necessidade de uma antropologia da arte. **Revista Poiésis**, nº 14, p. 253. dez. 2009.
- JACQUES, Tatiana de Alencar. Estilo e autenticidade em bandas de *rock* de Florianópolis (SC). **Psicologia & sociedade**. Florianópolis: ABRAPSO, nº 20, ano 2, p. 208-216, abr. 2008.
- LAGROU, Els. As artes ligando mundos: alteridade e autenticidade no mundo das artes. In:\_\_\_\_\_.**Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**.Belo Horizonte: ComArte, 2009. p. 67.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. Tribos urbanas: metáfora ou categoria? **Cadernos de Campo** São Paulo (1991), v. 2, nº 2, mar. 1992.
- MIZRAHI, Mylene. Figurino funk: a imbricação que a estética nos faz ver. In:\_\_\_\_\_. **Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 122.
- \_\_\_\_\_. “É o beat que dita”: criatividade e a não-proeminência da palavra na estética Funk Carioca. **Desigualdade& Diversidade–Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio**, v. 7, 2010, p. 175-204.
- ROCHA, Jorge Felipe. **Rock Maya: Se você quer uma cena alternativa forte, você tem que criá-la**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2013.
- ROCHEDO, Aline. **Derrubando Reis: a juventude urbana e o rock brasileiro nos anos 1980**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.



RÜDIGER, Francisco. A escola de Frankfurt. In: FRANÇA, Vera Veiga (Org.); HOHLFELDT, Antônio (Org.); MARTINO, Luiz C. (Org.) **Teorias da comunicação**: conceitos, escolas e tendências. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 138 e 139.

Recebido em 22/08/2014

Aprovado em 10/08/2015