

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO**

**EDUARDO FERNANDES**

**DO EMO AO ALTERNATIVO: PRÁTICAS JUVENIS EM TRANSFORMAÇÃO  
EM SÃO PAULO.**

**GUARULHOS**

**2021**

EDUARDO FERNANDES

DO EMO AO ALTERNATIVO: PRÁTICAS JUVENIS EM TRANSFORMAÇÃO EM  
SÃO PAULO.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do grau em Mestre em Ciências Sociais.

Orientador Prof.º Dr.º Alexandre Barbosa Pereira.

GUARULHOS

2021

**Resumo:**

Na primeira década dos anos 2000, um novo estilo juvenil ganha grande visibilidade no *mainstream*, no que parece ser um frenesi entre a juventude. Os emocores, ou simplesmente emos, estavam por todos os lugares, falando sobre sentimentos e decepções. Na empreitada de dialogar como os emos, hoje um pouco mais velhos, esse trabalho busca explorar como o estilo e seus adeptos circulam pela região metropolitana de São Paulo e suas trajetórias de vida. Essa dissertação trata do emo como experiência de vida particular e coletiva, questionando as noções de rotulação e de identidades fixas frente a contemporaneidade, a cidade e o mundo em transformação. Não de forma conclusiva, mas delimitando traçados de experiências, impressões e subjetividades, atravessadas por questões como sexualidade, gênero, trajetos e práticas na e da cidade.

Palavras-chave: juventude; cidade; arte; rock; emocore.

**Abstract:**

In the first decade of the 2000s, a new youth style gains great visibility in the mainstream, in what seems to be a frenzy among the youth. Emocores, or simply emos, were everywhere, talking about feelings and disappointments. In the enterprise of dialoguing with the emos, now a little older, this work seeks to explore how the style and its adherents circulate through the metropolitan region of São Paulo and their life trajectories. This dissertation deals with emo as an experience of private and collective life, questioning the notions of labeling and fixed identities in the face of contemporaneity, the city and the changing world. Not conclusively, but delimiting traces of experiences, impressions and subjectivities, crossed by issues such as sexuality, gender, paths and practices in and around the city.

Keywords: youth; city; art; *rock*; emocore.

## Sumário

### Sumário

Agradecimentos .....	5
Introdução .....	7
Anotações sobre um sonho durante a quarentena, maio de 2020.....	16
Capítulo I- Do <i>hardcore</i> ao emo. ....	18
1.1 Para pensar transformações e disputas no <i>rock</i> .....	18
1.2 Entre o <i>hardcore</i> e o emo. ....	22
1.3 Emos: uma nova geração do <i>rock</i> .....	28
1.4 Entre negações, retomadas e continuidades. ....	40
Capítulo II - Os emos se orkontram na Galeria do Rock: Cultura do consumo, acusações e resistência cotidianas em São Paulo. ....	46
2.1 A cidade e os emos.....	46
2.2 Acusações no <i>rolê</i> da Galeria .....	53
2.3 Outros entendimentos e outros trajetos: Bocage, Vitrine e Roosevelt. ....	68
Capítulo III - Diversidade com os emos .....	87
3.1 Espaços de <i>Rock</i> e Diversidade .....	87
3.2 <i>Rolê</i> de matinê.....	92
3.4 Do emo ao diamante.....	106
Capítulo IV - Emo, eu? Reflexões sobre acusação na prática e escrita etnográfica. ....	116
4.1 Pensando o texto etnográfico.....	116
4.2 Quem fala sobre quem?.....	121
4.3 Emo e não-emo, algumas respostas. ....	124
4.4 Eu também sou um diamante.....	131
Voltando ao sonho.....	136
Últimas considerações.....	137
Referências.....	145

## **Agradecimentos**

Estes textos são resultado de investimentos coletivos.

Agradeço à minha família por sempre acreditarem nos meus sonhos.

Aos meus professores por defenderem o Ensino Público e crítico.

Ao meu orientador Alexandre Pereira por ter investido nas minhas propostas e ideias. Aos membros da banca Andrea Barbosa e João Bittencourt pelas provocações e ensinamentos.

À Universidade Federal de São Paulo e a CAPES pelo apoio.

Aos meus colegas pesquisadores que colaboraram com sugestões.

Agradeço também aos meus interlocutores e pessoas que contribuíram com seus relatos. Agradeço aos meus amigos que colaboraram de várias formas.

Finalmente, agradeço ao leitor que dedicar o seu tempo lendo esta seleção de textos que falam de experiências de vida.

Obrigado por caminharem comigo.

“They're gonna clean up your looks, with all the lies in the books,  
To make a citizen out of you.  
They're gonna rip off your head, your aspirations to shreds,  
Another cog in the murder machine.  
So darken your clothes, or strike a violent pose,  
Maybe they'll leave you alone, but not me.”  
Teenagers – My Chemical Romance, 2006.

## Introdução

Faz aproximadamente quinze anos que o emo, um segmento no *rock*, atingiu sucesso entre o público jovem das grandes cidades. Há quem diga que ele foi o último movimento relevante do *rock* no Brasil, pelo menos comercialmente falando (CAVALCANTI, 13/07/2018). Sensação entre jovens de várias classes sociais, discutido em revistas, jornais, rádio, televisão e internet, o emo não só se caracterizou como um estilo musical da moda, a se dizer com influências do *pop punk*<sup>1</sup> estrangeiro e do *hardcore*<sup>2</sup> *punk* brasileiro, mas também como uma estética de vida.

O termo emo é uma abreviação de *emocore*, que advém de “*emotional hardcore*”, Musicalmente, o emo, também conhecido como *emo punk*<sup>3</sup>, se trata de um som pesado ou “*hardcore*” associado a letras emotivas ou ultrarromânticas, que falam de decepções, de reconquistas, amores e dores, além de certa visão de desencantamento com o mundo. O *emotional hardcore* tem sua origem nos Estados Unidos, por volta da década de 1980, como uma dissidência mais romântica e individualizada do *hardcore punk*, chegando em várias localidades do mundo em formas e tempos diversos, sendo apropriado e ressignificado localmente (BISPO, 2006). O emo que me refiro corresponde a geração do estilo que se tornou *popular* no Brasil a partir de 2005.

No mundo das segmentações do *rock*, os estilos surgem e desaparecem como formas de experimentação da expressão musical ao longo de sua história e se realizam através de redes de ações coletivas chamadas de *cenas*<sup>4</sup>. As *cenas* são geralmente relatadas

<sup>1</sup> João Bittencourt (2011) desenvolveu um glossário contendo alguns termos usados entre roqueiros em São Paulo, mais especificamente entre jovens *straightedges*, estilo de vida ligado ao *punk*, veganismo, abstinência de uso de entorpecentes. Segundo o autor (idem, p. 315) *punk* é um estilo e comportamental que nasce na década de 1970. A palavra *punk* significa em inglês algo como “lixo”, “traste”, “vagabundo”.

<sup>2</sup> Segundo Bittencourt (2011, p. 314) *hardcore* é uma expressão que também designa um estilo musical de bandas *punks* norte americanas do começo da década de 1980. Musicalmente, diferente do *punk*, o *hardcore* não tinha uma “melodia mais cadenciada”, mas se definia pela velocidade. O termo em inglês corresponde a uma gíria para designar algo ou alguém “agressivo”, “casca grossa”, “sujo”.

<sup>3</sup> Ainda segundo Bittencourt (2011, p. 314) o termo *emo punk* designa jovens que compunham a chamada “vertente introspectiva” da cultura *punk*. Musicalmente, o *emo punk* apresenta uma sonoridade menos agressiva que o *punk*, com destaque as melodias e letras que em grande parte têm apelo existencial.

<sup>4</sup> No capítulo introdutório do livro “*Music Scenes*”, (organizado por) Richard A. Peterson e Andy Bennett (2004) apresentam o conceito de “*cena musical*”, que teria aparecido pela primeira vez em textos jornalísticos e no cotidiano das pessoas, e vem sendo usado por pesquisadores para delimitar contextos de interação onde produtores, músicos e fãs compartilham coletivamente seus gostos musicais comuns e se distinguem coletivamente de outros. O termo aparece pela primeira vez no discurso acadêmico de Will Straw (Straw 1991, apud. Bennett & Peterson 2004), como modelo para pesquisas em produção, performance e apreciação de música *popular* pelo mundo todo. Os autores definem três tipos principais de *cenas*, que se distinguem de acordo com a extensão e tipo de contato. O primeiro tipo é a *cena local*, que corresponde à *cena agrupada* a um foco geográfico muito específico, quase que “isolado”. O segundo tipo diz respeito à *cena translocal*, que é a integração de *cenas locais* em comunicação, agrupadas sob um mesmo

como dissidências que carregam um tanto de convenção e outro tanto de invenção com relação às denominações anteriores, como heranças ou quebra de tradições musicais, temáticas das letras ou valores que atravessam a vida de seus participantes, podendo haver manifestações na literatura e nas artes plásticas. Magnani (2003), apesar de não desenvolver tanto a noção de cena, a define como um conceito amplo, que envolve aspectos de atitudes, sentimentos, estéticas, ideologias e estilos envolvidos em práticas de lazer na cidade. Entre e intra cenas também podem haver disputas de capitais simbólicos específicos e dominância de territórios, ou por patrocinadores, visibilidade, reconhecimento. No caso do emo no Brasil, busco seguir uma rede complexa de produção e interação através da música que esteve e ainda está em criação e mudança. Apesar de o emo ter saído da visibilidade da grande mídia por volta de 2014, é fácil encontrar na internet dossiês e reportagens recentes sobre o estilo. Comunidades online que associam os integrantes da cena são bem movimentadas, além de serem frequentes as festas como a *Emonation*, *Emo Revival* e Bloco Emo (que revivem o emo de forma nostálgica), turnês e parcerias que homenageiam e mantêm o estilo vivo e ainda produzindo inovações.

O historiador e pesquisador do *rock* Paul Friedlander (2008) desenvolveu um método de investigação do estilo que ele chama de Janela do *Rock*. Trata-se de uma ferramenta de análise que considera as músicas e suas performances em diálogo com seus contextos sociais, culturais e econômicos para construir uma história do estilo e suas segmentações. Segundo o autor, é interessante compreender o estilo a partir de um viés cronológico, conectando as transformações ocorridas em cada tempo junto a concepções de mundo subjetivas daquela época (FRIEDLANGER, 2008: 10). Para ele, é possível dizer que o *rock* tem acompanhado mudanças que conectam tempo de vida e tempo social no último século, podendo ser compreendido também a partir de uma abordagem geracional. Houve a geração dos roqueiros clássicos, a das bandas inglesas, a dos *punks* e assim por diante, cada uma produzindo e reverberando valores de tradição e invenção relativos aos seus respectivos tempos.

Gerações, por sua vez, segundo Karl Mannheim (1993), são dimensões analíticas que consideram a localização do tempo de vida, ou tempo biográfico, no tempo histórico, considerando as dinâmicas de mudança social. Segundo a perspectiva geracional é

---

estilo musical e de vida. E por fim, o terceiro tipo diz respeito à cena virtual, que é aquela onde as pessoas não se encontram fisicamente, mas que se comunicam e constroem a cena via internet ou fanzines, por exemplo.



principalmente sobre a juventude que as crises da sociedade recaem e que reside nela a capacidade de lutar para beneficiar o seu próprio futuro. Pertencem a mesma geração potencial os indivíduos que viveram certas mudanças históricas durante a juventude, que só se tornariam gerações efetivas quando estas se formam novos comportamentos e visões de mundo com relação a geração anterior. Já Feixa e Lecardi (2014) consideram que as mudanças geracionais não necessariamente ocorrem devido a grandes mudanças sociais que só poderiam ser percebidas com o passar de um longo período de tempo, mas também a processos econômicos, políticos e culturais que podem ser considerados como lentos e graduais, ou ainda, rápidos e instantâneos, ainda possibilitando a coexistência de gerações numa sociedade multigeracional. Sendo assim, muitas gerações roqueiras surgiram nesse um século de história do estilo, sempre dialogando com o seu tempo, mas, ao mesmo tempo, muito fundamentadas em dinâmicas próprias.

O mesmo se pode dizer dos emos, houveram algumas gerações; da gênese do emo nos Estados Unidos da América à sua versão tupiniquim, muita coisa aconteceu. No Brasil, o *emocore* é geralmente referido somente como emo, um estilo que se tornou popular como um desdobramento midiático do *hardcore* melódico, um segmento que já vinha se desenvolvendo em nichos roqueiros desde a década de 1990, e do *pop punk* americano, representado por bandas como *My Chemical Romance*, *Good Charlotte*, *Simple Plan*, *The Used*, *Panic! At the disco*, entre outras. A visibilidade do estilo emo na mídia teve seu ápice aproximadamente entre os anos de 2005, quando começou a ser noticiado pela mídia, e 2014, quando as bandas Fresno e NX Zero, as mais populares, deixaram as paradas das mais tocadas da indústria fonográfica.

Apesar do estilo ter sido muito popular e o termo ter colado entre o público, as bandas, entretanto, negavam veementemente a denominação. Para além das bandas, conforme o estilo foi sendo apropriado mídia e se tornando conhecido do grande público, ser associado ao estilo emo tornou-se algo pejorativo. Chamados de modistas, e de “quase roqueiros”, as bandas tidas como emo aos poucos foram sendo consideradas filhas bastardas do *rock*, principalmente entre a crítica especializada e gerações anteriores de roqueiros. Para esses segmentos interpretativos, o emo foi caracterizado como um movimento empobrecido, dotado de bandas que não sabiam tocar seus instrumentos, letras empobrecidas e com fãs que pouco entendiam de *rock*, também chamados de *posers*<sup>5</sup>. Por muitas vezes, ser visto como um emo era um “convite” para ser intimidado,

---

<sup>5</sup> *Poser* é uma pessoa que é classificada como um fã superficial de um estilo, mas que ostenta o visual.

o que fazia com que muitas pessoas agissem para não serem classificadas como um. Por isso, entre muitos, o emo foi conhecido como “um movimento que não ousa dizer seu nome” (BISPO, 2006, p. 21).

No dia a dia de jovens adeptos do estilo, o emo extrapolava a questão musical e se constituía como um estilo de em várias cidades do país e do mundo. Jovens na faixa dos 12 aos 20 anos ouviam o som e se identificam com as letras e com a atitude das bandas, passavam a vestirem-se como seus integrantes e a modular a sua apresentação. Raphael Bispo (2010) diz que ter um visual básico e hegemônico estava, definitivamente, longe do universo dos emos. A questão da identificação através da roupa, dos acessórios e do corte de cabelo era fundamental entre os adeptos do estilo e um sinal importante para identifica-los para os não adeptos também: sua estética abusava das roupas pretas e do uso da palidez acrescido de elementos “fofos”, era comum o uso dos cabelos penteados com franja sobre os olhos e com mechas coloridas, piercings e lápis de olho. As roupas, que eram quase sempre escuras, eram bem ajustadas ao corpo, como as camisetas estilo *baby look* e *calças skinny*<sup>6</sup>. Ao mesmo tempo, os emos também usavam cintos de taxas, colares e pulseiras de espetos e camisetas de bandas, assim como outros estilos do *rock*. Tênis de skate e modelos clássicos como *Converse All Star* e jeans rasgados também podiam compor o visual dos emos, que remetia muito a um senso estético urbano. De certo, o visual dos emos em alguns casos também flertava com a androginia, eram comuns entre meninos e meninas o uso dos mesmos elementos estéticos, como a maquiagem e os cabelos cumpridos, o que caracterizava uma certa alusão ao visual e a atitude híbrida/andrógina. Entre os emos, o não desempenho estrito dos papéis de gênero, ou seja, a separação do universo simbólico do masculino e do feminino, era incentivado, assim como o acolhimento das sexualidades divergentes da heterossexualidade (CARVALHO, 2013). Diferentemente do ditado *popular* que diz que o “homem não chora”, os meninos emos choravam e se orgulhavam disso.

Voltando ao visual emo, é possível dizer que ele era uma ferramenta importante para se tornar um indivíduo admirado e conhecido entre os emos. Aqueles que conseguiam alcançá-lo podiam chegar ao status de quase celebridade entre os emos, acumular muitas visualizações e comentários em suas redes sociais como o Fotolog<sup>7</sup>. Era

---

<sup>6</sup> Modelos de roupas bem justos,

<sup>7</sup> Fotolog é uma rede social popular no começo dos anos 2000. As pessoas criavam perfis virtuais para postar fotos, a popularidade era medida de acordo com o número de comentários e amigos que a pessoa tinha.

necessário sempre ter um novo corte de cabelo para mostrar, geralmente alisados e bem desfiados na navalha, costeletas, mullets e mechas coloridas, calça apertada, acessórios, presilhas, bolsas. Outra característica importante entre os emos, era a adoção da internet como canal de comunicação e expansão das suas redes de relacionamento. Durante a expansão do estilo emo entre os jovens brasileiros, os planos de internet banda larga começavam a se espalhar pelas grandes capitais. Redes sociais como *Orkut*<sup>8</sup>, *My Space*<sup>9</sup> e mais tarde o *Twitter*<sup>10</sup>, foram algumas das plataformas amplamente ocupadas pelos emos. Postagens e comunidades como “Eu sou emo” ou “Eu odeio emo” eram absolutamente comuns e contavam com muita gente. Pela simpatia ou pela recusa, o emo movimentou, se mostrou e mobilizou opiniões por ser um estilo de vida que saltava aos olhos.

Nos *rolês*, como eram chamadas as atividades de lazer em movimento pela cidade, os emos ocuparam o espaço público de formas criativas. Praças, calçadas, corredores de shoppings se transformavam em verdadeiros locais de encontros efusivos entre aqueles adolescentes que na internet se apresentavam de forma fofo e depressiva. De forma contrastante, os emos variavam da melancolia na internet ao hedonismo boêmio nos encontros, momentos em que aproveitavam para fazer novas amizades, usar drogas lícitas e ilícitas e paquerar.

Conheci os emos na época em que estava no primeiro ano do Ensino Médio, por volta do ano de 2005, através de colegas de escola. Morando praticamente a minha vida toda na periferia de São Paulo, maior região metropolitana do país, pude viver experiências com os emos desde o começo da explosão do segmento. Ouvia bandas como *The Used* e *Good Charlotte* através de fones partilhados entre os meus amigos no intervalo das aulas, via os clipes de *Simple Plan*, *My Chemical Romance* e *Hateen* pela MTV e MIX TV. Dando *rolê* em boa parte da minha adolescência, também vivi com os emos na rua, no transporte público, em shows e encontros nos mais diversos espaços, tanto em espaços públicos quanto em locais mais fechados, durante muitos anos. Durante essa trajetória, também ajudei na produção de algumas festas para esse público e também fiz parte de um grupo denominado Família Diamond. Tendo conhecido os emos desde Ensino Médio, foi somente por volta de 2016 que passei a investigar o estilo sob o olhar

---

<sup>8</sup> Extinta rede social muito famosa no Brasil de 2004 a 2014.

<sup>9</sup> Rede social não tão popular no Brasil, mas que possibilitava a criação de uma página pessoal que podia ser seguida por fãs.

<sup>10</sup> Plataforma de microblog.

das Ciências Sociais. Em 2018, apresentei minha monografia de graduação, um primeiro esboço onde abordei o lazer emo na cidade de São Paulo, sexualidade e desvio. Atualmente, além de desdobrar e aprofundar as minhas pesquisas com os emos, busco também refletir o meu próprio lugar como sujeito autoral e a teoria etnográfica.

De forma mais objetiva, este trabalho busca demonstrar como os emos surgiram em São Paulo, quais suas referências e como construíram suas alianças, as interações com outros grupos, as relações que produziram na e com a cidade em transformação. Para isso, trato o emo como experiências de vida particulares e coletivas, não de forma conclusiva, mas delimitando traçados, impressões e subjetividades em complexidade, dialogando com os emos, hoje um pouco mais velhos.

Após alguns anos do período entre a ascensão e decadência do emo na grande mídia, esse texto busca se beneficiar de certo distanciamento temporal e bebe da memória de integrantes de bandas, produtores e fãs do emo, além de materiais variados como reportagens, textos, imagens e minha própria memória de experiências vividas com eles. Estive em contato com os emos em momentos em grupo e individuais, em *rolês* ou em conversas mais direcionadas, presencialmente e de forma *online* durante os dois anos da pesquisa e no acumulado de anos de contato. Como consequência da empreitada, a pesquisa precisou se alinhar a uma metodologia que beneficiasse as memórias, a minha e as de meus interlocutores

Por meu envolvimento com os emos de longa data e pela necessidade de refletir sobre a importância da memória e do tempo no trabalho etnográfico dialoguei com a etnografia *ex post facto*<sup>11</sup>. Etnografia *ex post facto*, segundo Machado (2019), é uma proposta que possibilita extrapolar os limites do tempo no trabalho etnográfico. O autor parte da reflexão proposta por Peirano (2008) sobre como a definição de um campo é sempre um ato voluntário de delimitação de um intervalo de tempo, quando o etnógrafo diz “a partir de agora estou fazendo um trabalho de campo”. Questionando esse limite, Machado defende que qualquer experiência na vida do etnógrafo poderia ser usada como material de um campo definido a posteriori, ou campo *ex post facto* (depois do fato). Por consequência, libertasse a memória de experiências que no momento do acontecimento não podiam ser usadas como dados de um campo, como fatos dramáticos, mas que depois de um tempo demandaram reflexões antropológicas

---

<sup>11</sup> Expressão em latim que significa “depois do fato”. É uma expressão utilizada em muitos campos, como o Direito, quando se quer analisar os efeitos após um fato.

Por ter vivido muitas experiências com os emos na adolescência, não tinha conhecimento antropológico e/ou etnográfico para fazer reflexões naquele tempo. Contudo, com o conhecimento que tenho hoje e utilizando a metodologia *ex post*, tenho a oportunidade de rememorar aqueles momentos sob outras perspectivas e dar respostas a algumas questões pertinentes ao campo e a própria proposta teórico metodológico da etnografia. Tendo como plano de fundo o campo dos estudos das juventudes, a escolha de trabalhar com esse campo definido posteriormente possibilitou que eu pudesse refletir e partilhar algumas das experiências de um tempo que foi partilhado por uma geração.

Dito isso, é importante ressaltar que a etnografia *ex post facto* não é uma metodologia autobiográfica, mas se beneficia da dimensão autobiográfica que toda a etnografia tem. Assim, também deixo claro que não abusarei dessa perspectiva e trabalharei em grande quantidade com a memória de meus interlocutores e com materiais diversos e leituras que se inserem no campo das Ciências Sociais.

Apesar de algumas vantagens que se apresentam em pesquisas com aqueles que estão próximos a nós, também existem desvantagens, problemas e implicações éticas. Como ressaltado por Gilberto Velho (2008), no exercício de aproximações e afastamentos, aqueles que pertencem a nossa cultura se diferenciam do pesquisador, partem de experiências e concepções de mundo atravessadas por heterogeneidades múltiplas, aqui consideradas como as questões de gênero, de classe, de raça, de geração, sexualidade e estilo. Entre identificações e negações, refletir sobre os limites que aproximam e afastam o pesquisador de seus interlocutores. Ainda sobre as relações que estabeleci com meus interlocutores, nessa composição alguns dos sujeitos que dialogaram comigo são tratados pelo nome civil, principalmente quando seus depoimentos estão em materiais midiáticos. Já outros, com quem dialoguei pessoalmente e se inseriam na cena, a princípio, mais como fãs do estilo serão tratados pelos nomes de *rolê*, nomes artísticos e apelidos. Ainda segundo Velho, a adoção de nomes diversos em contextos variados implica em processos complexos de individualização e de transformação do individual.

A estrutura do trabalho foi dividida em quatro capítulos.

O primeiro capítulo desenha uma trajetória do emo no Brasil, suas influências e transformações, idas e vindas, retomadas e cisões. Para isso, parto da gênese do *rock 'n roll*, um estilo musical surgido nos Estados Unidos da América por volta dos anos 1950 muito *popular* entre a juventude, demonstrando como desde o seu surgimento, o mundo roqueiro esteve relacionado ao desdobramento de múltiplos estilos de vida. Dando um pequeno salto na trajetória dos estilos do *rock*, chego no desenvolvimento da cena

*hardcore* melódico na virada do século XX no Brasil e as transformações geradas pelos contratos firmados entre os artistas os contatos que os artistas e a grande mídia. Junto a produção da indústria fonografia, o emo dialogou com uma nova geração de jovens que estavam começando a acessar a internet. Essa nova juventude, muito mais ligadas a valores do pós-modernismo<sup>12</sup>, apropriou-se do *rock* sob a forma do emo como um estilo que entrecruzava arte e vida, contrastando com outras perspectivas. Nesta dissertação, será abordado como as bandas de *hardcore* melódico articularam o seu envolvimento com o emo de diversas formas, mediadas por questões como a *popularidade* do estilo e a capacidade dele em lhes render sucesso, a oposição entre *mainstream* e *underground*<sup>13</sup>, e os estigma no mundo do *rock*.

No segundo capítulo, proponho um diálogo a respeito da presença dos emos na metrópole de São Paulo, seus contatos com outros grupos nos *points*, os trajetos que realizaram a partir do *rolê* da Galeria do Rock e algumas transformações, tanto no estilo como na própria cidade. Busco demonstrar como os emos foram enquadrados, a partir de 2005, no hall de personas não gratas entre os frequentadores da Galeria e que isto se deu em consequência do processo de acusação vigente entre muitos roqueiros daquele espaço,

---

<sup>12</sup> Utilizo da revisão realizada por Mike Featherstone (1995) a respeito dos conceitos de pós-modernidade e pós-modernismo. Para o autor, os dois conceitos interessam na sua tentativa de compreender o desenvolvimento do pós-modernismo como uma imagem cultural poderosa e a sua relação com a cultura do consumo, considerando questões como a produção, transmissão e disseminação do conhecimento e da cultura.

Em primeiro lugar, segundo Featherstone, o termo pós-modernidade é sempre definido a partir de uma relação com o de modernidade (*modernité*). Modernidade remonta o processo de racionalização da vida e da cultura monetária, como visto em Simmel, a experiência de vida cotidiana nos espaços urbanos e o surgimento da cultura do consumo. Algumas características da pós-modernidade são as mudanças aceleradas nas novas formas de tecnologia e informação que impulsionam a passagem de uma ordem social produtiva para uma reprodutiva, que, no limite, nos levaria a impossibilidade de distinção entre realidade e aparência. Contudo, o autor não se limita a discussão da exata periodização da pós-modernidade, mas busca constituir instrumentos para estudos que considerem a pós-modernidade como experiências subjetivas que relacionem as chamadas práticas pré-modernas, modernas e pós-modernas (FEATHERSTONE, 1995, pp. 20-24).

Em segundo, modernismo indica alguns estilos que foram associados ao movimento artístico de vanguardas boêmias da virada do século XX. Esse movimento indicava como pautas a qualidade da vida moderna, a reflexividade, a autoconsciência estética e a rejeição da personalidade integrada em favor do sujeito desestruturado. Pós-modernismo é um termo que surge na década de 1930 e se populariza entre artistas, escritores e críticos na década de 1970, com vertentes na arquitetura, artes visuais, cênicas e música. As características gerais do pós-modernismo nas artes são a abolição das fronteiras entre arte e vida cotidiana, entre alta-cultura e cultura de massa/popular, a promiscuidade estilística e ecletismo e a celebração da “ausência de profundidade”. Para Featherstone, interessa examinar como o sentido restrito de pós-modernismo associa-se as mudanças culturais mais amplas e das experiências e práticas do cotidiano. No campo da arte que se confunde com a vida, focaliza-se as práticas culturais concretas e a mediação do poder em transformação dos grupo que participam da produção, classificação, circulação e consumo de bens culturais pós-modernos (*ibidem*, pp. 23- 25).

<sup>13</sup> *Mainstream* e *underground* são duas categorias opostas e complementares. A primeira é sinônimo de grande mídia e indústria fonográfica, enquanto a outra se relaciona com o circuito independente e autoral.

que historicamente buscavam investigar a identidade de novos frequentadores. Miro contrastar o perfil de frequentadores da Galeria entre antigos e os novos. Não de forma a congelar as suas identidades, mas evidenciar ações que escancaram as disputas violentas que eram promovidas por esses grupos de diferentes estilos e gerações. Já no fim do capítulo, perante a exclusão e violência contra os novos na Galeria, muitos deles passaram a circular por outros espaços da cidade, se associando com outros grupos e constituindo táticas de resistência, como a manipulação de suas apresentações de si.

No terceiro capítulo abordo a formação de um circuito de *matinês*, entre 2005 e 2012, e algumas características de grupos que as frequentavam. Partindo de uma breve revisão sobre a questão da diversidade sexual e de desempenho de papéis de gênero no mundo do *rock* me volto para as *matinês* alternativas como espaços de exercício de diversidade. Importa muito acompanhar a constituição de uma cena cultural independente entre os jovens novos, a divisão do trabalho entre os atores relacionados, as disputas entre os projetos e os agrupamentos surgidos a partir dela. Num segundo momento, discuto, a partir do desenho de uma trajetória de vida de um integrante da Família Diamond, uma família alternativa, como grupos de jovens que desviavam da regra heterossexual e do desempenho estritos dos papéis de gênero surgem e contribuem para o suporte material e emocional de sujeitos ameaçados pelo risco da não aliança. Reflito sobre questões como sexualidade e amizade.

No quarto capítulo, busco refletir de forma mais atenta a teoria e metodologia etnográfica e como busquei construir um lugar de fala. Passando por um preâmbulo sobre a tradição etnográfica como texto, abordo alguns questões e desdobramentos desse exercício, assim como lançar luz sobre como algumas escolhas de pesquisa são atravessadas por acontecimentos que vivi com os novos desde a época da escola.

O trabalho busca ser aberto e dialogar com várias perspectivas que são diversas, inclusive na modalidade de escrita. Num movimento de idas e vindas no tempo, de 2005 até os dias atuais, busca-se demonstrar transformações dos indivíduos, dos grupos e dos seus mundos, não como uma visão totalitária, mas parcial e muito localizada.

### **Anotações sobre um sonho durante a quarentena, maio de 2020.**

Por esses dias tive um pesadelo sobre o qual fiquei pensando durante um tempo. No sonho, eu estava em casa, como de costume nesse tempo de quarentena, e ouvia alguém gritar meu apelido no portão:

- DUD!

Saí pela porta da cozinha, corri pelo corredor externo e cheguei na garagem num pulo. Lá ainda havia o antigo portão gradeado que recentemente foi trocado por um outro mais coberto. Pelas grades do portão consegui ver e ser visto pela pessoa que me chamava na calçada. Era uma antiga amiga de *rolê* emo que me esperava toda produzida, como se fosse para uma festa. Fiquei assustado com aquela visita surpresa, já que essa amiga nunca esteve na minha casa e não saberia chegar aqui. Moro no extremo da Zona Leste de São Paulo, uma região afastada do Centro da cidade onde geralmente aconteciam os *rolês* em que costumava encontrá-la.

Chegando mais, percebi que essa minha amiga não estava sozinha, mas vinha acompanhada de uma multidão de pessoas que fazia a maior algazarra. Não lembro de ter pegado as chaves e nem de ter destrancado o portão. Quando percebi, a casa dos meus pais já estava lotada de emos fazendo um mega evento, como costumávamos fazer quando éramos adolescentes da virada na virada do milênio.

Assisti toda aquela gente entrando em casa sem muita reação, ao mesmo tempo em que achava graça em ver todo aquele pessoal, fui me lembrando de como as festas dos emos costumavam deixar um rastro de destruição na casa da pessoa que os recebessem. Apesar de lembrar da aparência das pessoas daquela aglomeração, não lembro de nenhum rosto, exceto do da minha amiga.

De repente, o sentimento de diversão efusiva, típico de estar numa festa, foi mudando conforme percebi que aquela multidão começava a carregar os móveis da casa para a calçada. Poltronas, cadeiras, mesas de canto, retratos de família, toalhas, bibelôs e outras tantas coisas que temos por cima dos móveis. Tudo foi levado para fora e eu não podia fazer nada para impedir. Eu só conseguia assistir atônito ao meu despejo que era realizado por uma massa de quase desconhecidos.

Imediatamente corri para o lado de fora na busca de recuperar as coisas que tinham sido espalhadas pelo mundo. Entrando em alguns comércios e conversando com vizinhos, ainda consegui recuperar algumas peças, como um abajur e uma cadeira de madeira escura. Enquanto eu corria pela rua, algumas pessoas carregavam as coisas e tomavam



posse de tudo que havia sido espalhado. Apesar dos meus esforços, a maioria dos móveis parecia ter sido perdida ou estar quebrada. Se desse muita sorte, talvez encontrasse os pedaços de uma ou outra peça e pudesse tentar reconstruí-las.

Acordei depois disso.

## Capítulo I- Do *hardcore* ao *emo*.

### 1.1 Para pensar transformações e disputas no *rock*

*Rock 'n roll* é um estilo musical dançante e irrepreensível derivado do *blues* (na improvisação), das marchas militares (no ritmo marcado) e outras formulações melódicas europeias que vinham sendo experimentadas desde a década de 1920. Segundo Paul Friedlanger (2008). O ritmo foi batizado com esse nome por volta da década de 1950 nos Estados Unidos da América, pelo DJ<sup>14</sup> estadunidense Alan Freed, conhecido por tocar discos de *rock* nos programas de rádio e festas voltadas ao público negro. *Rock and roll* significa “balançar e rolar”, uma alusão a um dos passos da dança *popular* que era realizada nos bailes. As letras falavam explicitamente sobre o sexo livre e as apresentações dos artistas e as danças eram insinuativas.

Ainda segundo Friedlanger, durante o Pós-Segunda Guerra, num momento conhecido como a Era do Ouro do Capitalismo, os EUA passaram por um crescimento demográfico e econômico vertiginoso, a primeira geração roqueira, que estava muito disseminada entre as camadas médias, passou a ter poder aquisitivo. Para o historiador do ritmo, é só no começo da década 1950, um período marcado pelo racismo e segregação racial, que o *rock* despontou dos espaços das festas e rádios negros locais para então ser tocado em rádios de Detroit e Nova York, grandes cidades do período, e tornar-se *popular* entre a juventude. Com a popularização do ritmo entre jovens de várias etnias e classes sociais, a indústria fonográfica, que para alguns seria arrasada pela popularização da televisão, viu no *rock* uma forma de ganhar muito dinheiro, mas para tanto, precisariam pasteurizar e produzir a sua própria versão do ritmo. Logo, o *rock* seria uma sensação entre os jovens da época. A partir das transformações daquele tempo influenciadas e influenciadoras do *rock*, a música *popular* não seria mais a mesma e boa parte das rádios com maior audiência passaria a ter faixas em sua programação para a chamada “música das classes baixas”.

Grandes gravadoras, como a RCA e a Decca, ficaram muito interessadas em ter roqueiros em seu catálogo, contudo, em boa parte das vezes, em vez de contratarem artistas negros, promoveram uma pasteurização<sup>15</sup> do ritmo, decidindo por regravar seus

---

<sup>14</sup> Sigla para “*disco jockey*”, podendo ser traduzido como discotecário.

<sup>15</sup> Pasteurização é um processo de esterilização de alimentos (leite, cerveja, vinho e outros) elevando a sua temperatura próximo ao seu ponto de ebulição e resfriando em seguida. Fazendo isso, muitos

sucessos na voz de cantores brancos. Um exemplo dado pelo autor para mostrar o processo de pasteurização do ritmo é o caso de Little Richard. Cantor negro, bom dançarino e efeminado, Richard teria sido usurpado de seu trono de rei do *rock* por Elvis Presley, cantor branco e masculino que correspondia ao estereótipo que agradava aos interesses da indústria fonográfica branca. Apesar de ambos corresponderem ao que se esperava de um roqueiro clássico, como ser um bom performer, ter uma voz potente, ser sedutor e ligeiramente “rebelde”, foi Elvis, o branco e másculo que foi empossado como eterno monarca do estilo, o grande ícone de gerações e que se perpetuaria na história do estilo. Num viés mais analítico, o *rock* pasteurizado, nesse caso, é aquele que foi num processo histórico sendo esvaziado de certas questões que constituíam a sua gênese, ou seja, que foi deixando de ser um estilo *popular* da cultura negra norte-americana, num estilo embranquecido e alinhado a cultura do consumo e dos interesses das grandes empresas de mídia.

Acompanhando as mudanças da aproximação midiática com o *rock*, a juventude roqueira também apareceu no cinema. Em 1955, “*Rock Around the Clock*” de Bill Halley, que havia sido trilha sonora do filme “*Blackboard Jungle*”<sup>16</sup>, permaneceu oito semanas seguidas na parada musical da revista *Billboard*<sup>17</sup>. No mesmo ano, outro filme ainda mais emblemático se fixou como uma forma de apresentação multimídia do *rock*, o estereótipo daqueles jovens rebeldes *à la* James Dean em “Rebelde sem causa”<sup>18</sup>. O segundo longa conta a história de um grupo de jovens delinquentes, seus conflitos e alianças. Referência da moda roqueira da época o filme descreve muito bem o visual roqueiro que se estabelecia para aquela geração: camisetas, calças jeans e jaquetas de couro para os garotos, vestidos ou camisas e calças compridas e até o cabelo curto para elas. O estilo de vida roqueiro, que era propagado pelo rádio, televisão e cinema, também incluía questões mais comportamentais, mas que ainda tinham a ver com a formação de um estilo de vida

---

microrganismos são eliminados do alimento. No sentido que uso no texto, pasteurização seria o processo de fabricação de uma versão de um estilo, oriundo de uma cena independente, em algo mais palatável aos interesses da grande mídia. Assim, a pasteurização de um estilo acaba por afetar negativamente a autonomia do artista e age para invisibilizar certos compromissos estéticos e políticos que este pudesse ter.

<sup>16</sup> Do diretor Richard Brooks, lançado em 1955. O título foi traduzido no Brasil como “Sementes da Violência”. O filme conta a história de um professor tentando lidar com o dia a dia de uma classe frequentada por garotos violentos. De certa forma, o filme pode ser considerado como emblemático na imagem midiática do jovem rebelde e do foço geracional nos conflitos entre professor e alunos.

<sup>17</sup> Revista semanal fundada em 1890, especializada na indústria musical. Segundo site oficial, a *Billboard* é a maior mídia de negócios que associa executivos e críticos de música. A revista tem braços pelo mundo todo, inclusive no Brasil.

<sup>18</sup> Obra do diretor Nicholas Ray também de 1955, que foi lançado no Brasil como “Juventude transviada”. O filme inclui cenas de violência, uso de drogas e conta com um final trágico e passionnal.

que incluía frequentar restaurantes que vendiam hambúrguer, batata frita e milkshakes, dirigir motos, comprar discos, vestir roupa de couro, mascar chicletes e ser “rebelde”.

Mais localmente, o *rock* no Brasil chega pelas vozes de Nora Ney e Cauby Peixoto ainda na década de 1950, mas foi só nos anos seguintes, já na década de 1960, que o estilo ganhou força como uma onda roqueira massificada e multimídia sob o nome Jovem Guarda. Composta por artistas como Celly Campelo, Erasmo Carlos, Tim Maia, Wanderléia, Roberto Carlos e Ronnie Von, o estilo musical era muito caracterizado pelas influências do *rock ‘n rol* clássico. Os jovens roqueiros de cabelos cumpridos cantavam muitas versões em português de alguns dos grandes sucessos de roqueiros estrangeiros como Estúpido Cupido (originalmente *Stupid Cupid*, cantada por Connie Francis) e *Splish Splash* (originalmente cantada por Bobby Darin). Para além da música, a Jovem Guarda tinha seu próprio programa transmitido pela TV Record e TV Rio Jovem Guarda, entre 1965 e 1968, num horário de maior audiência no país (MUGNANI, 2007).

Duas estudiosas da cultura *popular* brasileira, Hollanda e Gonçalves (1982), nos demonstram como a década de 1960 foi um período de grande fervor na produção cultural tupiniquim. Apesar da reação do golpe militar 1964 e o AI-5<sup>19</sup> em 1968, a década vinha de uma intensa produção artística engajada, muito impulsionada pela esquerda e movimentos libertários. Durante aquela década, que coincidência com a explosão do rock no país, começaram a surgir algumas frentes organizadas que buscavam questionar a suposta invasão da cultura estrangeira. Em 1967 a Frente Ampla da MPB<sup>20</sup> promoveu um grande protesto, conhecido com a Marcha Contra a Guitarra Elétrica, evento conhecido por ser contra a “americanização” da música “legitimamente brasileira”. Essa Frente, segundo Guimarães (2014), declarava-se ser uma corrente cultural “anti-imperialistas” e que buscava “resgatar a verdadeira música brasileira” em detrimento da inovação e incorporação de ritmos e influências estrangeiras, como a guitarra elétrica, classificadas como desvirtuações. Apesar de algumas figuras conhecidas da música terem participado da Marcha, muitos artistas, críticos e boa parte do público não se convenceu das tentativas de conservação da música brasileira em isolamento com relação a música mundial.

---

<sup>19</sup> Ato institucional número cinco, que extinguiu direitos constitucionais, destituiu autoridades, autorizou intervenção do comando militar nas diversas esferas e níveis políticos e legitimou a tortura.

<sup>20</sup> Musica Popular Brasileira.

Ainda segundo Hollanda e Gonçalves (1982), foi o Movimento Tropicalista<sup>21</sup>, no final da década de 1960 e incluía manifestações nas artes plásticas, cinema, música e teatro, que deu uma resposta a questões que se instalavam já naquela época, como o dilema entre estrangeiro, o local ou entre o midiático e o *popular*, a guitarra contra a viola. Surgido a partir do III Festival da TV Record em 1967, o coletivo tropicalista no campo da música bebia de influências do *rock* inglês e norte-americano e da cultura *popular* brasileira de diversas localidades. Pertencentes a essa nova geração de músicos, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e os Mutantes propõem novas experimentações e um novo horizonte para a música *popular* brasileira. Os fundadores da Tropicália pregavam ser contra a mesmice do velho purismo nacionalista. Para isso, provaram, através de sua música e performances, ser possível fazer música que fale da nossa gente e ao mesmo tempo utilizar *referências* estrangeiras, algo próximo do que já era pregado pelo lema modernista do século – nos alimentarmos da dita modernidade e fazermos a nossa própria.

Para além de instituir uma nova relação entre local e global, o tropicalismo também experimentou e midiaticizou através de suas músicas e performances possibilidades diversas no campo do comportamento. Associados com homossexuais e até como delinquentes passíveis de serem exilados, os tropicalistas falavam do cotidiano e das problemáticas da vida do jovem, do corpo e também do desejo.

Dando um pequeno salto, mas ainda pensando as relações heterogêneas que o mundo do rock estabeleceu com a cultura *popular* e os interesses do mercado, abordarei brevemente a *hardcore punk*. Como aponta Janice Caiafa (1985), o *punk* é uma dissidência do *rock* conhecida por ser um movimento artístico e político iniciado década de 1970 que esbraveja em suas letras protestos de cunho político e social. Entre os *punks*, com os quais a antropóloga dialogou durante a década de 1980 na cidade do Rio de Janeiro, apesar da postura geral de oposição ao sistema capitalista e de se declarar uma cena *underground*, por muitas vezes pairava a ideia de um “fim” estaria próximo. Segundo essa concepção pessimista, o *punk*, apesar de sua resistência, estaria fadado a ser apropriado pela indústria cultural e, por consequência, perderia todo o seu valor. Para aqueles que manifestavam essa opinião, a ameaça de pasteurização do *punk* vinha sob a

---

<sup>21</sup> O nome Tropicalista foi inspirado na obra Tropicália, uma instalação do artista Hélio Oiticica da década de 1960. Caetano Veloso se apropriou do nome da obra e compôs uma música e um álbum coletivo em parceria com outros artistas, que se tornou a obra seminal do Movimento Tropicalista na música, mas que teve reverberações em várias manifestações artísticas

forma de uma nova geração de “quase roqueiros”, os chamados *new wavers*, adeptos da *New Wave*. *New wave*, por sua vez, foi o nome dado a uma dissidência do *punk* mais voltada ao *pop* e à música eletrônica. Conforme a *New Wave* foi dominando as rádios e sendo um movimento que estava mais massificado que o *punk*, mais alguns grupos exaltavam a necessidade deste segundo se afastar ainda mais do *mainstream*. Estar ou não em visibilidade na grande mídia foi mediado de muitas formas pelos grupos que adivinham do *underground*, porém foi muito comum a opinião de que havia uma necessidade urgente de resistência a pasteurização do movimento, mesmo que isso significasse o “isolamento” do estilo em certos nichos. De forma mais elaborada Raphael Bispo (2009), diz que a cultura de massa, segundo esta concepção polarizadas entre o *underground* e o *mainstream*, tenderia a aniquilar a reflexividade:

Tanto que tais padrões massificados de consumo constantemente parecem rondar as ditas culturas *populares*, *eruditas* ou *alternativas*, sempre prontos a com elas se imiscuir e, conseqüentemente, torná-las *ascéticas* e *caducas*, retirando delas o seu suposto potencial disruptivo (BISPO, 2009, p. 17).

Apesar do *new wave*, o *punk* sobreviveu e muitos de seus adeptos ainda persistem na cena e mantém a sua tradição até os dias de hoje: novas gerações de *punks* surgem nos na segunda década dos anos 2000, novas bandas e novo público convivem e multiplicam os significados do que é ser *punk* nos dias atuais, tanto para aqueles que viveram a cena nos anos 1970, quanto para os mais jovens.

Para além de ser um estilo musical, o rock se refratou em uma série cenas e de estilos de vida distintos, cada qual riscando trajetórias específicas, dialogando com as mudanças sociais, econômicas e culturais de cada localidade e do mundo no geral. Entre as muitas pautas que nortearam as disputas dentro das cenas estão as dinâmicas que envolvem a relação entre *underground* e *mainstream*, tradição e inovação, “rock de verdade” e versões pasteurizadas do estilo. No atravessamento entre gerações e cenas, cada uma deu a sua própria solução para esse dilema clássico do mundo do rock. De modo geral, o mundo do *rock* continua seguindo mediando tradição, experimentação e mudança, produzindo invenções na música e nos estilos de vida.

## **1.2 Entre o *hardcore* e o *emo*.**

Durante o último século, assim como o mundo, o *rock* mudou. Houveram mudanças técnicas que impactam diretamente a lógica de produção e consumo da música (como as técnicas de gravação e edição, novos instrumentos e formas de reprodução via *streaming*), mas também houveram mudanças nas concepções artísticas, no engajamento político, na relação entre arte e vida.

No Brasil, o *rock* esteve e saiu várias vezes da visibilidade o grande público. Na virada dos anos 2000, o sucesso explosivo de “Ana Julia”, canção da banda carioca Los Hermanos, marcou a história das baladas roqueiras que ocuparam os topos das rádios no país. Trilha sonora de muitos romances de verão e dos blocos de carnaval, “Ô Ana Julia” recebeu vários prêmios<sup>22</sup> e era cantada entre as várias gerações e classes sociais. Apesar do sucesso explosivo, a banda de universitários da Pontifícia Universidade Católica não conseguiu, ou não quis, se manter no *mainstream* e foi uma decepção para aqueles que achavam ter encontrado alguma oportunidade de lucro duradouro. Nos momentos que antecederiam a crise do mercado fonográfico e da mídia em geral, o hit foi o último antes da eminente popularização da internet, da pirataria<sup>23</sup> e da explosão do *hardcore* melódico e do *emocore* no Brasil.

O documentário “Do *Underground* ao Emo”<sup>24</sup>, dirigido pelo baterista da banda Emoponto<sup>25</sup>, Daniel Ferro (2013), é um bom condensado de algumas opiniões sobre a trajetória do *pop rock* no Brasil do começo dos anos 2000, a partir das conexões entre *hardcore* e emo. Produzido pouco tempo após a saída do emo da visibilidade do grande público, o documentário narra a popularização da cena *hardcore* a partir da inauguração da casa de shows de *rock* Hangar 110<sup>26</sup> em 1998, o desenvolvimento da cena independente, o nascimento do emo como usurpação e, finalmente, sua queda. A sinopse oficial, aponta uma opinião comum à época de sua produção sobre a história dos dois

---

<sup>22</sup> A canção foi indicada ao Grammy Latino de Melhor Canção Brasileira, entre outros.

<sup>23</sup> Ricardo Alexandre, autor de “Dias de Luta” (2002) que reconstrói a história do *rock* brasileiro da década de 1980, um período de grande popularização do *pop rock* nacionalmente, conta em cinquenta causos e memórias parte da história do estilo entre 1993 e 2008, a partir de suas experiências trabalhando na mídia especializada. Entre esses causos, o jornalista dá alguns diagnósticos sobre as motivações e consequências das transformações na indústria, estilos musicais e público roqueiro.

<sup>24</sup> Documentário produzido para o canal BIS da GloboSat.

<sup>25</sup> Banda carioca de *hardcore* melódico. O nome da banda é referência a uma canção da banda estadunidense Blink 182.

<sup>26</sup> Segundo site oficial, o Hangar 110 é reconhecido como um dos maiores *points* da cena *hardcore* independente no Brasil. Localizada na Rua Rodolfo Miranda, 110 no bairro do Bom Retiro, centro de São Paulo, a casa tem capacidade para abrigar cerca de 700 pessoas. Apesar do grande sucesso, encerrou as suas atividades em 2017. Em 2020, pouco antes das medidas de distanciamento por conta da pandemia do Covid-19, a casa reabriu, mas por enquanto, permanece sem programação fixa ou previsão certa de continuidade dos trabalhos.

estilos no país: para a maioria dos entrevistados, integrantes de bandas, produtores da cena e jornalistas especializados, o *hardcore* seria a forma legítima do *underground*, enquanto o emo seria uma apropriação posterior e indevida de uma nomenclatura estrangeira. Dessa forma, o que se expressa no documentário é que o emo seria uma versão pasteurizada do *hardcore*, um grande engano provocado pela grande mídia e uma avalanche modista entre uma moçada de “quase roqueiros”.

Segundo os depoimentos, foi a banda CPM 22<sup>27</sup> que inaugurou o palco da casa que consolidou um pouto fixo e de grande porte para a realização de shows da cena *underground* em São Paulo, abrindo o show da banda Gritando o HC<sup>28</sup> em 1998. Durante as quase duas décadas que se seguiram de funcionamento quase ininterrupto, todos os finais de semana, uma legião de fãs, bandas, produtores, jornalistas e outros integrantes da cena *hardcore* e seus amigos frequentaram assiduamente o espaço. Sem apoio ou financiamento externo, a Hangar é apontada como um ponto histórico no mapa da trajetória da cena *hardcore* independente na capital paulista e no Brasil, pois fixou-se como uma casa de médio público com direção voltada à cena. Notavelmente, a Hangar recebia bandas de várias localidades.

Os integrantes de uma cena independente, por sua vez, produzem e vendem seus próprios discos, fundam seus próprios selos e arranjam shows e oportunidades de tocar<sup>29</sup> junto a produtores de casas como o Hangar, produtores independentes ou outras bandas. Muitas cenas independentes também se autodenominam como *underground*<sup>30</sup>. Nessas redes colaborativas é sempre disseminada a filosofia do “faça você mesmo”, uma espécie de configuração da distribuição do trabalho em que os artistas são responsáveis pela

---

<sup>27</sup> CPM 22 é uma banda paulista, formada em 1995 na cidade de Barueri, conhecida por surgir no circuito *hardcore underground* e ascender ao mainstream, com hits como “Regina let’s go!” e “O mundo dá voltas”.

<sup>28</sup> Banda formada em 1992, peça fundamental na história do *underground* paulista e da permanência da influência punk no *hardcore*.

<sup>29</sup> Segundo os depoimentos contidos no documentário de Ferro (2013), no começo dos anos 90, quando gravar um vinil era muito caro e os queimadores de CD ainda eram uma tecnologia que não estava tão acessível, os músicos costumavam gravar suas músicas em formato de fitas “*demo*”, um tipo de fita cassete onde se gravam de 3 a 5 músicas, com capinhas feitas a mão e xerocadas, copiadas por eles mesmos uma a uma, vendidas em shows, trocadas com outras bandas ou distribuídas para donos de gravadoras, selos e jornalistas. O mesmo tipo de lógica de produção e divulgação de seus trabalhos foi acelerada a partir da segunda metade da década de 1990 com a popularização dos CD’s, que podiam ser gravados com rapidez e com custos diminutos.

<sup>30</sup> Do inglês, podendo ser traduzido como “subterrâneo”. É uma categoria nativa de oposição ao *mainstream* ou cultura dominante. As definições e embaçamentos das fronteiras entre *underground* e *mainstream* são alvo de discussões calorosas nas diversas cenas do *rock*. Bandas ou estilos que se caracterizam como *underground* podem passar a condição de *mainstream*, assim como o contrário, bandas que atingiram sucesso do grande público e obtiveram contratos com grandes gravadoras podem mergulhar no “esquecimento” popular e passar a tocar para nichos muito específicos.



produção e divulgação de sua própria arte. Essa configuração é caracterizada pela ausência de empresários ou *managers* de carreira, certa aversão ao mercado fonográfico das grandes gravadoras e pela defesa da autonomia de produção e distribuição de seus trabalhos.

Esmiuçando um pouco mais a distribuição do trabalho, segundo Howard Becker (2010) todo o trabalho artístico, assim como toda a atividade humana, envolve cooperação de um determinado número de pessoas. Nos mundos da arte, através da cooperação entre as diferentes pessoas que desempenham diferentes atividades necessárias é que a obra de arte acontece e continua a existir. As relações de cooperação, por sua vez podem ser de várias formas e envolver vários momentos, como a aquisição de materiais, preparação de palco, o desenvolvimento da obra em si, o registro e até mesmo a apreciação. Quando as atividades de cooperação demonstram padrões e rotinas podemos dizer que existe um mundo da arte bem definido. No nosso caso, interessa investigar como se dá a cooperação em uma cena musical independente, a cena *hardcore*.

Os mundos da arte, incluindo as convenções artísticas e o financiamento, se constituem e se reconfiguram de acordo com acordos firmados entre os atores constituintes da rede e envolvem questões diversas como a própria vontade do artista, do mercado, do público, do Estado e até mesmo as mudanças históricas, econômicas e socioculturais no tempo. Estes acordos, apesar de apontarem uma certa rotina, não necessariamente ocorrem de forma harmônica, pelo contrário, podem gerar diversos incômodos, a depender das disputas que se estabelecem entre os atores. Nem sempre ter acesso a certos espaços ou ter envolvimento com certos agentes é uma vantagem absoluta. Por muitas vezes, para terem acesso a lugares, a ferramentas e a oportunidades de visibilidade os artistas necessitam negociar alguns de seus valores, como a edição de sua obra, a reprodução dela em grande escala e em diversos produtos de consumo e a venda da imagem do artista<sup>31</sup> (BECKER, 2010, pp. 27-31). A cooperação na cena *hardcore* era ampla e envolvia muitos atores, entre eles produtores, artistas e público. A partir de uma pesquisa em entrevistas, materiais variados e o documentário de Daniel Ferro, é possível dizer algumas coisas sobre como se configurava a cena independente do *hardcore* melódico pelo exemplo da casa Hangar 110.

---

<sup>31</sup> Artista é entendido pelo autor como aquele ator cultural que recebe a autoria de uma obra, que recebe o seu crédito e que está envolvido com a obra desde o início de sua concepção.

No início do período de atuação da casa, na virada do milênio, os produtores costumavam receber e analisar o material de bandas iniciantes na intenção de selecionar grupos que seriam convidados a tocar em algum show. As fitas-tape, que eram enviadas de várias localidades pelos grupos, seus fãs, amigos e produtores independentes. As fitas-demo<sup>32</sup>, como eram chamadas, eram quase sempre gravadas em baixa qualidade pelos próprios artistas. Caso o material enviado pelos artistas e avaliado pelos produtores agradasse, a banda era convidada para tocar antes de alguma banda famosa, dessa forma, a casa promovia uma integração entre bandas mais jovens e mais velhas num sistema de trocas entre gerações de bandas. Numa cena independente, geralmente há o sentimento de solidariedade entre os seus componentes: produtores e bandas colaboram para que novos artistas tenham visibilidade ao mesmo tempo em que os velhos artistas continuem a ser apreciados. O que coloca a Hangar 110 como caso exemplar da potência da cena hardcore daquela época é justamente o compromisso de acolher aquele estilo. Isso incluía proporcionar oportunidade para os artistas e de garantia de relativo equilíbrio entre inovação e tradição e de provimento do espaço e de técnica adequada, suas manutenções e pessoal.

Como é de praxe, nas cenas independentes os próprios artistas são responsáveis diretos pela produção, gravação, divulgação e venda de seus trabalhos. Nos shows do Hangar, os integrantes das bandas costumavam vender seu material de divulgação como fitas e CDs demos, camisetas e toda a sorte de artigos que eram produzidos por eles. Todas essas mercadorias/obras de arte geralmente eram vendidas a preço muito baixo, o que fazia com que o seu material circulasse mais e, por consequência, chegasse mais rápido e a um público maior de jovens roqueiros em várias partes do país e da América Latina. Nenê, vocalista da banda *Dance of Days* conta em depoimento para Daniel Ferro sobre a forma de produção e circulação de seus discos na época da cena *underground hardcore* antes do emo:

- Se eu pagava dois reais pra fazer o meu disco, por que eu ia ter que vender ele a quinze? Eu vendia ele a seis (reais) com preço de capa! A gente queria vender mil, dois mil, três mil CDs rápido pra banda tocar. A nossa visão era diferente!

---

<sup>32</sup> O prefixo demo vem de “demonstração”, é o termo usado para designar os materiais produzidos de forma independente por bandas e geralmente enviados para gravadores como uma amostra de seu trabalho. Durante os primeiros anos 2000, as fitas começaram a ser substituídas por CDs.

“Vender barato para divulgar” era o lema das bandas que tinham como objetivo ser conhecidas e convidadas para tocar em muitas casas, uma estratégia de divulgação de um trabalho “faça você mesmo”. Por outro lado, essa postura também cobre a questão do acesso financeiro do público jovem e de classes *populares*.

Fechando a questão da cooperação numa cena independente, é fundamental que essa independência não é absoluta, mas relativa, pois, não existe forma de arte que se realize de forma totalmente autônoma. A cena independente, apesar de não contar com o apoio dos grandes produtores e gravadoras, acontece pela cooperação de uma rede extensa de atores culturais. Portanto, ela depende de produtores, de artistas, de público, mas também de técnicos e de trabalhadores de suporte, como faxineiros, seguranças e fornecedores de materiais.

Além da preocupação dos shows de forma mais estrita, a casa e as bandas mantinham uma relação muito próxima com o público. A rede de colaboração que se estendeu ininterruptamente durante mais de uma década fez da Hangar um verdadeiro *point* da cena *hardcore* em São Paulo, ou seja, uma referência espacial atravessada por um estilo jovem de uma geração do rock que estava vivenciando algumas mudanças, entre elas, o início da popularização da internet no país<sup>33</sup>.

Com o advento da internet, a cena *hardcore* adaptou o sistema de divulgação, mas ainda seguindo a lógica em que se priorizava a circulação das músicas em relação a monetização delas. Com a chegada do *Napster*<sup>34</sup> e do *Mp3.com*<sup>35</sup>, as bandas passaram a

---

<sup>33</sup> Segundo relatório de 2018 do Comitê Gestor da Internet no Brasil, movimento de escalada da conexão de banda larga em países da América Latina e Caribe só se deu partir de 2003. Houve aumento do índice até 2014, quando o relatório aponta certa estagnação, enquanto os planos de banda larga móvel tendem a crescer. embora o país tenha tido algum progresso nos últimos anos, as redes de banda larga ainda necessitam ser universalmente acessíveis: 46% dos domicílios brasileiros ainda não possuem nenhum tipo de conexão à Internet, sendo 41% nas áreas urbanas e 74% nas áreas. O relatório ainda trás informações sobre como fatores como educação, sexo e a presença de crianças em idade escolar nos domicílios influenciam nos níveis de acesso à internet. Fonte: <https://cetic.br/media/docs/publicacoes/1/Estudo%20Banda%20Larga%20no%20Brasil.pdf>

<sup>34</sup> Napster foi um programa de compartilhamento de arquivos em rede descentralizada, feita criado em 1999 e um dos mais *populares* no Brasil no começo dos anos 2000 para compartilhamento de músicas em formato MP3. Em 2001 a empresa responsável pelo Napster travou batalha judicial sob a acusação de promoção da pirataria contra artistas e gravadoras. Após grandes perdas, os servidores do Napster foram desligados em 2002. Em 2003 a marca foi comprada e funciona até hoje como um serviço de streaming de músicas centralizado e legalizado. Para mais informações sobre o precursor do compartilhamento de músicas na internet ver o documentário “Downloaded - A saga do Napster”, do diretor Alex Winter (2013).

<sup>35</sup> O MP3.com foi um dos primeiros grandes sites de compartilhamento de música em formato mp3, tendo versões gratuitas e pagas para ouvir. Esse domínio se tornou muito *popular* no mundo inteiro, comunicava músicos independentes, fãs/consumidores e produtores que estivessem de olho em novidades. A partir dessa tecnologia, as pessoas passaram a ter acesso as músicas e demais informações a partir das páginas dos

distribuir os seus trabalhos de forma gratuita ou muito barata e numa velocidade extremamente mais rápida. Aos poucos as fitas e os CDs demos deixaram de ser o foco de divulgação de muitas bandas, importava mais ter muitos acessos e muitos votos nas paradas de sucesso de todas as plataformas como a da Trama Virtual<sup>36</sup>. Em outra rede social, a extinta *Orkut*, a aferição de *popularidade* das bandas era medida pela quantidade de pessoas que elas tinham em suas respectivas comunidades oficiais e de fãs-clubes.

Um outro passo na trajetória para o sucesso das bandas hardcore foi o investimento na constituição de uma estética. Roupas mais justas e bem pensadas para apresentações em público, surgem os penteados mais elaborados, o uso das franjas e a preocupação com a imagem das bandas nas redes sociais, como o Fotolog. Segundo depoimentos das bandas, todo o show era imprescindível que alguém “batesse” fotos que seriam editadas e postadas para manter o engajamento. Apesar de tudo ser feito de forma bem crua, com câmeras amadoras e sem auxílio de times de publicidade, as bandas conseguiram atingir certo sucesso, pelo menos entre o seguimento. Em passeios na Galeria do Rock, *point* do *rock* desde a década de 1980, os integrantes das bandas de *hardcore* do começo dos anos 2000 eram reconhecidas e chegavam a ser abordadas por fãs. Por fim, a internet proporcionou a explosão da cena *hardcore* para fora do nicho das trocas de fitas-tapes entre integrantes da cena e começaram a ser conhecidas por uma nova geração de jovens que começavam ter acesso aos espaços virtuais. Assim, a rede cibernética contribuiu para a formação de um novo público para o hardcore, um pouco menos nichado, o que acabou despertando o interesse de grandes produtores que estavam de olho no “futuro do *rock*”.

### **1.3 Emos: uma nova geração do *rock***

Com o advento da internet e a efervescência jovem com relação ao hardcore, seu som e seu estilo, cada vez mais os shows na Hangar 110 lotavam. O *point* já não

---

artistas, sem precisar do intermédio de gravadoras ou imprensa. O MP3.com foi desligado em 2003 e comprado por outro conglomerado, que transformou o domínio em um site de notícias sobre músicas e artistas.

<sup>36</sup> Trama Virtual foi um site brasileiro, encaminhado por Carlos Eduardo Miranda, músico e produtor, conhecido também por ter sido jurado em programas de caça-talentos como a versão brasileira do *Ídolos*. O Trama virtual servia como uma rede de divulgação de artistas e bandas independentes, similar ao MP3.com e esteve no ar de 2002 a 31 de março de 2013. O serviço, pioneiro, permitia que bandas e artistas independentes divulgassem seus trabalhos gratuitamente, sem limite de faixas e era vinculado a Gravadora Trama, que por vezes contratava algumas das revelações da plataforma.

comportava todo o público dentro, e os encontros da juventude roqueira aconteciam também nos seus arredores, nas calçadas e nas ruas do bairro. Jovens de várias localidades da região metropolitana e até do Brasil, frequentavam assiduamente a casa a fim de contribuírem com a cena, partilhando experiências em conjunto.

Aos decorrer daqueles primeiros anos de atuação da casa, o chamado *hardcore* melódico, uma versão mais romântica do *hardcore punk*, foi ultrapassando o nicho *underground*. Exemplo disso foi quando a banda CPM22, que estreou o palco da Hangar 110, conseguiu uma indicação a categoria de Democlipe no VMB<sup>37</sup> da MTV, com “Anteontem”, música que conta sobre o momento em que um jovem urbano se sente derrotado. No ano seguinte, a banda assinaria contrato com a Arsenal Music<sup>38</sup> de Rick Bonadio, ex-produtor de bandas jovens de *rock* como Mamonas Assassinas, Charlie Brown Jr. e Los Hermanos. Rick Bonadio não era só produtor do álbum das bandas que agenciava, mas também vendia shows, administrava a carreira e a imagem das bandas. Naquele momento, a CPM22 trazia algo de atrativo para o cenário fonográfico, era uma banda que tinha uma sonoridade romântica, que se assemelhava ao *pop* que o Los Hermanos já vinha fazendo, mas, ao mesmo tempo, tinha uma atitude masculinizada do *rock* pesado, típica do *hardcore*.

Ao mesmo tempo em que o *hardcore* melódico conquistava seu espaço na cena nacional, uma nova onda *pop punk* estrangeira, também chamada de *post-hardcore*, impulsionada pelos grandes conglomerados de mídia chegava ao Brasil embalada pelo som de bandas como *Good Charlotte*<sup>39</sup>, *Simple Plan* e *My Chemical Romance*. Com um som relativamente pesado e as letras melódicas, os integrantes dessas bandas adotavam um visual que era facilmente reconhecível: cabelos cortados com franja cobrindo um dos olhos, roupas pretas e maquiagem pesada<sup>40</sup>.

---

<sup>37</sup> Vídeo Music Brasil, premiação da MTV Brasil.

<sup>38</sup> Que foi distribuído pela Abril Music de 2001 a 2003, pela Sony BMG de 2003 a 2006 e pela Universal Music de 2006 a 2012 e depois vendido para essa última. Hoje, o produtor tem o estúdio Midas.

<sup>39</sup> Em 2005, a Good Charlotte foi uma das grandes atrações de um festival *mainstream* (não independente) chamado Claro Que É *Rock*, patrocinado por um conglomerado de empresas de telecomunicação. A banda foi a primeira a se apresentar num festival que contava com a ilustre presença de Iggy *Pop*. Segundo matéria da época, o quinteto atraiu “milhares de crianças e adolescentes, fascinados com a fórmula musical do grupo: uma mistura de guitarras *punk-pop* com letras angustiantes e visual gótico.”, alguns delas acompanhados pelos pais. Ao mesmo tempo, outros participantes mais velhos, e que também foram entrevistados pela reportagem, não viam a hora da banda sair do palco, que foi a primeira a se apresentar num festival em que tocaram também Nine Inch Nails e Nação Zumbi (ILUSTRADA, 28/11/2005).

<sup>40</sup> Integrantes da NX Zero e da Fresno também usavam franja, mas não carregavam tanto na maquiagem e nas roupas pretas.



Integrantes da banda Good Charlotte no MTV's "TRL" em Nova York, 17 de novembro de 2004. Foto por: Theo Wargo/WireImage.com.- Na foto é possível visualizar os visuais típicos em que muitos emos se inspiravam. Uso de roupas escuras, maquiagem preta e pele pálida, piercings, tatuagens cabelos com franja, bem desfiados e lisos e por vezes descoloridos. A maquiagem dos rapazes está manchada, como se tivessem chorado.

Apesar das duas frentes, a do *hardcore* melódico e *pop punk* norte-americana se declararem como distintas, a mídia buscou uma nomenclatura que aglomerasse ambas as tendências. Assim surge o rótulo *emocore* aparece para estes fins. É importante dizer que, apesar das grandes diferenças da cena *hardcore* melódico e do *pop punk*, elas também tinham alguma coisa em comum como algumas referências advindas do *emotional hardcore*, o emo dos anos 1980 estadunidense. Como uma espécie de avivamento de um "ancestral" repaginado, a adoção da rotulação emo nasce para plasmar diferenças entre as duas correntes, local e internacional, formando algo novo. Apesar das diferenças quanto as denominações, *hardcore* melódico, novo *pop punk* e o emo têm características similares quanto a sonoridade e temas das letras: a frustração amorosa; a não reciprocidade; o atrito dos jovens com a seriedade e cobrança do mundo adulto; a visão de um futuro incerto. Ademais, antes da explosão das correntes citadas e do surgimento do novo emo, já existiam fãs de *emocore* no Brasil, fãs de bandas como *Embrace*, *Rites of Spring* e *Sunny Dal Real Estate*, ou como Bispo (2010) classifica, haviam os emos das antigas e os novos emos.

Segundo o documentário de Daniel Ferro, depois que a CPM22 emplacou "Regina Let's Go!", "Tarde de Outubro", "O Mundo Dá Voltas" nas paradas de rádios populares, as portas dos grandes estúdios se abriram para algumas bandas de *hardcore*

melódico/emo que cantassem em português. Nessa esteira desse movimento vêm as duas bandas paulistanas Hateen<sup>41</sup> e NX Zero<sup>42</sup>, além da porto-alegrense que depois se fixou em São Paulo, Fresno<sup>43</sup>. Todas as três bandas assinaram contratos com o selo de Rick Bonadio.

Finalmente as bandas que sonhavam viver de música desde o “faça você mesmo” tinham a oportunidade de serem verdadeiros *rock stars*, que incluía fazer grandes shows e tours, aparições em programas de televisão, videoclipes, premiações e rostos em capas de revistas. Nos anos seguintes, com paulatina popularização do *hardcore* melódico/emo muitas outras bandas surgiram no cenário, muitas delas também produzidas por Bonadio, o autointitulado Midas da música jovem no Brasil<sup>44</sup>. Sobre a apresentação visual das bandas NX Zero e Fresno, as seguintes imagens, as capas dos primeiros CDs lançados pela Arsenal ainda em 2006, são boas para pensar algumas características de muitas bandas consideradas como emo naquela época.

---

<sup>41</sup> Fundada na Zona Leste de São Paulo em 1996 e cria do Hangar 110, a Hateen assinou contrato com a Arsenal Music em 2006. No mesmo ano, a banda lançou “Procedimentos de Emergência”, seu primeiro álbum em português. O primeiro single, “1997”, foi um estouro e tocou em muitas rádios dos segmentos *pop* e *rock*. O clipe da música clipe foi sucesso nas paradas da MTV e da MIX TV (canais abertos dedicados a música. “Quem Já Perdeu Um Sonho Aqui”, outro single da banda, a levou a ganhar o prêmio de “Banda/Artista Revelação” do VMB 2006.

<sup>42</sup> NX Zero foi uma banda surgida em 2001 e filha do Hangar 110, ou seja, de uma fase mais estabelecida da cena *hardcore* melódico. A banda, após relativo sucesso com seu primeiro álbum independente, também assinou com a Arsenal Music em 2006, lançando o seu disco homônimo e logo alcança muita visibilidade. A banda venceu em 2007 na categoria Hit do Ano”, “Artista do Ano” no VMB e “Revelação no Prêmio Multishow da Música Brasileira.

<sup>43</sup> Segundo site oficial da banda, por volta de 2001, a Fresno já era conhecida na cena *underground* de Porto Alegre. Ciano, álbum de 2006 foi seu último álbum independente antes de assinarem com a Arsenal Music. Após a assinatura de contrato, a banda lançou o álbum Redenção, leva o nome de uma praça de Porto Alegre onde aconteciam encontros de roqueiros. O álbum teve alguns singles como a faixa homônima, “Alguém que te faz sorrir” e “Uma música” esta última mais *pop*. No geral, as composições da banda tratam basicamente de desilusões amorosas e sentimentos em sua fase inicial. A banda recebeu prêmio de Banda Revelação no VMB de 2007. Em 2009 ganharam Artista do ano e Melhor Artista *Pop* no VMB e Melhor Grupo no Prêmio Multishow de Música Brasileira. Em 2013 a banda venceu Best Brazilian Act e Latin American Act no EMA, além de ter sido indicada a Worldwide Act.

<sup>44</sup> Fake Number, Replace e Hevo 84 são algumas outras bandas que também tiveram algum destaque nas paradas de clipes e festivais da época e que tinham sonoridades e estéticas visuais emo, todas produzidas por Rick Bonadio.



Capa do disco homônimo da banda NX Zero, 2006. - Capa do disco “Redenção” da banda Fresno, 2006.

Nas capas dos primeiros discos das bandas produzidos pela Arsenal Music. As fotos foram compostas de formas similares. Em ambas os integrantes das bandas são mostrados de frente, alguns sentados e outros em pé, sérios e olhando para a câmera. Os nomes das bandas são posicionados ao centro (um embaixo e outro encima) em letras brancas. Cada respectiva tipologia foi utilizada durante anos pelas bandas como uma identidade visual. Enquanto a tipologia da NX Zero remete a uma com pontas, que lembra um pouco o estilo gótico, a da Fresno já é mais angulada e tem uma árvore na letra “o”. Essa árvore é até hoje um dos símbolos mais utilizados para se referir a banda. Uma das minhas interlocutoras, Catita têm esse mesmo desenho tatuado em sua coxa, o que demonstra a sua admiração pela banda.

Voltando as capas, nas fotos, ambas as bandas ostentavam o visual conhecido pelos emos no Brasil: cabelos com franja, bem desfiados e arrepiados, cores frias nas roupas e tênis de skate. No semblante dos integrantes se identificam expressões sóbrias, mas ao mesmo tempo que fitam o espectador. Mãos nos bolsos, braços cruzados, estar sentado ou escorado também remetem a uma atmosfera despojada, muito característica do universo *underground*. As luzes amarelas do álbum da capa da NX Zero remetem à iluminação de um palco de rock e banha os artistas. Ao fundo da primeira imagem há uma bateria, instrumento fundamental para todas as bandas de rock. Já na capa da Fresno, a iluminação é mais fria e sóbria, há também acrescentado digitalmente dois ramos de árvore em vermelho. Como dito, a árvore é um elemento visual da banda. Os ramos em vermelho



sob o fundo negro e cinza remetem ao sangue e ao universo simbólico do romantismo. A árvore também remete ao título do álbum, pois Redenção é o nome de uma praça muito frequentada pelos jovens em sua cidade natal Porto Alegre.

Com o impulso das grandes gravadoras, aos poucos, o *hardcore* melódico/emo foi extrapolando os nichos específicos do *underground* e a tocar em grandes festivais, rádios e na televisão. Em 2007, junto de outras bandas, NX Zero e Fresno estrelaram especiais na TV como o Família MTV e o MTV ao Vivo – 5 Bandas de *Rock*<sup>45</sup>, além de serem uma das grandes atrações do festival São Paulo Mix Festival<sup>46</sup> na Arena Skol (Anhembi). Suas músicas foram trilha sonora de *Malhação*, a novela voltada ao público adolescente da Rede Globo, e dos mais importantes programas de auditório dominicais, como *Gugu e Faustão*. Seus clipes estavam sempre nas paradas de sucesso da MTV e da MIXTV<sup>47</sup>. O emo foi trilha de novela e ganhou prêmios da indústria fonográfica. Juntas, Fresno e NX Zero somam treze posições entre as 100 mais tocadas nas rádios das capitais cobertas pelo monitoramento da Crowley Broadcast, entre os anos de 2007 e 2012<sup>48</sup>. E acumulam dezesseis premiações da indústria fonográfica, entre discos de ouro (40.000 discos), platina (80.000 discos) e diamante (300.000 discos), segundo a Pró-música Brasil - Produtores Fonográficos Associados, entidade privada que representa as principais gravadoras do mercado fonográfico no país<sup>49</sup>.

Entre 2007 e 2012 foi o momento do auge de *popularidade* do emo no Brasil. Alguma parte da cena *hardcore* melódica, composta pelo conjunto de bandas que tinham grande visibilidade na mídia, já não se mantinha de forma independente e passava a ter de lidar com as consequências de terem firmado contratos com as grandes gravadoras e lidar com um novo público mais massificado. Apesar das vantagens de se ter acesso a espaços de visibilidade na grande mídia e ter uma equipe de produção de grande porte,

---

<sup>45</sup> As duas bandas eram figurinhas carimbadas da MTV Brasil, que pertencia ao mesmo conglomerado de mídia que a sua gravadora, a Abril. Em 2007 a NX Zero participou do MTV Especial Estúdio Coca-cola, patrocinado pela empresa de refrigerantes. O programa promovia a mistura e convidou músicos de estilos diversos para tocarem juntos. Em 2008 a Fresno participou do mesmo especial junto da dupla sertaneja Chitãozinho e Xororó. O especial foi um sucesso, pois conseguiu demonstrar como a música *hardcore* melódica/emo tem em comum com o sertanejo romântico (MENEZES, 09/03/2020).

<sup>46</sup> Show anual da Rádio Mix FM, emissora líder de audiência entre os jovens paulistanos. A edição daquele ano do festival ficou conhecida por trazer grupos que também compunham o arcabouço de bandas jovens de *rock* classificadas à época como emos, tais como Fall Out Boy, Yellow Card e Simple Plan (G1, 19/10/2006).

<sup>47</sup> Canal aberto pertencente ao mesmo conglomerado dono da Rádio Mix. Na época, estabelecia concorrência à MTV e tinha sua própria parada de clipes.

<sup>48</sup> Fonte: <https://maistocadas.mus.br/>. Acesso em março de 2020.

<sup>49</sup> Fonte: <https://pro-musicabr.org.br/>. Acesso em: março de 2020.

assinar com um selo do porte, como a Arsenal era naquela época, também implicava na adequação do trabalho dos artistas. Incluo nas possíveis mudanças exigidas pelos produtores aos grupos na fabricação de uma estética e edição do trabalho artístico: escolha e corte de músicas que poderão entrar nos álbuns e serão tocadas nos shows, escolha de estilo de roupas e de cortes de cabelo, fabricação da performance nos palcos e fora deles, estilização de uma identidade visual nas capas e clipes, escolha de lugares de shows e de divulgação, entre outros.

Um dos acontecimentos emblemáticos, que mostram a *popularidade* das bandas emos junto ao público jovem consumidor, ocorreu quando os integrantes da Fresno deram nome e estrelaram a campanha de um modelo de celular da multinacional Nokia, o aparelho *Xpress Music*. Lançado em 2007, ele trazia em sua memória algumas músicas, papel de parede e toque polifônico da banda, sendo um dos primeiros modelos *populares* de telefonia móvel para a reprodução de música. Seus botões físicos facilitam o controle de playlists, possuía alto-falantes frontais e entrada para fones de ouvido, e um dos precursores na tecnologia Bluetooth, que facilitava o compartilhamento de arquivos<sup>50</sup>. Naquela época, lembro de um amigo muito fã da banda fez questão de comprar esse celular.

O emo trouxe consigo uma corrida do ouro pelo sucesso imediato. Aos montes, novas bandas foram surgindo. No mundo do emo, bandas, produtores e público cooperavam e disputavam sobre o que seria feito do novo *rock* jovem. Entre os vários atores envolvidos no emo, os produtores desempenharam papel fundamental. Eclodiram uma grande quantidade de novas bandas que passaram a disputar espaço com outras que já tinham anos de estrada, algumas delas ainda no sistema independente buscando assinar contratos com gravadoras de grande porte. Outras já bem-nascidas, fabricadas por produtores com a única finalidade de lucro. Para compreender sociologicamente como podem acontecer a colaboração entre produtores e artistas dialogaremos com o sociólogo Norbert Elias<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> Na época, a Nokia também lançou a edição Estúdio Coca-Cola Zero do referido modelo de celular. Voltado aos jovens que gostavam de misturar estilos de música, o aparelho trazia em sua memória conteúdo do especial promovido pelo conglomerado de refrigerantes na MTV Brasil durante o ano de 2008. Entre as misturas, destaco a parceria entre a dupla sertaneja Chitãozinho & Xororó e a Fresno. Devido ao desejo de antigos usuários, foi anunciado para 2020 o relançamento do modelo de celular.

<sup>51</sup> A Sociologia de Norbert Elias tende a articular análises de comportamentos, emoções, relações de poder e diferenciação, sempre considerando a dialética entre indivíduo e sociedade. Para Elias a sociedade é sinônimo de coletivo, ela é formada por todos nós e *entre* nós, constituída por interdependências ou redes de relações como um tecido social. Sendo assim, os indivíduos agentes orientam os fios que entrelaçam uns aos outros através de ações mediadas, contudo, é o entrelaçar dessas ações que dá força ao motor dos

Em “Mozart: Sociologia de um gênio<sup>52</sup>”, Elias (1995) constrói exercícios de análise da trajetória de vida do músico austríaco do século XVIII em relação às mudanças do modelo de arte do artesão para o modelo de arte do artista, com suplantação em estágios do primeiro pelo segundo, num período caracterizado por intensos conflitos entre o mundo aristocrata e o mundo burguês em ascensão. Como características gerais, podemos destacar que os músicos artesãos atendiam às demandas das cortes e geralmente obtinham cargos de baixa ou média remuneração, suas obras deviam atender ao gosto de seus patrões e sua atividade era comparável à de qualquer serviçal que fizesse algum serviço manual. Já os músicos artistas eram aqueles que conseguiam lançar suas carreiras de forma autônoma e podem ser comparados a “profissionais liberais” burgueses. Elias descreve que naquela época, em certas localidades da Europa, compositores autônomos começavam a conseguir se sustentar vendendo peças, promovendo espetáculos para público anônimo e dando aulas, como foi o caso do também famoso músico Ludwig van Beethoven (1770-1827) que viveu em Viena. Já em outras localidades, onde a burguesia ainda era fraca, os músicos ainda estavam dependentes de cargos nas cortes, como no caso de Mozart (1756-1791) que vivia em Salzburgo. Beethoven e Mozart são

---

eventos sociais, e não somente um indivíduo. Outra grande questão abordada pelo autor são os processos civilizatórios, tendo como obra pivô dessa temática o livro “O processo civilizador (1990)”. Nesse estudo, Elias analisa a partir de exemplos de comportamento, costumes e regras de etiqueta, as transformações das figurações na Europa do século XIX. Para o autor, não se trata somente de apontar as mudanças dos costumes, mas como elas se deram e quais as forças envolvidas. Para Elias, trata-se de um vestígio muito claro da mudança de estrutura mental de uma figuração, em que a classe social superior elabora novos padrões comportamentais, envolvendo o desenvolvimento de sentimentos como o nojo, a vergonha e o recato. Trata-se, portanto, de um processo de mudança não só da mentalidade, mas também da própria figuração de forma dialética, que segundo o autor, molda um *habitus* (social e individual) acumulado e introjetado, que com o passar do tempo habita o território do inconsciente, ou seja, a passagem do controle externo para o autocontrole. Ainda segundo Elias, com o passar do tempo os novos hábitos vão sendo adotados por outras classes.

<sup>52</sup> Em uma conferência intitulada “E Mozart? E o assassinato”, Howard Becker (2014) reflete sobre a questão da verdade através da análise de duas questões elaboradas por convidados ilustres em suas palestras. Uma delas, elaborada por um decano da Faculdade de Artes e Ciências da Northwest University, durante uma palestra de Becker sobre seu livro “Mundos da Arte” (2010), indagava se, definitivamente, Mozart poderia ser considerado um gênio. “Mas e Mozart?”. No texto, Becker ensaia sobre as “convenções de verdade” nos diversos campos científicos colocando uma solução localizada para a questão: se Mozart é definitivamente um gênio- consistiria em dizer que essa é uma convenção.

A afirmação de Mozart ser um gênio é baseada numa *verdade razoável*, ou seja, uma constatação de uma convenção muito bem fundamentada na história, legitimada pela crítica qualificada e pelo senso-comum ocidental, ou seja, fundamentada na empiria. Penso que tanto Elias, que era profundo admirador de música, quanto Becker, que é músico, se munem desse instrumental também para justificar as suas próprias posições nas disputas da argumentação científica, afinal, estariam dando uma justificativa empírica e mediada de verdade e não dizendo que, segundo os seus gostos ou na qualidade de entendedores de música, estariam se dando a autoridade de classificar Mozart como um gênio. Se Mozart é um gênio ou não nos interessa por critérios de “quem diz o que sobre quem”, e a partir daí elaborar um conjunto de investigações com esse “pressuposto” que é apanhado na empiria, e fique a cargo dos estetas discutirem o que é a “alta arte” ou quem são “verdadeiros” gênios ou não.

contemporâneos, o que distingue o êxito do primeiro e o fracasso do segundo em ser músico autônomo foram as configurações dos modos de produção da arte nos contextos em que cada um dos músicos se inseriam. Em Salburgo, Mozart trabalhava para a aristocracia, já em Viena, Beethoven conseguia dar aulas e vender suas peças e concertos para um público anônimo (algo similar ao “livre mercado”). A arte do artesão é pensada para os patronos, enquanto a arte do artista é pensada para o público e o artista é muito parecido socialmente com este.

Num caso, em que um artista-artesão trabalha para um cliente conhecido, o produto normalmente é criado com um propósito específico, socialmente determinado. Não importa que seja uma festividade pública ou um ritual privado — a criação de um produto artístico exige que a fantasia pessoal do produtor se subordine a um padrão social de produção artística, consagrado pela tradição e garantido pelo poder de quem consome arte. Em tal caso, portanto, a forma da obra de arte é modelada menos por sua função para o produtor e mais por sua função para o cliente que a utiliza, de acordo com a estrutura da relação de poder. [...] Nesse estágio, as ocasiões sociais para as quais as obras de arte eram produzidas não estavam, como hoje em dia, dedicadas especificamente ao prazer da arte.

Agora a obra de arte depende, em larga escala, do autoquestionamento dos indivíduos sobre o que lhes agrada particularmente em suas fantasias e experimentos materializados e de sua capacidade para, mais cedo ou mais tarde, despertar um eco em outras pessoas através de tais estruturas simbólicas. Reduz-se a pressão coletiva da tradição e da sociedade local integrada sobre a produção da obra de arte; crescem os autocondicionamentos, impostos pela consciência do produtor de arte individual. O mesmo se aplica à ressonância produzida pela obra (ELIAS, Norbert, 1995, pp. 49-50).

Fazendo uma associação dos escritos de Elias com as relações entre produtores e bandas da cena *hardcore* melódico/emo durante o período de 2006 e 2012, podemos dizer que existiu uma disputa entre dois posicionamentos distintos com relação a arte. Apesar do que Elias diz sobre a suplantação do modelo do artesão para o modelo do artista, a passagem do modelo do *underground* para o *mainstream*, ou do *hardcore* ao emo, não se deu de forma homogênea e indica movimentos de acordos e resistências. Já fazendo a distinção, diferentemente de Mozart, que foi criado para ser maestro de corte como o seu pai, as bandas da geração do *hardcore underground* do final da década de 1990 já vinham da experiência de serem independentes desde o seu princípio. Em verdade, o mundo *underground* independente estava mais para a arte do artista, ou seja, a sua arte partia da sua própria fantasia criativa e buscava dialogar diretamente com o seu público, ou seja, jovens similares a eles. Com a passagem para o *mainstream*, os artistas foram percebendo

que a sua autonomia começava a ser tolhida, pois a sua obra não mais era dedicada a um público similar a eles, mas ao mercado do novo *rock* jovem orquestrado pelas gravadoras e pela grande mídia

É claro que, apesar da força que os produtores tinham sobre as bandas, estas resistiam e conseguiam negociar a impressão de algumas características próprias em sua arte. Num movimento de ceder para poder conquistar, artistas e gravadoras cooperavam para que os álbuns, os shows e as presenças em eventos dessem certo, contribuindo para que a *hardcore* emo existisse.

No que diz respeito aos produtores vinculados a grandes gravadoras, a cooperação, por muitas vezes, envolvia conflitos com as bandas advindas do *underground*. Estes conflitos, geralmente, eram fundamentados nas incompatibilidades entre interesses artísticos e o “tipo de música que vende”. A seguir um depoimento de Lucas, vocalista da Fresno, em seu livro “Eu não sei lidar”<sup>53</sup>, sobre uma experiência que teve com Rick Bonadio, um dos idealizadores do emo no Brasil e produtor de várias bandas jovens que fizeram grande sucesso comercial na época

Chegando ao estúdio com essa música em mãos, me lembro de jamais ter sentido tanto orgulho de algo que eu havia criado. “Vida” era nada menos que a mais ambiciosa canção que eu já fora capaz de fazer, e eu tinha certeza de que aqueles mais de seis minutos mudariam os rumos da Fresno como banda e como criadores de música. Ao apertar o play daquela demo no luxuoso sistema da sala A do Midas, estúdio do Rick Bonadio, me lembro de ser interrompido pelo próprio depois de pouco mais de um minuto de canção. Nossa, mas que música chata... pelo amor de Deus! – disse ele, fazendo sinal para passarmos para a próxima demo, antes mesmo da música chegar ao segundo refrão. O próximo momento ficou marcado por afirmações do tipo vocês usam muitos tons menores, o Brasil é um país tropical, e as pessoas querem pular, querem melodias felizes, não querem se lembrar dos seus problemas e ainda é muita arrogância de vocês achar que podem fazer uma música chata de seis minutos... – dos quais ele havia ouvido apenas um – e continuar fazendo sucesso. Eu não discordei de nenhuma das afirmações dele, até mesmo porque todas eram verdadeira (SILVEIRA, 2015, p. 83).

Apesar de dizer que as afirmações de Bonadio sobre a canção eram verdadeiras, o músico nas páginas seguintes elabora um conjunto de justificativas para discordar do produtor. Afinal, muitas artistas especializados em músicas “tristes” fizeram sucesso na história do *rock* no Brasil, como os já citados Renato Russo e Cazusa. “Vida” era até

---

<sup>53</sup> O livro é uma autobiografia ancorada nas canções que o músico compôs na decorrência da sua carreira. O artista explica as referências para cada uma das mais de 15 músicas que dão nomes aos capítulos, não organizadas de forma cronológica, ao mesmo tempo em que conta as histórias de sua vida e dos bastidores da cena emo até 2015.

então considerada pelo músico a sua obra-prima, mas ficou de fora do álbum *Revanche* de 2010.

Diferente dos integrantes da Fresno e, por extensão, de muitos músicos da geração que participou do *underground* e viveu a cena independente, Rick Bonadio entendia o emo como um objeto ordinário que precisava ser tocado pelas suas mãos para virar algo extremamente lucrativo. Para isso, o produtor articulava a imagem da banda nos mínimos detalhes, do visual ao som, intermediava entrevistas, presenças em eventos e programas de televisão e rádio, lançamentos e premiações. Dali em diante, o emo foi, aos poucos, sendo conhecido como um movimento guiado pelo mercado fonográfico e os conflitos entre bandas, produtores, mídia e público foram se intensificando.

Sobre aquele período, Ricardo Alexandre, jornalista conhecido por suas investigações sobre o *rock*, diz:

Rick Bonadio pensava com a mentalidade de linha de montagem. Colocou o CPM22 para abrir shows do Charlie Brown Jr., assim como colocaria o NX Zero para abrir shows do CPM22. Desde que saíra da Virgin, Rick passou a acreditar tanto na possibilidade de deter a fórmula do sucesso *popular* em todos os estratos sociais e artísticos que batizou seu estúdio de “Midas”, nome do lendário rei da Frígia que transformava em ouro tudo o que tocava. [...]A última vez que encontrei Bonadio foi em 2003, e notei que na minha frente estava o líder de todos os que desacreditavam do poder transformador da música. [...] mas Rick dizia que “a música perdeu a sua importância, agora é só uma opção de entretenimento a mais”, e eu tinha muita dificuldade em negar (ALEXANDRE, 2016, p. 207).

Para o jornalista, que representa uma opinião comum entre a mídia especializada em *rock*, a sonoridade extremamente romântica do *hardcore* melódico, junto a engenhosidade de Bonadio teriam sido a receita do grande sucesso comercial do emo, mas, ao mesmo tempo, o veneno para o *rock*. Um pouco como o que defendiam os *punks* citados por Janice Caiafa (1985), o emo estaria encaminhando o *rock* para um precipício: o fim da reflexão, uma armadilha sem volta de onde o estilo nunca mais conseguiria escapar. Dessa forma, o que se diz é que os interesses dos produtores e das gravadoras no contexto do *mainstream*, principalmente se tratando de bandas iniciantes, acabam tendo muito peso nas relações de produção da arte. Nos termos de Becker (2010, p. 31), ter acesso a todos os meios e à grande mídia é um grande presente envenenado. Para muitas bandas emo que tiveram algum sucesso na grande mídia, os acordos com as grandes produtoras, apesar de terem dado frutos, também tinham seu veneno.

Uma das forças que mantiveram o sucesso das bandas e o mercado fonográfico contente com esse tipo de *rock*, portanto, foi o equilíbrio entre as forças na cena. Até que

essas forças foram desbalanceadas e se tornou interessante que as bandas voltassem a ser independentes. Entre 2010 e 2011, um movimento de busca da autonomia dos músicos sobre suas obras começa a acontecer, como exemplo, a Fresno, que começa a ter conflitos manifestados com o produtor Rick Bonadio e decide não ser mais vinculada à Universal e volta a ser independente. Primeiramente, é importante dizer que o encerramento do contrato da Fresno com a Universal não deve ser compreendido a partir de uma única justificativa, como a relação de influência na produção da arte do artista, mas a partir de muitos motivos como a relação com o público, a situação do mercado e outros.

Dito isso, entre as considerações feitas pela banda antes de se encerrar o contrato houve a visualização de que o mercado independente poderia ser fértil. Ao escolher voltar a ser independente, a banda não recomeçou do zero, uma vez que levou consigo a base de fãs constituída ao longo de sua carreira. Muitos desses fãs acompanham a banda até os dias de hoje. Além disso, os artistas não se mantiveram num único projeto, a Fresno, mas também trabalharam em projetos paralelos, dando aulas, prestando serviço de produção, parcerias, vendas de CDs e outros produtos, como camisetas, diretamente para os seus fãs. Isto não quer dizer que os artistas conheçam pessoalmente o seu público, mas sim que têm a consciência de um nicho de mercado. Pela engenharia das redes virtuais e as estatísticas dos gostos pessoais geradas por aplicativos como Spotify, Youtube e Facebook, as bandas conseguem direcionar a sua comunicação para aqueles que já são predispostos ou que indicam interesse de certos usuários. No meu Facebook, por exemplo, sempre recebo anúncios de cursos de produção musical produzidos por Lucas Silveira, muito provavelmente por que eu tenho pesquisado com muita frequência a história da Fresno na internet.

Já em 2011, de volta como grupo independente, a Fresno lançou o EP *Cemitério das boas intenções*, mais voltado às influências românticas. As letras e as melodias são ainda mais carregadas na emotividade, falam sobre sonhos, ilusões e decepções que envolvem o mundo do mercado fonográfico. A faixa “Vida”, censurada pelo antigo produtor da banda, foi aparecer em *Infinito*, álbum de 2012, primeiro álbum independente da banda depois de encerrado o vínculo com a grande gravadora. A banda passou por algumas modificações durante essa uma década de volta à posição de grupo independente. Mudança nos integrantes, álbuns mais *pop*, álbuns mais intimistas e projetos solos aconteceram. De fato, como dito pelo próprio Lucas Silveira (2015), os artistas da banda, apesar das diferenças em muitas posições e opiniões, buscaram no pós-contrato a

independência como afirmação de uma maior autonomia sobre a sua própria obra frente aos produtores.

Muitos dos jovens músicos da cena *hardcore* emo hoje em dia ocupam posições mais vantajosas em seus próprios objetivos de vida. Alguns músicos passaram a ser produtores de outros artistas, dentro e fora do *rock*<sup>54</sup>. Nos tempos de hoje, a cena independente também se reconfigurou. Em tempos em que as interações online e offline são necessárias umas às outras, Lucas da Fresno (como ele também é conhecido) se percebe muito mais próximo do seu público, com o qual está sempre em comunicação, e muitos deles acompanham a banda desde os primeiros trabalhos. Abrindo a página da música “Vida” no Youtube, podemos ver os comentários de muitos fãs sobre como o trabalho da banda acompanha as suas próprias trajetórias de vida, sendo a banda trilha sonora dos seus dias a dia nos últimos 15 anos. Sobre outros músicos de outras bandas, algumas delas ainda continuam na ativa, como a Hateen, CPM22 e Glória.

#### **1.4 Entre negações, retomadas e continuidades.**

Após a explosão do emo em 2006, conforme mais bandas surgiam e mais produtores se colocavam como chefes da produção dos álbuns, das apresentações e das aparições na mídia, mais ser emo foi sendo considerado para muitos como um movimento perigoso ao *rock*. Muitos dos novos grupos, financiados por empresários que pouco tinham a ver com a cena *hardcore* independente, estavam dispostos a pagar o jabá<sup>55</sup>, mas tinham pouca habilidade técnica<sup>56</sup>. Vale dizer que apesar deste estereótipo, nem todas as bandas emos que surgiram eram financiadas por empresários. Na época, eu mesmo emprestei uma guitarra e um baixo que temos em casa para uma banda emo da minha escola participar de um festival local. Entretanto, foram poucas as bandas que chegaram a um público maior, menos ainda aquelas que conseguiram isso de forma totalmente independente, sejam elas advindas da cena *hardcore underground*, sejam aquelas que se formaram no auge do emo.

---

<sup>54</sup> Em reportagem, nomes conhecidos do emo são creditados na produção de trabalhos de artistas como Anitta, Karol Conka, Alok, Rouge e Manu Gavassi. Fonte: Emo morreu, mas passa bem... Ex-Cine, Restart e NX Zero estão por trás de hits que vemos por aí (LORENTZ, 27/10/2018).

<sup>55</sup> Prática comum de cobrar valores de artistas para que seu trabalho seja divulgado na mídia.

<sup>56</sup> Segundo o documentário, com a popularização do Autotune, um programa de afinação, e outros recursos de playback, muitas bandas novatas não sentiam mais a necessidade de saber tocar os seus instrumentos.



Durante aqueles anos, havia um grande descompasso entre o que as bandas nacionais e internacionais tinham como concepção sobre a sua arte e o que as grandes gravadoras produziram sobre o emo junto à grande mídia. Apesar de muitas bandas não quererem nem ser relacionadas com o rótulo emo, os jornalistas insistiam em indaga-las sobre as possíveis conexões e opiniões sobre o assunto, e, por vezes, recebiam respostas atravessadas como a que o guitarrista da Simple Plan, Jeff Stinco, deu ao jornal O Globo em 2006: “rótulos não são um problema nosso, mas da imprensa e do público”, ou o que o baterista da banda The Used, Dan Whitesides, deu ao mesmo veículo em 2007: “ninguém da banda gosta de ser rotulado como emo ou *screamo*”<sup>57</sup>, ou ainda o que Mike Way, baixista do *My Chemical Romance* disse em entrevista para o mesmo veículo no ano de 2008: “sou contra rótulos e acho que essa história de emo já ficou para trás” (BISPO, 2009. pp. 49-50).

Para as bandas estrangeiras, o *emotional hardcore* já era um passado, uma referência que adivinha de quase três décadas atrás entre as bandas estadunidenses. Mais localmente, ser rotulado como emo entre as bandas brasileiras, geralmente, era encarado como uma grande generalização que apagava a história da cena *hardcore underground*. Em maio de 2007, o vocalista do NX Zero, Di Ferrero, disse em entrevista ao UOL que “essa história de emo já passou do limite”, e para Koala, vocalista da Hateen, “O emocore tem 0% a ver com o emo que ficou conhecido aqui. Isso tudo foi jogada de marketing de gravadora, e de umas bandinhas safadas querendo ganhar grana. O emo que nasceu aqui já nasceu morto e era odiado por todos, inclusive pelos emos...” (CAVALCANTI, 13/07/2018).

Com a inovação na comunicação da música e das imagens associadas a ela, as bandas *underground* se depararam com um grande dilema: por um lado, a ampliação da divulgação do seu trabalho lhes rendia o sucesso, mas, por outro, a grande popularização fez com que a cena a *underground*, que tem como grande lema se opor ao *mainstream*, fosse, aos seus olhos, apropriada pela indústria e, conseqüentemente, trazendo um novo público que só queria saber de consumir e não prestar tradição a sua história. Raphael Bispo, que fez uma ótima revisão sobre o surgimento do emo nos Estados Unidos como uma reação romântica e sensível ao *punk*, afirma que o termo não era adotado pelas bandas para se autodefinirem. Em sua pesquisa, que incluiu etnografia realizada com emos que se encontravam na Praça do Rio de Janeiro, além de não ter encontrado

---

<sup>57</sup> *Screamo* é uma versão do emo com o vocal gritado.

nenhuma banda que na época assumisse ser emo, e que ao serem indagadas sobre possíveis identificações as refutavam com veemência, como se estivessem sido ofendidas. Dessa forma, o autor define o emo como um “movimento que não ousa dizer o seu nome<sup>58</sup>” (BISPO, 2009. P. 21).

Segundo o autor, existia uma relação de estigmatização que se estabelecia entre os vários componentes da cena emo, eles se autodeclarando ou não, outros roqueiros e a mídia especializada. Nos termos do sociólogo Erving Goffman (2008), o estigma é a forma pela qual os diferentes atores sociais rotulam e colocam um outro na posição de desacreditável. Para o autor, aqueles que correm o risco de serem rotulados se defendem do estigma, por exemplo, a partir da ocultação ou negação de possíveis identificações com a condição tipificada. Nesse sentido, por muitas ocasiões as bandas classificadas como emos costumavam ser rechaçadas em alguns eventos de *rock*, um bom exemplo disso aconteceu no *Rock in Rio*.

O *Rock in Rio* é um festival que acontece desde 1985 no Rio de Janeiro, mas que já teve edições em Portugal e Estados Unidos. Conhecido como ser um evento que recebe artistas de grande sucesso de vendas no seguimento do *rock*, o festival também atende ao público de música *pop*. Para algumas pessoas, o festival teria perdido a sua “essência” na medida em que o *rock* clássico foi perdendo espaço para artistas de outros nichos. É comum encontrar na mídia histórias de artistas dos mais diversos estilos, incluindo artistas que faziam *rock*, que foram vaiados e até agredidos pelo público como forma de protesto contra a suposta pasteurização do festival. Na quarta edição do festival, em 2011, foi a vez das bandas Glória e NX Zero provarem a ira do público<sup>59</sup>. Segundo relato dos integrantes das bandas, havia a rotulação das bandas por parte do público como inimigas do *rock*, o que constituía um verdadeiro clima de guerra. Ao contrário do que poderia se esperar de um grande festival patrocinado por grandes empresas e com ingressos a preços não tão acessíveis, há a sensação de que o público do *Rock in Rio* daquele dia não tinha um posicionamento aberto ao novo ou ao midiático. Glória e NX Zero, poderiam ser consideradas como representantes de uma nova geração do *rock*, faziam um som que muitas vezes era classificado como *emocore*, o estilo que, como dito, era rechaçado entre os outros estilos do *rock*. Considerados como filhos bastardos que não eram bem-vindos

---

<sup>58</sup> Citando Jim Derogatis em matéria originalmente publicada no extinto portal *Guitar World*, em 1999.

<sup>59</sup> Em especial publicado em 2019, o portal de *pop* arte da G1 relembra os episódios das maiores vaias no festival, entre eles o show de Erasmo Carlos, ícone do *rock* e da MPB, na primeira edição em 1985 (LORENTZ; ORTEGA, 01/10/2019).

ao palco sagrado do *rock* essas bandas foram vaiadas e xingadas. Em outro episódio, Lucas da banda Fresno, conta que ao serem convidados para abrir os shows da banda Bon Jovi no Brasil, em 2010, já sabia que iriam ser vaiados. Os fãs do músico americano entraram com uma petição que contava com mais de 1800 assinaturas exigindo que a Fresno fosse retirada do *line-up* dos shows e vaiaram a banda em todas as apresentações (MILLER, 06/10/2010; SOARES, 24/09/2010).

Dadas as consequências da rotulação das bandas como emos, em todo o material da época os integrantes das bandas reclamam ter sido tragados pelo novo estilo, sendo desconsideradas as suas vontades de serem rotulados dessa forma ou não. Não importa muito se as bandas eram ou não eram emos, bastava que as pessoas as classificassem como uma

Convidado pela plataforma de *streaming* Spotify Brasil<sup>60</sup> o vocalista da Banda Fresno também realizou a curadoria de uma playlist intitulada Coleção Emo, com grande número de reproduções e ouvintes. A referida playlist, que foi lançada no primeiro semestre de 2020, traz músicas que vão desde o final dos anos 90 até os dias atuais. Segundo o próprio Lucas, em seu podcast<sup>61</sup>, Matéria Escura hospedado na mesma plataforma, o exercício da curadoria fez com que ele retomasse a sua própria experiência na cena e sentisse a necessidade de contar a história do emo no Brasil na virada do milênio, como ele próprio foi influenciado por bandas, cenas e sonoridades, dialogando com músicos e produtores compondo uma miscelânea de referências.

Em suas investigações, o músico descobriu que circulava na cena *hardcore punk* no final da década de 1990 uma coletânea em fita cassete<sup>62</sup>, cuja produção é atribuída a Ian, integrante da banda mineira Reffer, que continha músicas de bandas como *Mineral*, *Get up Kids*, *Elliot*, *Kiss and Goodbye*, *Jail Break*, *Fugaze*, *Jet to Brazil*. Apesar de não conhecer na época essas bandas como *emotional hardcore*, *emocore*, ou *emo*, o músico localiza influências fundamentais nessa experiência compartilhada de terem produzido o sucesso do *hardcore* melódico e posteriormente do *emo* no Brasil.

Apesar de boa parte dos integrantes das bandas famosas negarem o *emo* há menos de dez anos, hoje é possível dizer que há uma tendência de reformulação das falas sobre

---

<sup>60</sup> Segundo site oficial, o Spotify é o serviço de streaming de áudio mais popular do mundo. Streaming, por sua vez é um serviço de distribuição digital.

<sup>61</sup> Tipo de programa de rádio que pode ser ouvindo de forma assíncrona por plataformas de streaming.

<sup>62</sup> A troca de fitas demos e coletâneas era uma forma que a cena *hardcore underground* brasileira tinha de comunicação na época. Alguém que tinha um gravador realizava cópias para outro a partir de um disco original ou de uma rádio.

aquele passado. O vocalista da banda Fresno, Lucas Silveira, é um dos representantes de um movimento que oscila entre a retomada e as continuidades do emo. Em um dos episódios da série *Onde Nasceu o Emo Brasileiro*<sup>63</sup>, publicada em seu podcast durante o período de distanciamento social<sup>64</sup>, ele conta que foi em 2001, ainda distante da explosão do emo na mídia, a primeira vez que assimilaram o som da Fresno com o estilo. Foi após um show no Garagem Hermética em Porto Alegre que o “Canela, um cara que trabalhava com as bandas *punk* podreira”, classifica o som da Fresno como emo.

- Depois eu fui atrás, fui no “Cadê”: “o que é emo”. E apareceu lá algumas bandas que eu já ouvia, falava sob *At the Drive-in*. Falava muito sobre emo antigo. Falava sobre *fake* emo, aqueles papos chatos de rotulador. Daí eu lembro que eu comecei a falar que a gente tocava emcore, (pois o som) era muito devagar pra ser *hardcore* e o conteúdo das letras é outro.

Em diálogo com outros integrantes da cena daquela época, Lucas declara que o emo existiu e continua existindo no Brasil, e que sim, houve influências musicais de bandas estadunidenses de *emotional hardcore* (de uma primeira, segunda e até terceira geração do estilo) no som chamado aqui no Brasil de *hardcore* melódico, gérmen do emo. Ou seja, o *emotional hardcore* surge do *hardcore* melódico e deste, nasce o emo. A partir das fitas trocadas na cena, em shows ou *points* do *rock* e enviadas pelos Correios, as bandas brasileiras foram lentamente inventando a sua própria forma de incorporar referências estrangeiras. Na época, inclusive, era comum que bandas nacionais cantassem letras em inglês e foi só no final da década de 1990 que uma quantidade considerável de bandas toma a decisão de passar a compor e cantar músicas com letras em português.

Durante a jornada da Fresno, houve muitos tipos de relacionamento com a denominação. Mais adiante, Lucas relata algumas transformações:

- Eu sou um cara de uma banda que foi rotulada como emo. No começo a gente achava massa, depois a gente achava ruim e agora a gente acha massa de novo. Não tem como falar de emo no Brasil usando a régua sonora, cultural e de cena com o emo lá fora. Lá fora é muito refinada a diferença entre os estilos, é muito segmentado. É outro país outra cultura, outro tudo. O emo brasileiro é mais amplo e reúne coisas quase

---

<sup>63</sup> Série do podcast *Matéria Escura*, do próprio músico, dividida em quatro episódios, lançada durante o mês de maio de 2020 na plataforma Spotify.

<sup>64</sup> Durante a vigência das medidas de distanciamento social na pandemia do COVID-19, a banda realizou uma série de lives em suas plataformas (Youtube, Instagram e site) intitulada “#Quarentemo”, dedicada a promover apresentações em que tocaram para o público de mais de 100 mil espectadores ao vivo ( e mais de um milhão no primeiro final de semana de stream) músicas que marcaram a história do emo no Brasil, de bandas internacionais e nacionais.

opostas. O emo no Brasil é uma nuvem que se espalha por diversos estilos musicais [...]. Se tu for medir que banda é [emo] e que banda não é somente pela sonoridade ou pelo conteúdo das letras tá errado. Tem que fazer o delineamento do emo brasileiro através do “quem é você na fila do pão” da cena. O emo é como uma nuvem que não respeita fronteiras. A mesma nuvem que cobre o *hardcore* melódico, cobre o *pop punk*, o *indie*<sup>65</sup>.

Anos depois da explosão e desaparecimento do emo na grande mídia, alguns integrantes de bandas, como Koala, da Hateen, que por vezes criticou a adoção do uso da denominação emo e o que ela fez da cena *underground*, passaram a se sentir mais à vontade de investigarem suas próprias trajetórias e confessarem as influências do *emotional hardcore* em seus trabalhos. Koala, inclusive, tem pela internet uma foto sua usando uma camiseta “*Keep emo alive*”, algo como “mantenha o emo vivo”. Outro que anda por aí vendendo frases música e materiais com frases impressas é o ex-baixista e ex-galã da banda Fresno, Tavares. Esse segundo ostenta “*Make emo great again*”, uma frase que remonta (ironicamente ou não) um dos slogans de campanha do ex-presidente dos Estados Unidos, Donald Trump.

Poderia dizer que o distanciamento temporal, a falta de visibilidade do emo na grande mídia e conseqüentemente o esgarçamento do estigma fizeram com que os integrantes das bandas pudessem revisitar suas trajetórias sem o medo de serem classificados como vendidos ao mercado ou artistas de segunda classe. Esse novo movimento possibilita estabelecer novas conexões possíveis que sejam boas para pensar as relações entre os diferentes estilos no *rock*, gerações e memórias, na compreensão do emo como uma grande nuvem. Ou seja, o emo, em verdade, não foi e não é um estilo que tem fronteiras muito bem demarcadas, mas foi e continua sendo uma substância fluida que tomou várias formas, que jogou e questionou os limites das classificações que foram e continuam sendo tão importantes na história hegemônica do *rock*.

---

<sup>65</sup> *Indie* vem de independente. O estilo *indie* estrangeiro nasce na década de 1970 nos Estados Unidos e Reino Unido, com raízes no rock alternativo, pós-punk e *new wave*.

## Capítulo II - Os emos se orkontram na Galeria do Rock: Cultura do consumo, acusações e resistência cotidianas em São Paulo.

### 2.1 A cidade e os emos

Com o surgimento de nova geração de público e novas relações entre *underground* e *mainstream*, o *hardcore* emo também viu surgir uma nova geração de público. Conforme relatado por muitos entrevistados por essa pesquisa, num momento de popularização da internet nas grandes cidades, o emo acompanhou a aceleração da vida online em diálogo com a vida offline. Jovens que passavam boa parte do seu tempo livre conectados - em *lan houses*<sup>66</sup> ou em seus computadores em casa - começaram a apreciar o *rock* pelo fácil contato com as bandas de *hardcore* que produziam seus perfis nas redes. Após o grande movimento do “faça você mesmo”, aquela geração de músicos que experimentava a internet para promover os seus trabalhos ganhou uma base de fãs que os alçariam a MTV e a outras mídias, chegando a contratos com gravadoras e a atrair uma geração mais nova que não havia frequentado o *underground*. Para a geração mais nova e para boa parte da grande mídia, *hardcore* melódico e emo eram sinônimos da mesma coisa, incluindo também as bandas de *pop punk* estrangeiras e até mesmo o *happy rock*<sup>67</sup>.

Como dito anteriormente, bandas estrangeiras de tradição no emocore já existiam no Brasil antes da explosão do movimento emo no *mainstream*, que aconteceu por volta de 2005-2006. Em trabalho de campo durante os Orkontros<sup>68</sup>, na Praça da Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro, Raphael Bispo (2010) investigou como os emos das antigas e os novos emos estabeleceram disputas em torno do que seria “verdadeiramente emo”. Segundo o autor, refletindo Barth (2000), havia disputas entre os próprios emos, novos e das antigas, sobre quais deveriam ser as fronteiras de pertencimento dentro do movimento.

---

<sup>66</sup> Também chamados de cybercafés, são estabelecimentos onde o usuário pode acessar a internet, geralmente pagando por hora. Em São Paulo, existem também espaços públicos e gratuitos de acesso.

<sup>67</sup> Estilo dissidente do emo surgido a partir de 2008. São geralmente classificadas como as bandas pivôs do movimento *happy rock*, ou *rock* colorido, as extintas Restart e Cine. Esses grupos se assemelhavam as bandas emo por algumas características no visual como o uso de franjas e calças apertadas, mas diferentemente das bandas emo, o seu visual era mais colorido e as letras das suas músicas falavam, em sua maioria, de momentos alegres, o seu som era mais eletronicado e abusava do uso do autotune. Fazendo uma aproximação esdrúxula, o *happy rock* estaria para o emo, assim como a *new wave* estaria para o punk.

<sup>68</sup> Orkontro é um encontro marcado pela extinta rede social Orkut.

Para os emos das antigas, que declaravam a fundação do encontro na Praça da Quinta, ser emo era gostar do som, conhecer a tradição emcore e vir ao encontro para conversar sobre música, sem muitas preocupações com o visual. Pode-se afirmar que no conflito com os mais novos, dispositivos de estigmatização foram acionados, nos termos de Goffman (2008). Esse tipo de prática é muito comum entre alguns nichos de roqueiros, por meio da acusação do outro como *poser*<sup>69</sup>. *Poser*, por sua vez, é uma categoria de acusação usada no meio para rotular indivíduos que, segundo as concepções do acusador, seriam fãs rasos de um movimento *underground*, usurpadores sem conteúdo e apropriadores vazios de um estilo. Bispo (2010) também ressalta que o grupo dos antigos eram em sua maioria heterossexuais e aliados a grupos de *punks*, além de possuir uma visão de mundo que distinguia essência e aparência. Os *posers*, para os das antigas, eram uma ameaça à unidade sobre o que era ser emo, ou seja, não se tratavam de divergências pontuais, mas as diferenças eram encaradas como riscos à unidade e coerência do grupo. Para os das antigas, o processo de estigmatização, nesse contexto, era uma forma de garantir que as características dadas como fundamentais para ser um emo fossem conservadas. Estas são estratégias pelas quais os grupos, à revelia das transformações que sempre ocorrerão, tentam conservar características definidoras por intermédio de estabelecimento de diferenças entre si mesmos.

Em diálogo com a geração mais nova, Bispo percebeu que entre os emos novos, principalmente o grupo que se auto intitulavam Realeza, pouco ligavam para o que os antigos pensavam, pois só queriam experimentar a vida e serem emos de sua própria maneira. Isso incluía ser bem triste e romântico na internet e agir de forma hedonística nos orkontros. Com uma grande diversidade, inclusive de orientação sexual, sendo, entre eles muitos homos, bis e curiosos declarados, a nova turma bagunçava o encontro da Quinta em encontros efusivos regados a álcool, muitos beijos pelas moitas e brincadeiras infantis. Para ser emo, segundo os novos, bastava só querer ser um, assumir-se e viver o emo da forma como quisesse, seja como música, seja apenas como um estilo de vida romantizado ou por sua estética. Vista o seu pretinho, coloque muitos acessórios, penteie uma franja e venha ser emo você também.

Com o passar dos encontros, percebendo que não conseguiriam “reverter” o que houve com o estilo, os emos das antigas passaram a não mais se identificar como tais, pois, segundo a sua própria concepção, poderiam ser confundidos como *posers* e serem

---

<sup>69</sup> “Posador” em inglês. Aquele sujeito que só ostenta um visual.

rechaçados. O resultado do embate entre os emos das antigas e os novos, os chamados *posers*, redefiniu as fronteiras da identidade do grupo. O estilo passou a ser conduzido a ser considerado hegemonicamente como uma vivência estética. Bispo diz ainda que os relacionamentos erótico-afetivos entre os novos e que eram rejeitados pelos emos das antigas também foram um dos fatores predominantes da desistência desses segundos para com a identificação com o grupo. Além da homofobia escancarada, podemos destacar certa qualidade contaminante que o estigma homossexual tem em nossa sociedade. Apesar das forças homofóbicas e retrógradas que emergem também no meio e do apagamento da presença de não-heterossexuais, não se trata de uma coisa nova no rock. Little Richard, David Bowie, Jim Morrison, Cazuza, Renato Russo, são alguns dos ícones que falaram abertamente sobre as suas sexualidades dissidentes em algum tempo de suas vidas. No *underground*, ainda tivemos movimentos como o *Queerrock* e o *Riot Grll*, dois movimentos dissidentes do punk que esbravejam, contra a homofobia, o machismo e a heterossexualidade compulsória

Na Grande São Paulo, o Hangar 110 (inaugurado em 1998), apesar de ter sido o *point* de onde boa parte das bandas de *hardcore emo* (lidas pela grande mídia como emos ou que se assumiram ser emos posteriormente) despontaram, não oferecia segurança para que os declarados fãs de emo a frequentassem. Considerados como filhos bastardos do *rock*, quando o emo começou a ser conhecido na mídia, os emos passaram a ser hostilizados nos *points* de *rock*, inclusive por experimentarem publicamente sexualidades dissidentes. Ao contrário do que aconteceu com o encontro da Quinta, não havia a possibilidade de qualquer subversão dos valores vigentes entre muitos roqueiros que frequentavam a casa de shows. Se assumir como emo era perigoso no Hangar 110, todo o emo de São Paulo sabia que se frequentasse o espaço usando uma grande franja, roupas quadriculadas, maquiagem e ousasse beijar alguém do mesmo sexo, principalmente entre os rapazes, apanharia. Devido a isso, os emos buscaram construir espaços de sociabilidade próprios, lugares espalhados pela cidade, pelas periferias e nas redes sociais. Circulando pela cidade, nos centros e periferias, os jovens emos se juntavam em pequenos grupos na escola, nas comunidades e chats na internet, nas praças e esquinas. Algumas dessas esquinas, contudo, já ocupadas e disputadas por outros sujeitos, entre eles, outras denominações roqueiras.

Pensando a relação entre espaço e indivíduo, pelo menos desde George Simmel (2005), no começo do século XX, a vida na cidade é tema nas Ciências Sociais. Seus estudos sobre o típico habitante da cidade grande, a racionalização da vida, a cultura



monetária e as diferentes formas de interação, de aliança, conflito, dominação e subordinação que se fazem e desfazem no cotidiano das grandes metrópoles são referências para investigações dos modos de vida urbanos. Em “As grandes cidades e a vida do espírito”, o sociólogo investiga o modo de vida tipicamente moderno das grandes cidades, partindo do delineamento dos tipos de interações entre os seus habitantes que, por sua vez, ajustam suas personalidades às forças externas. Para o autor, vida mental e cidade, assim como, indivíduo e sociedade, exterior e interior, seriam partes extremas de um complexo de opostos indissolúvel e extremamente conflituoso.

Simmel, desenvolve os seus escritos fundamentando-se nas mudanças gerais encontradas nas grandes cidades em contraste com as pequenas comunidades e os perfis mentais de seus moradores. Em pequenos povoamentos com pouca divisão do trabalho, os típicos habitantes tenderiam a ter personalidades menos conflituosas entre si, pois as relações entre os indivíduos estariam fundamentadas na subjetividade. Além de que, por serem próximos e se conhecerem, a coesão seria baseada na identificação entre os indivíduos. Já nas grandes cidades, quando há alta divisão social do trabalho, os indivíduos seriam orientados pela cultura monetária, onde as relações são horizontalizadas ao nível da objetividade anônima e quantitativa e não mais baseadas na subjetividade pessoal. Para Simmel, no mundo das grandes cidades, os indivíduos estão a todo momento sendo estimulados.

Percebendo o crescimento da Berlim da virada do século XX, o sociólogo notava a quantidade de imigrantes que inundavam a cidade que era um dos polos industriais da Europa. A todo o momento em que se andasse nas ruas, obras públicas e novos escritórios de negócios dividiam as ruas com pontos de prostituição. A todo lado que se olhasse, novos sinais estavam dispostos para serem lidos e demandando reações. Inspirado nas contradições que via nas ruas e nos estímulos extremos com os quais tinha que lidar todos os dias, o sociólogo defende que as personalidades nas grandes cidades tenderiam a pôr o intelecto à frente das emoções como uma capa defensiva para os seus nervos. Devido a isso, no processo de adaptação de sua personalidade, o indivíduo tenderia a proteger-se do estímulo extremo e adotaria uma atitude blasé, que por sua vez é fundamentada na liberdade que a indiferença extrema proporciona e que se desdobra em solidão. Dessa maneira, reserva que o típico indivíduo urbano tem com relação aos muitos e velozes estímulos é uma tentativa de barrar as influências avassaladoras do coletivo para preservar a sua individualidade, ou seja, há que se tratar com objetividade e indiferença o outro para que eu possa preservar a minha subjetividade e diferença.

Entre a tradição de estudos urbanos que bebem em Simmel está a chamada Escola de Chicago, conhecida pelas investigações do urbano a partir de perspectivas etnográficas ou de trabalho de campo de longa duração na crescente metrópole norte-americana e região. A Escola é conhecida por tratar de temas como delinquência, prostituição, minorias étnicas e criminalidade, sob o viés da patologia social nas décadas de 1920 e 1930. O título associativo Escola de Chicago reúne um grande apanhado de autores, que nem sempre chegaram a se declarar pertencentes a ela, como, por exemplo, os sociólogos Erving Goffman e Howard Becker, que desenvolveram trabalhos a partir da década de 1950 (MAGNANI, 2012). Robert Park (2018)<sup>70</sup>, um dos integrantes da Escola e aluno de Simmel na Alemanha, em trecho de “A cidade - Sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano”, dedicou-se a elencar algumas questões fundamentais dos estudos urbanos e que são referência até os dias de hoje. Através de uma série de questões, o autor, que tinha muita experiência em campo pela sua carreira de jornalista, propõe linhas investigativas que futuramente foram se definindo como segmentos no campo dos estudos urbanos, dentre elas: as possíveis relações entre indivíduos e seus bairros e vizinhanças; as diferentes apropriações das áreas e equipamentos urbanos; as relações entre grupos sociais e tipos vocacionais; as relações entre tipos mentais e as áreas segregadas/marginais; e as forças envolvidas nas relações de controle social e planejamento urbano.

No que diz respeito à relação entre temperamento e o ambiente urbano, o autor defendia que as grandes cidades abrigam novos tipos sociais e que os tipos mentais similares tendem a se encontrar em lugares que propiciem condições de realização da interação típica entre eles, aquilo que o autor chama de região moral. Entre os diferentes tipos sociais estão os gênios, os excêntricos, os deficientes, a ralé, além dos trabalhadores das bolsas de valores e assim por diante. Formas diferentes de viver implicam formas diferentes de interagir com os outros e com a cidade e cada perfil comportamental tende a buscar os seus iguais e a ocupar a cidade de formas específicas, a isso, Park chamaria de região moral, ou seja, como diferentes tipos de personalidade ocupariam localidades específicas da cidade, como por exemplo as zonas boêmias, bairros de artistas ou de negócios.

---

<sup>70</sup> Em artigo de uma coletânea recentemente traduzida e publicada no Brasil, originalmente publicado no *The American Journal of Sociology* em 1915. A coletânea chama-se “A sociologia urbana de Robert E. Park” e se constitui como um conjunto de manuscritos, capítulos de livros e artigos do autor, escritos no começo do século XX.

Não é necessário compreender a expressão “região moral” como um lugar ou uma sociedade necessariamente de criminosos ou anormais. A ideia é precisamente se referir a regiões morais nas quais um código moral prevalece, porque as pessoas que as habitam são dominadas por um gosto, uma paixão ou algum interesse[...], Pode ser uma arte, como a música, ou um esporte, como a corrida de cavalos. (PARK, 2018, p. 80)

Assim, defenderia Park, a cidade se torna uma possibilidade de florescimento de tipos mentais plurais e diversos, construindo e sendo construída em espaços de interação que ao mesmo tempo são diversos e específicos. Indivíduos que talvez não tivessem oportunidade de constituir uma região moral numa comunidade pequena, encontram a oportunidade de interagirem de uma forma diferente no espaço urbano, uma forma particular de estar com aqueles que são iguais a ele em certos detalhes e minúcias dos hábitos. Assim, podemos ver, por um lado, como a cidade é receptiva às diferenças, mas também como existem certos movimentos de segregação, ou seja, de separação dos indivíduos em lugares mais ou menos delimitados conforme essas diferenças.

Nestor Perlongher (1989), um pouco mais tarde e realizando estudos no Brasil, faz algumas considerações em seus estudos de Antropologia Urbana, especificamente em lugares que o autor chama de territórios marginais<sup>71</sup>. Esse território é “a amplitude desmensurada da perspectiva territorial - entendida aqui como extensão superficial que alude a certa distribuição dos corpos, das matérias sociais, no espaço (Perlongher 1989: 1)”. Território não é apenas um mapa, nem tão pouco apenas um lugar físico na sua maior dureza, nem o espelho do território-Estado-nação, mas um conjunto de aspectos ligados a certo espaço, um constructo social de espaço. Para Perlongher, o território marginal deve ser compreendido a partir de uma interpretação psicossocial do fenômeno urbano, ou seja, “personalidades marginais” tendem a ocupar territórios marginais (ibidem, p. 2).

Ainda no mesmo texto, Perlongher faz algumas recomendações sobre os estudos de comunidades urbanas a partir da plurilocalidade (deslocamento), heterogeneidade e multiplicidade (modos, falas, gestos, imaginários). O autor destaca o estudo de Levine (Levine 1979, apud. Perlongher 1989) sobre o processo de desterritorialização massiva

---

<sup>71</sup> O conceito de território marginal pode ser aproximado da noção de regiões morais em Robert Park, já tratada anteriormente. Outra aproximação possível se dá também a noção de marginalidade, ao que Park (2018) disserta sobre o “homem marginal” que é o estrangeiro ou o imigrante nas grandes cidades. O homem marginal para Park é aquele indivíduo que tem o “self” dividido entre a sua “cultura” de origem e aquela em que ele se encontra agora.

de homossexuais para se radicarem nos chamados *ghetos gays*, bairros considerados territórios marginais localizados na cidade de São Francisco, Chicago, Nova York e Los Angeles (Perlongher 1989: 6). Nestes territórios marginais, onde as “regras comuns” se evanescem, existem trânsitos que podem denotar certo nomadismo, sempre atrelados à *relação código-território* (*ibidem*, pp. 8-9).

Todos os dias, andando pela rua, na escola, no trabalho, nos relacionamos com pessoas que são totalmente diferentes de nós, lidamos com as diferenças e nos comportamos das mais diversas maneiras dependendo com quem ou o que estamos interagindo. Ao mesmo tempo, territorializamos e nos deslocamos, colocamos, retiramos, multiplicamos e destruimos espaços. A grande variedade de perfis comportamentais somadas à evolução das tecnologias de transporte e informação também possibilitaram a mobilidade dos indivíduos em termos estritamente espaciais e de mobilidade de comportamentos, assim, os processos estão cada vez mais acelerados. Seguindo esse ritmo, os tipos mentais que não são formas estáticas, mas são plurais, heterodoxos e plásticos estão mudando cada vez de forma mais acelerada, não só nas suas dimensões relacionais entre indivíduos, mas também intraindividualmente. O próprio indivíduo pode variar o seu comportamento e visão de si, mais ou menos, de acordo com a situação e a sua vontade. Esse indivíduo típico interage com os seus nas suas regiões morais, mas também interage com uma gama diversa de outros que podem ter opiniões totalmente contrárias às suas e circula, influenciando e sendo influenciado a todo o momento na medida em que o marginal está no central e vice-versa.

Contemporaneamente e na tradição paulista da Antropologia Urbana, José Guilherme Cantor Magnani, diz que os indivíduos se apropriam da cidade de formas diversas, uma delas é a noção de pedaço, que é um local entre a casa e a rua<sup>72</sup>, um local de público, mas marcado por particularidades e apropriações. É no pedaço que muitos grupos desenvolvem o seu lazer e fomentam laços (MAGNANI, 1996).

Espalhados pela região metropolitana de São Paulo, a partir de 2005 e 2006 surgiram os Orkontros. Promovidos pelos emos, esses encontros estabeleceram verdadeiros *points* emos, pedaços de reconhecidamente frequentados por eles de forma assídua, que uniram uma quantidade considerável de jovens e duraram alguns anos. Entre

---

<sup>72</sup> Como defende DaMatta (1987), a rua é lugar de interações entre diversos, que se opõem a configuração de interações que temos em casa. Casa e rua são opostos interpretativos de acordo com o alcance da análise. A casa pode ser o quarto individual, pode ser o bairro ou o país, enquanto a rua é sempre o seu oposto, é o estrangeiro e o público.

eles estão o Orkontro no Ibirapuera ou *Ibira's Alternative*, na Galeria do Rock, os Orkontros no Mappin (oficialmente Shopping ABC), no Parque Duque (oficialmente Parque Celso Daniel), nos Paços Municipais de São Bernardo e Mauá e na Praça da Moça no Grande ABCD<sup>73</sup>. Entre os vários orkontros ocorridos em São Paulo, o da Galeria do Rock se mostrou muito emblemático por causar um choque entre os emos e outros grupos de roqueiros, além de ter sido um dos primeiros grandes encontros e ser retratado na grande mídia.

Na verdade, o emo foi modelado desde os tempos em que a cena *hardcore* se comunicava através de revistas, zines e troca de fitas, mas com a internet e após ser retratado em uma reportagem emblemática em 2006, no programa dominical da Rede Globo, o Fantástico (ANTON; CAVALHEIRO, 2006), que o estilo ganhou reconhecimento entre um público mais amplo dentro do Brasil. A reportagem buscava enquadrar o emo como uma nova moda entre os jovens de classes populares: um estilo musical de som pesado e letras românticas associado a um visual soturno, geralmente adotado por jovens que se comportavam de maneira sensível e poderiam ser encontrados na Galeria do Rock, *point do rock* na cidade de São Paulo.

## 2.2 Acusações no *rolê* da Galeria

Dado esse preâmbulo mais geral sobre a vida nas cidades e a formação de um olhar das Ciências Sociais para o espaço urbano, voltemos a São Paulo, onde os pedaços vinculados às práticas do *rock* são muitos, como o Kazebre *Rock Bar* na região leste da capital; o Hangar 110 na região central; e a Galeria do Rock também na região central da capital. A Galeria do Rock é, sem sombra de dúvida, o mais tradicional e conhecido pedaço do *rock*, reconhecida desta forma desde a metade da década de 1970<sup>74</sup>. Magnani,

---

<sup>73</sup> Região contida na Região Metropolitana de São Paulo, composta pelos municípios de Santo André, São Bernardo, São Caetano, Diadema e Mauá, coligada por vias para automóveis, transportes sob trilhos e corredores de ônibus.

<sup>74</sup> O Shopping Center Grandes Galerias, ou Galeria 24 de Maio, atualmente conhecida como Galeria do Rock, teve sua inauguração em 1963. O edifício se localiza entre a conhecidíssima Avenida 24 de Maio e o Largo do Paissandu, próximo a pontos tradicionais da cidade, como o Theatro Municipal e a Praça da República. Projetado pelo Arquiteto Alfredo Mathias, tinha a proposta de ser uma praça de convivência e passeio com conjunto de lojas. Dotada de uma arquitetura singular, com influências modernistas e onduladas que lembram as ondas do edifício COPAN, ícone da arquitetura paulista da época, a Galeria 24 de Maio está no coração do Centro Antigo da cidade de São Paulo, e é um ícone da prosperidade da época de sua construção. Aliás, outros edifícios similares foram construídos durante aqueles anos.

inclusive, chega a citar a Galeria do Rock como um verdadeiro pedaço localizado na região da República, no Centro da cidade de São Paulo. Um lugar de encontro de juventudes, marcado historicamente pelas relações construídas ali. O pedaço da Galeria, entretanto, não se contém apenas ao edifício que lhe dá nome, mas se espalha pelo seu entorno, pelo calçadão da Avenida 24 de Maio, a Praça da Igreja Nossa Senhora do Rosário, o Largo do Paissandu, chegando até as escadarias do Theatro Municipal.

Como mostrado pelo documentário *Arquiteturas*, a Galeria 24 de Maio, como é oficialmente denominada, é um centro comercial que aos poucos foi transformado em um pedaço vinculado a juventudes a partir de 1976, com a abertura da loja de discos Wop Bop. A partir das décadas de 1980 e 1990, a Galeria passou a ser conhecida como *point* de roqueiros, movimento impulsionado pela loja Baratos Afins, que promoveu durante os anos vários eventos como tardes de autógrafos com integrantes de bandas. Como um conjunto de lojas, na Galeria pode-se adquirir vários produtos vinculados ao *rock*: nos pisos superiores funcionam muitas lojas de estampanaria que produzem toda a sorte de produto com imagens de artistas do estilo, como camisetas, bonés e botons. Nos andares inferiores funcionam lojas de calçados, shapers de skates, alargadores, piercings, presilhas, adesivos e patches, tudo para uma devida caracterização. Para além da relação estrita de

---

É a partir do meio da década de 1970, na cidade de São Paulo, que a “centralidade” passa a ser reconfigurada, surge o chamado novo Centro, na região da Avenida Paulista. Nessa nova área, novos prédios começam a ser construídos, como conjuntos de escritórios, que poderiam suprir as necessidades dos centros empresariais. Devido à intensa migração do Centro Velho para o Novo Centro, a região da Galeria 24 de Maio começa a ser desvalorizada. Onde antes existiam muitos comércios, começam a brotar salas vazias. O Centro Velho passa por um processo de intensa deterioração (SANDRONI, 2004). Outro símbolo do processo de deterioração da região foi o edifício Wilton Paes de Almeida, construído também durante a década de 1960 e que ficava poucos metros de distância da Galeria do Rock. Depois de anos de descaso público, o prédio se deteriorou e foi ocupado por famílias que lutam pelo direito a moradia popular. Em 2018, o edifício de 24 andares e fachada de vidro pegou fogo e desabou na madrugada do dia 1º de maio, Dia do Trabalhador, causando a morte de moradores. Fonte: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noiticia/incendio-atinge-predio-no-centro-de-sp.ghtml>.

Em episódio sobre a Galeria do Rock, da série documentário *Arquiteturas* de Paulo Markun e Sergio Roizenblit (2013), o síndico Antonio Carlos de Souza Neto, o Toninho, conta que as primeiras ocupações da Galeria, até então conhecida como Galeria 24 de Maio, foram feitas por alfaiates e sapateiros. Em 1974, Toninho abre uma loja especializada em fotografia. Dois anos mais tarde, em 1976, abre a primeira loja ligada ao *Rock*, a Wop Bop. A primeira loja de discos da Galeria 24 de Maio ganha reconhecimento e, mesmo tendo mudado de endereço algum tempo depois, conseguiu fomentar e muito a cultura *Rock* na capital, inclusive na questão da produção musical, administrando um selo independente. Após a Wop Bop, outras lojas de discos abriram na Galeria, como a Baratos Afins, que fez grande sucesso e até hoje está no local. A Baratos Afins, nas décadas de 1980 e 1990 promoveu vários eventos como tardes de autógrafos com integrantes de bandas, conseguiu catalisar o público e concretizar a Galeria como ponto do *rocks*. Muito vinculada ao crescimento das cenas *punk*, do metal e do *hardcore*, a Galeria passou a ser mundialmente reconhecida como local de encontro das tribos, e é assim que o nome Galeria do Rock se consolida.

compra e venda, os frequentadores da Galeria vão lá praticar e partilhar vivências e hábitos entre roqueiros, incluindo históricos conflitos entre segmentos.

A Galeria surge como possibilidade para os primeiros grandes encontros emo entre 2005 e 2006, pois já era o lugar onde muitos deles compravam seus acessórios e roupas, além de performarem a sua cultura. Segundo Mike Featherstone (1995, p. 136), há dois sentidos para o conceito de cultura, são eles: (1) cultura como modos de vidas particulares, e (2) cultura como artes, produtos e experiências culturais eruditas. Para o autor, refletindo Baudrillard (1983), nas cidades contemporâneas, os jovens tendem a sentir e refratar o impacto das transformações sociais e culturais mediadas entre ambos os sentidos de cultura, adotando formas de vida. Essas formas de estilização cotidiana partem do embaçamento das fronteiras entre vida e arte e da aceleração impressionante das imagens que mediam as relações de consumo.

[...] Como já mencionei, há uma tendência de alguns grupos de jovens (especialmente os setores jovens e de alto nível educacional das classes médias) assumirem uma postura mais ativa em relação ao estilo de vida e dedicarem-se à estilização da vida. [...] A preocupação da nova onda de *flâneurs* urbanos com a moda, a representação do eu, o *look*, aponta para um processo de diferenciação cultural que sob diversos aspectos é o anverso das imagens estereotipadas das sociedades de massa, nas quais se concentram fileiras compactas de pessoas vestidas de maneira semelhante. Se a época contemporânea pode ser caracterizada como uma era “sem estilo”, para tomar emprestada uma expressão de Simmel, isso sugere a circulação veloz de novos estilos (moda, aparência, design, bens de consumo) e a invocação nostálgica de estilos passados. (Featherstone, 1995, p. 137-138).

Segundo esta proposição, as juventudes contemporâneas seriam produtoras e produtos da cultura do consumo, entendida como período muito suscetível da vida para a indústria da arte do entretenimento. Assim, o ser jovem não é mais uma fase transitória, mas um valor de experiência lúdica ou modos de viver que são altamente valorizados e disponíveis para quase todos.

Naqueles anos, tutoriais de como ser um jovem emo estavam estampados nas revistas *teens*, sua música estava disponível nas rádios, na televisão e na internet para serem consumidas em tempo real. Esses jovens, também constituíam suas próprias redes de compartilhamento de referências musicais e estéticas que eram performadas em fotos

para publicar nas redes sociais da época como os extintos Fotolog<sup>75</sup> e MySpace<sup>76</sup>. As fotos sempre estavam acompanhadas de legendas emotivas, que variavam da morbidez a fofura *kawai*<sup>77</sup>, mesclando elementos soturnos e hedonistas e, por muitas vezes, utilizando o miguxês<sup>78</sup>: “xore c tah trixti..... aproveiti qdu c tah feliz..... ame sem limiti...msm senu u seu lo amor da juventudi..... mas naum c iluda kompletamenti..... amaNhAH PoDI SE U PloR DIaH dA SuaH kurtaH vidAh ☼●◡●☼”<sup>79</sup>.

Raphael Bispo (2010) aponta que a estética emo buscava fugir do básico, ser extravagante e facilmente distinguível em oposição ao estilo adotado pelos “*playboys*”<sup>80</sup>. Já Renata Carvalho (2013), em investigação de perfis de emos em redes sociais, apontou que, além do exagero, a androginia e os elementos “fofos”, como uso de estampas e linguagem ligeiramente “infantilizada”, eram características marcantes dos emos e que também poderiam ser vistas na estética/atitude *kawai*. Sem dúvida, o estilo emo lidava com ambiguidades. Por um lado, há o uso de símbolos que remetem ao universo do soturno: maquiagem pesada e visual preto aludem a introspecção; o uso da franja cobrindo um dos olhos poderia ser lida como uma tentativa de distanciamento do olhar. Ao mesmo tempo, o uso das estampas infantis e a atitude *kawai* remetem à docilidade e a fofura. Atravessando e transpondo as fronteiras entre arte e vida, os emos se assemelhavam ao que Mike Featherstone (1995, p. 142) chamou de “herdeiros da tradição das subculturas juvenis, as quais funcionaram como estruturas simbólicas fixas, agora rejeitadas ou submetidas a paródias e colagens irônicas.”

Quando os emos começaram a serem notados em grupos pelos corredores da Galeria do Rock, entre 2005 e 2006, os metaleiros, *punks*, *headbanger* e *skinheads* já promoviam seus encontros cotidianos que incluíam confrontos entre grupos de roqueiros rivais há décadas. Ligados a tradição dentro do *rock*, estes roqueiros da Galeria também

<sup>75</sup> Fotolog foi um site em formato de blog, em que os usuários subiam fotos e escreviam algum texto. O site tinha a possibilidade de contagem de acessos e medição de *popularidade*.

<sup>76</sup> O MySpace é uma rede social americana que oferece uma rede interativa de amigos, perfis pessoais, blogs, grupos, fotos e músicas, mas que não foi muito *popular* no Brasil.

<sup>77</sup> *Kawaii* ou simplesmente *kawaii* é uma palavra japonesa que geralmente é utilizada como um elogio para “fofo”, “adorável”. O termo é muito utilizado entre os jovens que adotam a cultura *otaku*, fãs de anime e da cultura *pop* japonesa e suas segmentações.

<sup>78</sup> O miguxês é uma das muitas variações da *língua* utilizadas por jovens na internet. Miguxo vem de amiguxo ou amiguinho. Este socioleto utilizado cotidianamente com intensões afetivas, em momentos de expressão de certo sentimentalismo, infantilização, ironia ou humor, podendo ser associado de sinais gráficos e letras que formam desenhos.

<sup>79</sup> “Chore se está triste... aproveite quando se está feliz... ame sem limites... mesmo sendo o seu primeiro amor da juventude, mas não se iluda completamente... amanhã pode ser o pior dia da sua curta vida.”

<sup>80</sup> Jovens das classes médias e altas do Rio de Janeiro e que frequentavam certos nichos de lazer e tinham um estilo próprio de se vestir, geralmente o chamado “esporte chique”.



ostentavam valores ligados à masculinidade, como a virilidade e a violência. Antigo frequentador da Galeria do Rock, o jornalista Alex Antunes, relata em entrevista para o documentário *Arquiteturas*, dirigido por Paulo Markun e Sergio Roizenblit (2013):

- Tem um troço que eu adoro. Era a época em que você viesse pra cá usando uma camiseta de Metal, e se você fosse aquilo que os Metaleiros chamavam e ainda chamam de *poser*, um cara *fake*<sup>81</sup>, que usa uma camiseta e não conhece a banda e não conhece o som da camiseta que ele tá usando, esse cara poderia ser fortemente molestado. Então, de repente, alguém entrava aqui (na Galeria) com uma camiseta, era cercado por alguns caras, os caras sabatinavam o dono da camiseta falando: “Você conhece essa banda aí?! De onde é essa banda?! Fala os nomes dos discos, fala como é o som?!” E se o cara não soubesse, ele teria que tirar e entregar a camiseta, ele perdia a camiseta. E ainda corria o risco de tomar uns pescoções para largar a mão de ser *poser*! (Risos).

A situação que Antunes descreve se refere a um tipo de investigação que era cotidiana no *rolê* da Galeria do Rock, como forma pela qual muitos roqueiros estabelecidos tentavam conceber a identidade social dos novatos. Para Erving Goffman (2008), os diferentes agentes criam modelos que servem para rotular outros indivíduos ou grupos, levando em conta primeiro certos atributos. Então, para o autor, existe uma imagem que pode ser lida a partir de certos atributos, chamada de identidade social virtual, que permite com que o outro faça uma inferência dedutiva e generalizante que pode corresponder com a realidade ou não. Aquilo que se pode comprovar como de fato atributos do indivíduo chama-se identidade social real. Assim, para alguns grupos de roqueiros da Galeria, um indivíduo novato necessitava ser investigado e testado para que, a partir do resultado do processo acusatório, possa-se produzir uma tipificação. “Quem é essa pessoa e para que ela veio?”, “O que podemos esperar dela através dos primeiros sinais recebidos?”. No cotidiano do *rolê* da Galeria, um desconhecido com uma camiseta de banda indicava um potencial ingressante e uma potencial ameaça a hegemonia de um certo perfil de roqueiro da Galeria. Ou seja, a escolha da pessoa a ser acusada não é indiferenciada. A referida banda estampada na camiseta do novato deveria ser uma a qual algum dos membros estabelecidos fosse especialista, isso lhe daria a legitimidade de questionar o outro sobre o som, as letras, a biografia dos integrantes da banda e por aí vai.

Posto que as sociedades contemporâneas não são homogêneas e que as experiências de vida dos indivíduos também são diversas e atravessadas por questões

---

<sup>81</sup> Falso em inglês.

como classe social, etnia, gênero, sexualidade, geração e estilo, é de se esperar que cada grupo desenvolva seu próprio conjunto de regras e comportamentos esperados. As regras de tipo de comportamento podem se chocar entre os grupos, ao mesmo tempo em que um mesmo indivíduo pode pertencer a dois grupos que divergem em muitas posições. Se definirmos que existem regras e forças para que estas sejam cumpridas, devemos considerar que existem indivíduos que não as cumprem, dotados de conjuntos de justificativas para isso. Dá-se o nome de desviantes<sup>82</sup> - ou *outsiders* - (Becker, 2008) àqueles que não seguem as regras e que estão passíveis de sanções. Contudo, o comportamento desviante pode ser totalmente plausível para o outsider. Para os antigos frequentadores da Galeria o comportamento esperado era o da devoção às bandas da tradição roqueira e o da masculinidade. Enquanto que para os emos, o comportamento esperado era o do hedonismo, do uso “indiscriminado” e irônico dos símbolos da arte e da vida, transpondo a tradição no *rock* e consumindo em sua própria maneira o exercício da androginia e das sexualidades divergentes.

A sabatina descrita pelo jornalista Antunes também foi aplicada aos emos e, obviamente, à geração mais nova que não tinha todo conhecimento sobre a história do *rock and roll*, como as gerações que já frequentavam a Galeria há um tempo maior. Por serem iniciantes, os emos não tinham acesso a todo o compêndio de saberes e da linguagem do mundo do *rock*. Sobretudo, os emos foram avaliados sob os critérios estabelecidos entre grupos de roqueiros historicamente consolidados na Galeria, demonstrando a relação de poder na determinação dos limites do que se esperava de um “roqueiro de verdade”. Em uma das conversas que tive com Vanilla Diamond, jovem artista que frequentou o *rolê* emo na Galeria diz sobre o choque que tiveram entre os mais velhos e os mais novos:

- Às vezes por ver que a gente era muito novo e não tinha uma cultura musical definida, sabe? Pra definir o que era ser Emo e o que não era. Por que na verdade o *rolê* sempre girou em várias ramificações... do *Hardcore*, essas coisas todas. Porque a galera do Emo era mais focada na coisa do cabelo, das roupas, da extravagância. Acho que o pessoal que frequentava (a Galeria do Rock) ficava meio abalado, tipo “Que porra é essa, nem conhece o *rolê* e já chega causando?!”.  
 \_\_\_\_\_

<sup>82</sup> Entende-se por desviante ou *outsiders* o indivíduo que de alguma forma não cumpre certo padrão comportamental estabelecido, que não segue as regras ou que não cumpre certos requisitos do quadro da normalidade. Cada sociedade/grupo no tempo tem seus próprios entendimentos sobre esse rótulo e o tratamento dado a essas pessoas.

Numa abordagem multigeracional<sup>83</sup> e voltada aos atores, temos que as continuidades e conflitos estabelecem divisões entre duas gerações no *rock*, aqui, onde dois públicos divergem nas formas de relação com a arte. Sob este prisma, a fala de Vanilla reforça o que tem sido dito sobre as diferenças de perfis entre mais novos e mais velhos, demonstrando que existia uma diferença de valores entre emos e os estabelecidos da Galeria, assim como acontecia entre emos das antigas e a turma da Realeza na Praça da Quinta no Rio de Janeiro. Se para muitos roqueiros da Galeria o comportamento ideal seria a devoção às bandas, entre os emos novatos o comportamento valorizado tinha mais a ver com o visual, a performance transgressora da masculinidade e a projeção individual dos sentimentos.

Em contraste, a geração mais velha se estabeleceu na Galeria e manteve o espaço durante mais de duas décadas como seu território em uma zona desvalorizada da cidade, onde público e lojistas cultivaram hábitos que exaltavam uma certa tradição roqueira. Já a geração mais nova de emos, era aquela que conheceu o *rock* pela internet e pela grande mídia, ou seja, que não foram educadas junto ao grupo dos mais velhos. Isto nos leva a pensar que talvez muitos emos ou outros indivíduos que passaram pelo processo de acusação cotidiana na Galeria até conhecessem o trabalho e a vida de alguns artistas dos quais foram indagados, contudo, poderiam conhecê-los sob os seus próprios arranjos valorativos, como a compreensão da mensagem subjetiva e a busca da sentimentalidade. Assim, poderia ser que um emo pudesse conhecer as bandas da cena metal (ou *hardcore*, ou *punk*), mas sob seus próprios critérios

Há que se dizer que algumas das diferenças de comportamento esperado e desviante nesse contexto se davam pelas mudanças de perfil público e no tratamento que as diferentes gerações tiveram com o *rock*, incluindo o suporte e o formato como essa música chegava até elas. Durante os últimos vinte anos, houve uma grande transformação na forma e nos suportes pelos quais o público acessa a música gravada, um processo que teve uma grande aceleração durante o começo dos anos 2000, coincidindo com a geração de emos. Luke Chaotic, estudante de Direito de 25 anos, em uma das nossas conversas sobre a sua adolescência emo, me contou que um pouco sobre como a internet

---

<sup>83</sup> É importante dizer que numa abordagem mais focada na experiência numa sociedade multigeracional, importa muito como os indivíduos das mesmas gerações e de gerações diferentes narram seus passados, presentes e futuros, as transformações durante o seu tempo de vida e como coligam gerações passadas e futuras através de continuidades e descontinuidades.

proporcionou a sua aproximação do estilo emo. Foi através do uso de programas de baixar músicas que conheceu boa parte das bandas que ouve até hoje.

- Até a minha adolescência eu ouvia música pelo rádio ou pela televisão. Eu tive acesso a computador, mas ia nas lan houses do meu bairro pra jogar Contra-Strike. Era meio que proibido usar os programas de baixar música, como o Emule e aquele LimeWire, porque vinha muito vírus junto. Eu só comecei a realmente escolher as músicas que eu ouvia quando ganhei do meu pai o meu primeiro PC<sup>84</sup>, em 2005. A gente tinha uma internet ruim, mas podia deixar ele [o computador] ligado de madrugada. Foi nesse mesmo tempo que a minha prima começou a ouvir bandas emo, como Paramore, Flyleaf e Fresno, e eu fui influenciado por ela. A gente viveu isso junto [...] Como era muita banda pra descobrir a gente deixava um monte de coisa baixando e depois ouvia pra saber se gostava ou não.

Segundo Marcia Tosta Dias (2012), a indústria fonográfica atual tem tomado novos rumos que acompanham as transformações dos suportes e dos formatos da música gravada. Para a autora, formato é a forma estética, como um álbum ou um single, que a gravação pode assumir, considerado um suporte material. Enquanto o suporte pode ser um cilindro, um LP, um CD ou até mesmo os arquivos digitais como o mp3. Segundo estudos usados pela autora, as vendas de produtos da indústria fonográfica no Brasil atingiram um pico histórico no final da década de 1990 e passaram a ter uma grande queda na virada dos anos 2000 Num momento de revolução midiática, provocada pelo advento da internet domiciliar e começo da popularização dos planos de conexão de banda larga, a indústria fonográfica precisou se reinventar em menos de uma década. No ano de 2012, o aumento vertiginoso do consumo de música a partir de mídias digitais anunciava ser promissor (DIAS, 2012, p. 31). Em recente relatório, a Associação de Produtores Fonográficos (Pró-música Brasil) confirmou a consolidação dessa tendência quando, a partir de 2015, os conglomerados passaram a lucrar com a popularização dos serviços de *streaming* e propagandas no meio digital no país. Em 2018, a indústria fonográfica brasileira conseguiu arrecadar cerca 216,2 milhões de dólares em mídias digitais, representando 72,4% do total arrecadado (PRÓ-MUSICA BRASIL, 2019)..

Em concomitância à mudança de suporte também veio o aumento das vendas em formato de singles e músicas avulsas, em comparação com a de álbuns completos. Segundo Dias (2012), esta mudança foi impulsionada pelas próprias gravadoras em

---

<sup>84</sup> *Personal Computer*, computador pessoal.

reação a emergência do mercado digital, a pirataria e principalmente o acúmulo de material de quase cem anos de produção artística sem lucratividade, fazendo com que, a partir da década de 1990, coletâneas, reedições, edições comemorativas e regravações se tornassem moda. Apesar da predominância das vendas de singles a álbuns em 2010, o faturamento das vendas em mídias físicas ainda representava a maior parcela do total<sup>85</sup> (RESNIIKOFF, 04/04/2012), situação que tem mudado progressivamente ano após ano, chegando em 2020 com equivalência de arrecadação entre os dois formatos no mercado dos EUA (SMITH, 26/02/2021)<sup>86</sup>. Ainda segundo Dias, há uma série de transformações nos formatos e suportes que provocam novas formas de relação com a música gravada. “O single como formato precisará, no entanto, herdar do álbum a responsabilidade de comunicar, só que no tempo de duração de uma faixa, sentidos contemporâneos da cultura [...]”. (DIAS, 2012, p 73).

Seguindo a mesma linha argumentativa, a fala de Luke dialoga perfeitamente com o diagnóstico de Dias sobre a mudança do mercado da música gravada e as transformações nos suportes e formatos mais vendidos. Com uma conexão de internet, mesmo que lenta e limitada, o jovem podia ter acesso a vários artistas e gêneros, seus álbuns completos e músicas disponíveis. Pela imensa quantidade de opções, cada vez mais, o público fica atônito diante da tela sem saber muito bem o que escolher. Talvez experimentar um pouco de tudo seja uma boa opção. De qualquer forma, existe uma maior autonomia de escolha para a composição de uma playlist, já que o usuário não precisa mais depender das coletâneas feitas pelas gravadoras, nem ir numa loja especializada para ter acesso a um álbum ou receber as fitas-tapes de outros componentes das cenas. Eles mesmos podiam ir ao Napster, Emule ou programa similar de compartilhamento e descobrir o *rock* “por si só”. Claro, há sempre alguém que tem a cópia original e que a dissemina entre os pares, mas isso é feito de forma muito mais rápida, anônima e sem a fiscalização da indústria. Uma mudança drástica na forma de distribuição das músicas que fez parte de um amplo processo que já estava em avanço em 2005.

---

<sup>85</sup> Conforme relatório que analisa as vendas de produtos digitais versus produtos físicos entre 2000 e 2010 nos EUA. Produzido pela Digital Music News, elaborado a partir de dados da RIAA-USA (The Recording Industry Association of America).

<sup>86</sup> Conforme relatório realizado oito anos depois do primeiro pela mesma agência, Digital Music News com dados da RIAA-USA, existe uma tendência de aumento das vendas de músicas avulsas. Nos EUA os singles atingiram a marca de 83% total de vendas ano passado, chegando a arrecadar valor similar que a de álbuns completos.

Dez anos mais tarde, em 2015, a indústria fonográfica já tinha se reconfigurado e organizado formas de lucrar com os serviços de assinatura de *streaming*, que se tornam cada vez mais comuns. Entre as empresas que oferecem esse serviço mundialmente estão a *Spotify*, *Deezer* e *Youtube Music*, algumas delas pertencentes aos novos conglomerados de empresas de informação. Dividido geralmente em duas grandes modalidades, de assinantes e não-assinantes, o público paga para ouvir as músicas sob a forma de mensalidades ou assistindo anúncios obrigatórios. A cada “play” dos assinantes ou propagandas dos não assinantes, as gravadoras, managers e artistas ganham uma pequena quantidade de dinheiro. Para compositores, nem sempre o lucro compensa, mas para os grandes conglomerados, que dispõem de catálogos de músicas e estilos de todos os tempos, incluindo o último hit da semana, o negócio compensa e muito. Além dessa primeira relação comercial, os aplicativos de *streaming* também coletam informações e comercializam esses dados com seus anunciantes. Apesar da circulação da arte por meios digitais ser cada vez mais forte, os programas de compartilhamento P2P<sup>87</sup> e a chamada pirataria ainda persistem.

Seja pela via do comércio legal ou pela via da pirataria, as mídias digitais possibilitam um aumento da liberdade do público na formulação das suas playlists, característica que tem correlação direta com a predominância do formato de *singles* nos dias atuais. No caso dos *streamings*, a própria plataforma produz sugestões de playlists de acordo com as preferências de cada usuário. Ninguém precisa mais sair de casa e ir atrás de um disco ou esperar que o *DJ* de uma rádio toque o seu estilo favorito, tudo está na palma da mão. Apesar da pulverização dos gostos e das obras, há que se dizer que os artistas não estão vivendo um período somente de liquidez da produção e circulação de seus trabalhos. A internet, se por um lado individualiza, por outro cria novas coletividades. Comunidades de fãs, diálogo intenso entre artista e público por meio das redes sociais síncronas ou não, análise de perfis e propaganda direcionada, são alguns dos instrumentos possíveis de utilização na comunicação com o público, que tende a ser nichado. Hoje em dia, para um artista ser conhecido, mesmo financiado pela indústria

---

<sup>87</sup> “Peer to peer”, ou compartilhamento por pares, é uma configuração de rede em que todos os computadores são, ao mesmo tempo, receptores e servidores. Esse modelo é utilizado para o compartilhamento de arquivos entre a rede sem um servidor centralizado, por isso, pode facilitar a transmissão de arquivos que violem direitos autorais. Por outro lado, as redes de compartilhamento por pares facilitam o amplo acesso aos bens culturais, incluindo softwares, imagens, filmes, músicas e até arquivos científicos para pessoas que poderiam não os conseguir de outra maneira.

musical, é imprescindível que ele saiba muito bem o seu nicho de público e que mantenha contato frequente com ele.

As transformações nos formatos e suportes consumidos por Luke em sua adolescência em 2005 também foram vividas por uma geração de jovens moradores de São Paulo, que começava a ter acesso a computadores e a planos básicos de internet, demonstrando o surgimento de uma nova forma de relacionamento com as obras de arte e de uma mudança crítica no mundo da música gravada. A geração emo simbolizou a concretização de uma mudança que vinha a tempos acontecendo. Para alguns, a mudança nos padrões de produção e apreciação das músicas causou grande estranheza, chegando a ser interpretada como uma ameaça. Se usarmos o contraste entre o perfil de roqueiro que se almejava conservar entre muitos frequentadores da Galeria e os emos, poderia dizer que, de certa forma, a nova mudança drástica no modo de relacionamento com a arte gerou um fosso geracional que, naquele momento, era muito difícil de ser transposto. Para uns, a música estava disponível para ser reproduzida e consumida na velocidade da internet, para outros, ela ainda trazia algumas características da tradição e do engajamento em uma cena muito bem territorializada.

Houve muita resistência por parte de grupos de roqueiros que já frequentavam a Galeria em aceitar os emos em seu território. Para esses grupos, apenas eram dignos de ostentar a admiração e identificação com o *rock*, e conseqüentemente usufruir dos benefícios de frequentar a Galeria, aqueles que adotassem o estilo de devoção às bandas que eles admiravam. Estes roqueiros assumem um perfil de indivíduo, que foi treinado e se enquadrada no comportamento hegemônico estabelecido e que desempenha o papel da devoção de forma eficaz. Apesar das tentativas de homogeneização, é importante frisar que entre os diferentes grupos de roqueiros, sempre houveram conflitos entre e dentro dos diferentes segmentos do *rock*. O que se diz é que num exercício coletivo, houve uma união de diferentes denominações roqueiras frequentadoras da Galeria em investigar, tipificar e punir emos e possíveis emos. Algo como uma união de diferentes na empreitada de enfrentar um inimigo em comum.

Para muitos roqueiros antigos, os emos não passavam de *posers*, pessoas *fakes*, vazias de ideais, rebeldes sem causa que utilizavam de um visual agressivo e vinculado ao *rock* só para “aparecer”, o que constituía a justificativa para que fossem aplicadas sanções violentas. Este desviante, se detectado, teria como punição a humilhação pública, teria a sua roupa rasgada, sua identidade questionada e ainda, como em muitos casos, apanharia. Nesta configuração, em que o perfil do fanático do *rock* se torna o

comportamento padrão e o comportamento emo é classificado como desviante, todo o simbólico e os indivíduos associados aos emos, praticantes ou não (declarados emos ou associados ao estilo) sofreram as sanções impostas pelos dominantes. Aliás, o padrão comportamental, não esteve somente apoiado às formas menos formais de imposição, mas também houve certa cristalização da postura contra os emos, que chegaram a ser políticas explícitas de alguns lojistas. Keepy Diamond me contou vários episódios em que ele e a sua turma de amigos emos tiveram que sair fugidos da Galeria do Rock sob ameaças de apanharem. Por muitas outras tantas o grupo reconsiderou frequentar aquele pedaço do Centro Velho por não se sentirem seguros.

- Normalmente acontecia de ter proibição [dos emos frequentarem] em dias de semana na Galeria do Rock. Então a gente era proibido de aparecer na Galeria, sob a ameaça de apanhar mesmo. Além do mais, lembro que tinham algumas lojas que colavam adesivos nas vitrines estampando o desenho de um emo cortado por uma tarja vermelha na diagonal. Era um sinal bem claro de proibição dos emos de frequentarem a Galeria.

Na fala de Keepy fica explícito que houveram momentos de normalização do ódio contra os emos. “Selos de proibição” são sinais segregacionistas das formas mais violentas de exposição de limites comportamentais. Elas eram sinais visíveis da segregação, assim como eram as placas que sinalizavam os banheiros distintos para negros e brancos em outros tempos sombrios.

Apesar da proibição de frequentarem a Galeria, por muito tempo, Keepy e seus amigos Por outro lado, como apontado por Becker (2008), o rótulo outsider também pode ser apropriado de forma organizativa e identitária pelos próprios estigmatizados. À vista disso, os classificados como *desviantes* podem construir suas próprias noções de verdade, conjuntos de justificativas que sanam a problemática moral do desvio, possibilitando construções avessas ao processo de acusação original. O rótulo outsider pode ser cambiante, pois para os desviantes podem ser os estabelecidos que estão errados, é a regra que está mal interpretada ou que não condiz com a realidade. Apesar dos obstáculos e a violência sofrida na Galeria do Rock, os emos construíram suas redes de comunicação e puderam, de certo modo, se estabelecer conjugando seus próprios argumentos que justificavam seu comportamento visto como desviante, ressignificando e cambiando o próprio rótulo. Se para alguns grupos de roqueiros da Galeria, ser emo era algo



reprovável, para os emos o seu comportamento era totalmente justificável e enaltecido por uma rede complexa de relações e de valores próprios.

Em reportagem realizada pela equipe do programa Domingo Legal em 2006 (CARVALHO; LISBOA, 2006), uma atração dominical de grande sucesso da época, muitas vezes acusada de *popularesca*, o repórter e comediante Rodolfo, caracterizado como emo, fez um passeio pela região da Galeria do Rock tentando mapear o que seria essa “nova moda” entre os jovens. Pouco tempo de reportagem se passa e o repórter, em frente às câmeras, é agredido. Rodolfo não era emo, mas bastou se caracterizar como um para que a sua identidade virtual ser deduzida em poucos segundos, e sobre ele foi aplicada uma das sanções padrão: um soco no rosto. No mesmo dia, durante o programa, o apresentador Gugu Liberato recebeu no palco do programa um grupo de emos. Durante a pequena entrevista Kuja, com quem também conversei algumas vezes, relata o preconceito contra os emos:

- Tem muito preconceito por parte das outras tribos. Eu, inclusive, já apanhei por causa disso, fui parar no hospital. Falam em moda, mas na verdade a moda de quem odeia os emos tá pior do que os emos em si. Porque na rua você não vê quase nenhum emo, agora quem odeia emo você encontra em cada esquina.

Reafirmando o que já foi dito, muitos “não-emos” poderiam ser caracterizados como tais, como foi o caso do repórter. Caracterizar-se como emo não é o mesmo que se identificar como um, mas ainda assim, aquele que circulasse com tal visual por espaços do *rock* na cidade poderia sofrer as sanções. Após a reportagem, emos apareceram novamente na televisão reclamando da perseguição que havia se estabelecido contra o estilo e não mais se restringia aos espaços do *rock*. No imaginário *popular*, assim como para muitos roqueiros da Galeria, o indivíduo emo poderia ser detectado a partir de certos sinais, principalmente ligados ao visual andrógino, uso de franja ou até mesmo roupas pretas, o que fez com que muitos “não-emos”, *góticos*, *punks* e outros fossem identificados como tal. Houve momentos em que qualquer música romântica podia ser associada ao estilo emo.

Becker (2008) chega a dizer que no cruzamento entre desvio e comportamento verdadeiramente desempenhado são criados dois híbridos, o “falsamente acusado” e o “desviante oculto”. A produção de um sujeito falsamente acusado se assemelha às situações relatadas anteriormente, como no caso de um “não emo” que foi acusado de ser

emo, condenado e punido como um, sem que verdadeiramente fosse. Já o desviante oculto é aquele que consegue fugir do radar da detecção do desvio, mas que verdadeiramente correspondia ao comportamento *outsider*.

Definitivamente, o emo fez suas próprias leituras do *rock*, se configurando como um movimento singular que embaçou distinções entre o *mainstream* e o *underground* para jovens de várias classes e localidades. Os emos jogavam superficialmente com os signos, descontextualizavam as tradições e as ordenações que adivinham da do *underground*. Sem medo de serem rotulados como artificiais ou “sem profundidade”, fugiam dos dogmas do que era suposto ao ser roqueiro e emo de “verdade”. Andando pelas ruas, simbolizavam a juventude pós-modernista acrescentando cada vez mais excesso, estilo, experimentação e banalização das imagens, estejam elas na televisão, na internet, nas vitrines, ou nos *points*. De fato, a própria Galeria do Rock acompanhou as transformações e o que as pessoas fizeram dela no decorrer do tempo.

A Galeria não é só um conjunto de lojas, tampouco um território bem delimitado onde culturas juvenis se reúnem. Ela foi planejada para ser um local de *flâneurs*, de passeios urbanos entre os corredores e vitrines, que foi apropriado pelos jovens, mas que também se tornou um ponto turístico.

Se as cidades pós-modernas se transformaram em centros de consumo, jogo e entretenimento, saturadas de signos e imagens a ponto de qualquer coisa poder ser representada, tematizada e transformada em um objeto de interesse, de “observação turística”, espera-se então que as atividades de lazer, como visitar parques temáticos, shoppings centers, museus e galerias de arte, devam mostrar alguma convergência nesse aspecto. [...]

Existem, portanto, características comuns entre os shoppings centers, grandes galerias, museus, parques temáticos e experiências turísticas na cidade contemporânea, nos quais a desordem cultural e o ecletismo estilístico tornam-se aspectos comuns de espaços onde se pretende construir o consumo e lazer como "experiências". (FEATHERSTONE, 1995, pp. 143-145)

A cidade pós-moderna<sup>88</sup>, segundo Mike Featherstone (1995), dá oportunidade ao florescimento da estetização<sup>89</sup> da vida e do consumo espetacular, desta forma, para os mos, a Galeria do Rock era compreendida como um local onde ambos os conceitos de cultura se embasam (cultura como modos de viver e cultura como objeto de arte), pois, como foi dito, eles já compravam seus acessórios naquele lugar, observavam as vitrines e os outros grupos, além de performarem o seu próprio estilo pelos corredores.

De certo, ocorreram muitas mudanças na Galeria desde o início dos anos 2000 até a virada para os anos 2020. Em minhas idas a campo para esse espaço, percebi, por exemplo, a mudança do entorno e do perfil de ocupação da região. Na porta da Galeria, os vendedores anunciam tatuagens, piercings e itens de tabacaria. Na parte interna, muitas lojas de roupas, tênis e estúdios de tatuagem recebem pessoas de todas as idades e estilos. Desde 2017, na frente da Galeria, está instalado o SESC<sup>90</sup> 24 de Maio, que oferece serviços diversos à população, como, por exemplo, lazer e cultura. Em reportagem de 2017 (MALDJIAN, 01/06/2017), Toninho, o síndico da Galeria, afirmou que houve uma mudança no público frequentador do prédio, baseada na mudança de geração e nos novos tipos de negócios que despontaram. Toninho diz que o *rock* ainda é a prioridade da Galeria, mas que há espaço para a pluralidade e para o novo. Hoje em dia, a Galeria conta

---

<sup>88</sup> Segundo o autor, nos estudos urbanos, o termo pós-modernização refere-se a certo movimento de consciência da transformação da cidade e do ecletismo de estilos arquitetônicos. Essas foram sendo transformadas como a revitalização de áreas centrais e de interesse da especulação imobiliária, desenvolvimento de polos artísticos e culturais, expansão do setor de serviços, revalorização de áreas urbanas deterioradas, também chamada de gentrificação, entre outras (FEATHERSTONE, 2010, p. 24).

Os sujeitos pós-modernos em cidades pós-modernas se admiram pela estética das mercadorias, que aponta para o futuro, mas também a todo o momento se recicla nostalgicamente o passado. Uma das formas desdobradas do modernismo é o retrofuturismo pós-modernista. Os habitantes dessa cidade contemporânea adquirem posturas ecléticas, estilos bricolados que são potencializados e acelerados pelo fluxo das imagens entre o real e o virtual. Suas produções estéticas conversam com tendências artísticas e da moda, se individualizam ao mesmo tempo em que caminha em fluxos. Os “sujeitos descentrados” da cidade pós-moderna vivem em e entre espaços de lojas, teatros, feiras e carnavais e estilizam a vida. (*ibidem*, p. 112).

<sup>89</sup> Featherstone (1995, p. 9) mapeia que a estetização da vida surge, de forma estrita, surgem nas subculturas artísticas vanguardistas do começo do século XX, que buscaram quebrar as fronteiras entre vida cotidiana e arte. Na década de 1960, a estetização foi potencializada pela arte pós-moderna e pelas juventudes roqueiras, muitas atuando em movimentos contra institucionalização modernista e na academia (por exemplo, contra a erudição e a favor da improvisação e do “barulho”).

Podemos, ainda segundo o autor, definir a estetização da vida em três sentidos que confluem O primeiro sentido aponta o desafio contra os sentidos eruditos de arte, no exercício de tentativa de eliminação de sua aura, a sua banalização e o entendimento de que a obra de arte pode estar em qualquer coisa, além do reconhecimento da performance. O segundo sentido de estetização da vida cotidiana aponta o projeto do sujeito que busca transformar a sua própria vida, seu próprio corpo, seu comportamento em uma obra de arte. O terceiro e último sentido aponta para a cultura do consumo e a aceleração das imagens que estetizam e fantasiam a realidade, seu fetichismo, a publicidade ou a reativação de desejos por meio de imagens.

<sup>90</sup> Serviço Social do Comércio (SESC) é uma instituição brasileira privada voltada para o bem-estar social de seus empregados e famílias, mas também é aberto para à comunidade. Oferece serviços de saúde, lazer e educação.

com uma equipe que produz eventos culturais e faz a gestão das suas redes sociais. O sonho do síndico é implantar o Museu do *Rock* no edifício, uma espécie de museu de cera que se assemelharia ao famoso Madame Tussauds<sup>91</sup>. O prédio já conta com uma coleção de fotos que narra a sua história que é exibida de forma permanente.

Mais apaziguada, a Galeria conta com uma equipe de agentes de segurança que rondam os corredores, vigiando e punindo maiores perturbações da circulação das pessoas e das mercadorias. A Galeria até já foi cenário de uma novela da TV Globo, chamada *Tempos Modernos*, em 2010<sup>92</sup>. Ela não é só um ponto de encontro de juventudes, mas um dos pontos turísticos mais populares da capital, com fluxo médio mensal de 510 mil pessoas, segundo site oficial. A Galeria do Rock, portanto, situa-se entre a loja, o território juvenil e o museu.

Apesar do grande fluxo costumeiro de pessoas, a situação mudou um pouco durante o período da atual pandemia. Em reportagem do jornal *Agora*, grupo *Folha*, lojistas da Galeria declaram ter sofrido a maior crise das últimas décadas (HENRIQUE, 23/04/2020) durante o primeiro mês de 2020 das medidas de distanciamento social devido a pandemia do novo Coronavírus. Toninho, síndico da Galeria, afirma que cerca de trinta lojas fecharam as portas e cerca de quatrocentas pessoas foram demitidas. Mesmo com iniciativas de diminuição dos impactos, como os negócios online, as lojas de discos são as mais impactadas.

### **2.3 Outros entendimentos e outros trajetos: Bocage, Vitrine e Roosevelt.**

A Grande São Paulo é a maior região metropolitana do Brasil e a mais populosa do hemisfério sul, composta por 39 municípios onde habitam mais de duas dezenas de milhões de habitantes. Trata-se de uma megacidade, dividida politicamente em municípios, bairros e subprefeituras, conectados por vias de grande porte, como rodovias, avenidas, linhas de trem e metrô, vielas, corredores estreitos e trilhas dentro de seus parques e reservas naturais, mas que também é criada e apropriada por cada ator social e agrupamentos em formas criativas e inesperadas. A todo o momento novos caminhos

---

<sup>91</sup> O museu Madame Tussauds é conhecido por ter em sua coleção exemplares hiper-realistas de esculturas em cera inspiradas em artistas e celebridades de todas as épocas. As experiências que esse museu apresenta pode ser adquirida em mais de dez filiais espalhadas pelo mundo.

<sup>92</sup> A novela, escrita por Bosco Brasil e Aguinaldo Silva e dirigida por José Luiz Villamarim, foi conhecida por trazer um robô (uma espécie de paródia do personagem Hall 9000 de “2001 - Uma Odisseia no espaço”) como um dos protagonistas.

nascem e a cidade se transforma. Vez ou outra, certas trilhas desenhadas ganham *popularidade* e se tornam verdadeiras passeatas ou feiras *populares* que se formam e podem se dissolver rapidamente. Após o grande crescimento dos fluxos de emos na Galeria, os novatos passaram pelo espetáculo da acusação de parte considerável dos roqueiros antigos, rotulados como desviantes e perseguidos. Apesar da perseguição, mesmo que por poucos momentos, os emos conseguiram executar pequenas fugas, pequenos movimentos de reterritorialização em espaços dominados por outros grupos.

Psycho Style é morador da região norte da capital paulista e ainda se considera emo. Apesar de não ter o mesmo visual que tinha há 10 anos, ele continua ouvindo a música emo e tendo uma visão de mundo que define como romântica e sentimental. Conversei com o rapaz, atualmente tatuador, sobre as motivações e experiências dos primeiros *rolês* emo em São Paulo, em especial o orkontro na Galeria do Rock.

- A história começa na comunidade do *Orkut*, a “*Boyfriends and Girlfriends*”. O *rolê* [com os emos] começou por causa dela. Tinha um tópico que chamava “beija ou passa”<sup>93</sup>. Era um jogo em que as pessoas respondiam se queria beijar. Homem, mulher, não importava, a maioria era bissexual. Um dia eles cansaram de ficar só no virtual e marcaram um encontro nos tópicos da comunidade, pra galera poder se conhecer e beijar real. Esse encontro aconteceu em 2006, na porta da Galeria do Rock. Esse encontro [na porta da Galeria], logo teve que mudar de lugar. Foi aí que surgiu o Bocage. Mudou pra lá porque na porta da Galeria os (outros) roqueiros batiam nos emos e não dava pra gente se beijar.[...]

Tinha a Orgástica, aquela que a Sérgio (ex BBB) era *hostess*<sup>94</sup>, mas muitos emos nem entravam [na festa], porque era mais pra góticos e andrógenos mais antigos, era um *rolê* bem dark. A minha turma ficava mais na porta, bebendo Cantina do Vale<sup>95</sup>.

Do lado direito da rua ficavam as emos e do lado esquerdo ficavam as travestis fazendo PG<sup>96</sup>.

Diante do quadro de exclusão e violência contra os emos na Galeria, justificadas por sua postura com relação à tradição do *rock* e também pelas experimentações públicas de afeto não heterossexual, surge a necessidade de migrar o *rolê*. Os jovens pretendiam

---

<sup>93</sup> O jogo do “beija ou passa” é uma ferramenta descontraída de se investigar intenções de desejo, aqui usada também para a expressão de desejos desviantes. O jogo acontecia em um fórum onde eram registradas mensagens em ordem consecutiva. Como um jogo seletivo e de intenções de desejo, os indivíduos deveriam comentar em resposta a postagens anteriores se beijaria ou não (passa) a pessoa que havia postado anteriormente. O jogo é um instrumento pelo qual se pode investigar a sexualidade alheia, além de declarar a sua própria publicamente (embora restrita à comunidade do Orkut).

<sup>94</sup> Aquele que faz a recepção de uma balada.

<sup>95</sup> Coquetel de vinho.

<sup>96</sup> Termo que significa “programa”, o mesmo que prostituição.

encontrar um local em que pudessem se expressar e partilhar seus valores de forma mais livre. Assim, o *rolê* da Galeria do Rock foi dando espaço para que o Bocage fosse o *rolê* mais frequentado entre os emos no Centro da capital<sup>97</sup>. Aos sábados, parte dos emos passaram a chegar e partir do *rolê* um pouco mais tarde. O *rolê* do Bocage começava à tarde e poderia varar a madrugada.

Bocage era o nome de um bar que ficava na Alameda Itu. No seu entorno aconteciam vários *rolês* diversos, um deles era a festa Orgástica que acontecia no Clube *Plastic Dreams*. A festa Orgástica era itinerante e aconteceu de 2004 à 2018, rodando por vários clubes da região, incluindo o Vegas Club na Rua Augusta (demolido) e mais recentemente a Blitz Haus. Na época do Bocage, a Orgástica era conhecida como uma festa eclética/alternativa, onde o *rock* e o *pop* eram a trilha sonora. Durante o período em que ela acontecia no clube *Plastic Dreams* havia a frequência de muitos grupos de góticos. Gótico ou dark, como fala Helena Abramo (1994), é um estilo urbano surgido no Brasil nos meados da década de 1980 entre jovens de origem universitária de São Paulo, mas que esteve em comunicação com movimentos mundiais, principalmente de bandas da Inglaterra. Os darks de São Paulo usavam roupas negras e tinham um aspecto de palidez. Como uma juventude contemporânea e cosmopolita, são conhecidos pela experimentação comportamental e cultural, por muitas vezes negavam as rotulações e perambulavam pelo Centro Velho. Os góticos e darks também eram conhecidos pela visão ultrarromântica com o mundo. Durante o Ensino Fundamental e começo do Ensino Médio, eu me identificava como gótico, andava de preto, usava lápis de olho, pintava as unhas de preto, ouvia bandas como The Cure e Joy Division e lia Álvares de Azevedo. Atualmente, pela internet, é possível achar alguns jovens que se autointitulam “góticos suaves”, um estilo de vida que se assemelha ao dark dos anos 1980, mas menos carregado. Os góticos suaves usam maquiagem pesada e escura, mas sempre compensando com acessórios da moda, vestidos leves, roupas curtas e cabelos coloridos<sup>98</sup>.

Os góticos ou darks que estavam presentes na Orgástica durante os anos de 2006 e 2007 tinham coisas em comum com o emos que estavam do lado de fora do clube. Ambos pertenciam a cenas derivadas do *rock* que adotam atitudes e visuais soturnos,

---

<sup>97</sup> Destaco que os emos não deixaram de frequentar a Galeria de uma hora pra outra, mas que dentro do conjunto de justificativas e intenções, o *rolê* do Bocage se mostrava como uma possibilidade mais viável e que, com o passar do tempo, ganhou notoriedade e substituiu a Galeria do Rock como grande ponto de encontro para os emos.

<sup>98</sup> Referências ao estilo aparecem em alguns blogs de juventude e moda, assim como em alguns cadernos de jornais (TORRES, 13/08/2015).

assim como facetas ultrarromânticas. Apesar de serem de diferentes gerações, os frequentadores da Orgástica, incluindo os darks, também tinham outra característica em comum com os emos, que passaram a circular pelas redondezas da *Plastic Dreams*, pois também eram abertos às experiências não heterossexuais. Na mesma região, alguns pontos eram ocupados por travestis trabalhando, o que reafirma a sensação de receptividade para novos sujeitos desviantes da heterossexualidade compulsória e do desempenho estrito dos papéis de gênero.

Nexus Polaris é um performer, DJ, produtor e gestor de políticas públicas. Ele já frequentava o *rolê* alternativo no Rio de Janeiro antes de vir morar em São Paulo, no começo dos anos 2000. Frequentador de boates, mas também de *rolês* de rua e festas particulares em 2006 acompanhou o emo como estilo e colaborou em vários projetos. Na internet daqueles anos, Nexus esteve na Vampire Freaks, no Orkut, no My Space e entre outras. Nos *rolês* e na internet, Nexus também é conhecido até hoje por trazer visuais absurdos que misturam androginia, cultura pop e um toque de elegância vitoriana. Conheço o artista e produtor desde quando ele colaborava com projetos da cena emo/alternativa, além de termos dividido muitas conversas online e offline.

- Quando eu comecei a sair, durante a década de 90, na noite carioca ou você ia para o *rolê* alternativo ou você ia para a boate gay. Existem LGBT (visíveis) dentro da cultura *punk*, da cultura gótica, enfim, eles são tradicionalmente mais receptíveis no meio alternativo.

Eu frequentei muito o Bocage, desde a época ali na Rua da Consolação. Conhecia até o dono do bar do Bocage. Mas não frequentei muito o *rolê* da Galeria não, ia só pra fazer compras mesmo.

Ele (o Bocage) ficava na esquina da Alameda Itú com a Avenida Rebouças. Nem sei se ainda existe, acredito que não. Mas o bar se chamava Bocage. Tinha o Sativas também na mesma quadra, entre o Bocage e a *Plastic Dreams*, que era a casa onde a Orgástica ficou durante um tempo. E ainda existe o O'Maleys na mesma quadra, só que na esquina da Consolação. [O *rolê* tinha o nome do bar] Embora fosse caro e o povo não frequentasse. A gente comprava bebida em outros lugares. Na real, ficavam todos na rua mesmo (risos) e consumiam bebidas de ambulantes.

Como apontado por Nexus Polaris, o Bocage foi um grande *rolê* de aglomeração. Havia o bar, que se chamava Bocage, entretanto, o *rolê* não era restrito a ele, mas tratava-se de um ponto ao qual as pessoas podiam se remeter, como uma bandeira que sinaliza uma referência, mas que não era um limite. O *rolê* acontecia próximo ao bar e se espalhava pela Alameda Itu, nas imediações de comércio, como o clube *Plastic Dreams* e o Sativas, entre Avenida Rebouças e Rua Bela Cintra. A proximidade da estação do

metrô da Consolação (nessa época ainda não existia a estação Paulista) e de corredores de ônibus faziam com que aquela região fosse de fácil acesso para jovens usuários do transporte público. Aos poucos, os emos deslocavam-se do Centro Antigo de São Paulo para uma localidade mais nobre, uma região conhecida como Jardins, mais próxima da Avenida Paulista.

O que Nexus chama de alternativo diz respeito a certo estilo de vida pós-moderno muito próximo ao *rock* e que é, pelo menos em aparência, aberto a experiências não heterossexuais. Ane Talita S. Rocha (2013) investigou as construções de desejos e diferenças em uma etnografia da chamada cena indie *rock* paulistana. Segundo a autora, a região do Baixo Augusta é caracterizada por abrigar alguns clubes típicos do lazer do *Rock* no Centro de São Paulo e por lá existiam algumas pessoas que se apresentavam e definem o seu *rolê* como alternativo ou moderno<sup>99</sup>. Como característica principal, os modernos alternativos se definem muito pela adoção de um discurso de oposição ao *mainstream* ou a cultura de massa, contudo, ao contrário do que foi discutido anteriormente sobre o *underground*, entre os alternativos há, aparentemente, uma maior abertura a mutabilidade das fronteiras étnicas, um estilo que é muito mais atravessado por influências artísticas de outras vertentes, pela moda e o comportamento. Esses indivíduos adotam um estilo de vida que busca se opor às denominações típicas das culturas roqueiras, quase sempre defendendo um discurso contra os rótulos. Com o decorrer do estudo, Rocha identifica falas de modernos criticando os emos. Para eles, o grupo de novatos seria o novo tipo de modinha “quase moderna”, muito sobre o prisma do estigma *poser* já abordado. Alguns alternativos que dialogaram com Rocha tendiam a ter um discurso que em um primeiro momento defendia o viver livre de preconceitos, mas em um olhar mais aproximado, notava-se a reposição do discurso de um grupo reivindicando autenticidade e legitimidade, que se definia como os “verdadeiros modernos”, e que, muitas vezes, se pautavam em condutas preconceituosas.

O *rolê* alternativo presente na fala dos meus interlocutores não se restringia ao Baixo Augusta, mas a todo um circuito de festas e *rolês* que aconteciam na região central e em outras localidades e que evocava certos valores estéticos e de vida que foram

---

<sup>99</sup> Moderno, segundo Facchini (2008, p. 134) “é uma categoria êmica para se referir a determinado estilo, que se evidencia a partir de gostos musicais, indumentária, tipo de maquiagem, corte de cabelos, uso de modificações corporais e algumas características de comportamento. Apesar do termo geralmente não ser utilizado como autotaxiagem pelas pessoas que poderiam assim ser denominadas, o fato de se distinguirem por um conjunto um pouco difuso de gostos, aparências e atitudes compartilhados tem feito com que apareçam referidos como “modernos” na mídia e mesmo na literatura da academia”.



acessados pelos emos depois de partirem da Galeria do Rock. Outros dois espaços que estão na intersecção entre *rock* e experimentações mais livres de desejos dissidentes poderiam marcar definitivamente a presença histórica dos nichos de intersecções entre o *rock* e experimentações de sexualidades dissidentes são o Madame Satã e o Clube Aloca. O primeiro é um clube que se tornou bastante conhecido entre as décadas de 1980 e 2010 como o lugar de encontro entre vários estilos, incluindo *punks*, *new wavers*, artistas, jornalistas, homossexuais e transformistas. Madame Satã foi palco de muitos shows de bandas de *rock* muito populares em São Paulo como RPM e Ira!<sup>100</sup>. O segundo, um pouco mais próximo do que esboçamos aqui como *rolê* alternativo, o Clube Aloca, foi palco de festas como a *Grind*, que tem como slogan ser “a domingueira mais alternativa” da cidade. O projeto encabeçado por André Pomba, jornalista e agitador cultural, permanece firme desde 1998, hoje sediado no clube Sputnik no Largo do Arouche, sendo o primeiro projeto declaradamente *rock* para *mix people*<sup>101</sup>.

Apesar de ser recusada por muitos, a definição alternativo ajuda a compreender algumas transformações pelas quais passaram o chamado *rolê* emo ao longo dos anos. Ele era alternativo em relação ao *mainstream*, alternativo em relação ao *rolê* “tipicamente *rock*” (como a Galeria e o Hangar) e também alternativo ao *rolê* “tipicamente gay”<sup>102</sup>.

Diante da iminência dos interrogatórios que eram realizados por outros roqueiros mais velhos na Galeria se repetirem em outros espaços (no *rolê*, em casa, na escola), muitos emos passaram a adotar a designação “alternativo” como uma forma de não precisarem definir exatamente a qual estilo pertenciam, já que ser alternativo ou moderno abarcava uma série de gostos musicais, indumentárias e comportamento distintos, possibilitando que os emos fossem mais um entre a massa de diferentes que são quase iguais. Esse procedimento não foi tão sacrificante para os emos, afinal, como já dito, já era comum entre eles a concepção de que pouco importavam os rótulos, o importante era “ser você mesmo”. Não abandonaram a identidade, mas a deixaram em suspenso, pronta

---

<sup>100</sup> Mais informações sobre a casa, as festas e seus frequentadores, podem ser encontradas no livro Madame Satã, o templo do *underground* dos anos 80, de Marcelo Leite de Moraes (2006).

<sup>101</sup> Mix quer dizer misturado. O termo era muito utilizado no meio comercial para designar espaços amigáveis a sexualidades e gêneros dissidentes.

<sup>102</sup> Estou falando de como estilos de vida que são atravessados por aspectos musicais podem se cruzar, em certos pontos, com a construção de categorias de desejo. Segundo o que foi apontado por meus interlocutores, há espaços tipicamente gays que, além de não costumarem ser tão abertos a outras nuances do espectro das sexualidades e gêneros dissidentes (existem boates e espaços de lazer gay em que pessoas trans e lésbicas são intimidadas e até proibidas de entrar), são frequentados por um público que não aceita muito bem o *rock*. Dessa forma, o que se diz, baseado no que me foi relatado, é que a típica boate gay geralmente é frequentada por público masculino e fã de música eletrônica.

para ser usada em outros contextos que fossem convenientes. Assim, a adoção da autodenominação alternativo constituiu, de forma mais ou menos consciente, como uma tática para os adeptos do emocore escaparem às perseguições e preconceitos que sofriam, adquirindo assim uma inserção mais legítima em espaços culturais voltados ao *rock* na cidade.

O termo “táticas” é uma ferramenta desenvolvida no livro “A invenção do cotidiano” de Michel de Certeau (1990). O autor desenvolve essa noção a partir de uma Sociologia do cotidiano, dotada de um olhar que privilegia práticas comuns do dia a dia, ou seja, estudos de práticas culturais cotidianas e experiências particulares. De primeira, o autor critica as abordagens generalizantes que retratam a cultura *popular* (que vem pela televisão, pelas rádios e atualmente pela internet) como meros produtos que são absorvidos pela massa torpe e inerte. Para Certeau, o público consumidor produz cultura a partir e durante o tempo em que assiste à televisão, escuta o rádio ou acessa a internet, o que pode fugir dos usos planejados. O que se diz é que aquilo que o consumidor fabrica com e a partir das imagens das mídias tem a potência de ser uma “poética escondida”. Da mesma forma, Certeau vê a possibilidade de espaços onde a lógica totalitária pode ser manipulada, espaços que se configuram como oportunidades de pequenas fugas, ou como o autor define, táticas. Segundo Certeau, as táticas se configuram como astúcias dispersas, silenciosas e invisíveis, não como recusas totais ao sistema disciplinar, mas como oportunidades que possibilitam usos para outros fins (CERTEAU, 1990, p. 39).

A tática só tem por lugar o do outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo à distância. Ela não dispõe de base onde capitalizar os seus proveitos, preparar sua expansão e assegurar uma independência em face das circunstâncias. O “próprio” é uma vitória do lugar sobre o tempo. Ao contrário, pelo fato de seu não lugar, a tática depende do tempo, vigiando para “captar no voo” possibilidade de ganho. O que ela ganha, não o guarda. Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para os transformar em “ocasiões”. Sem cessar, o fraco deve tirar partido de forças que lhe são estranhas (CERTEAU 1990, pp. 46-47).

Prince Diamond, auxiliar de veterinário e morador da Zona Norte de São Paulo é uma figura conhecidíssima na noite alternativa pelo seu visual andrógino e estilo de vida boêmio. Em 2009, Prince apareceu na reportagem “A moda do franjão” do programa matinal Hoje em Dia, da Rede Record, junto com Sr Orgástico (Sérginho do BBB) e Mah Fraiman. A reportagem mostra alguns jovens que seguiam o estilo emo/alternativo, meninos e meninas, andando pela avenida Paulista e sendo avaliados pelos olhares e impressões dos passantes. A

moda da franja é remetida ao estilo de corte de cabelo usado pelos Beatles (BARRA, 2009). Sobre o *rolê* do Bocage, em uma das conversas que tivemos, Prince me contou:

- Do que eu me lembro dessa época, que foi no tempo dos emos, de 2006 até 2008, mais ou menos. Todos se encontravam na Galeria do Rock, toda sexta-feira, tudo menor de idade, 14, 15, 16 anos. A gente se encontrava umas duas horas da tarde, quando chegava à noite a gente ia pro Bocage. Chegando lá, tinha várias tribos, tinha os *skinheads*, travestis, góticos, *clubbers*<sup>103</sup> e emos, e cada um no seu canto. Só que quando um metia com outro era mó guerra generalizada, era sempre correria, muita correria frequente. Do Bocage a gente saía correndo. Já morreu gente e sempre as pessoas que eram mais agredidas eram as emos e as travestis. Quando dava pra correr, a gente se espalhava e ia pro Trianon. O *rolê* do Bocage não durou nem dois anos, por que os *skinheads*<sup>104</sup> chegavam pra matar todo mundo.

Apesar das possíveis associações, o Bocage também tinha seus próprios conflitos entre os diferentes grupos. Como dito por Prince, apesar de terem saído da Galeria, que era rodeada por grupos de carecas, os emos continuaram sendo perseguidos e os conflitos prosseguiram. No Bocage, emos e outros grupos minoritários sofriam perseguições de grupos intolerantes e as brigas aconteciam, por vezes, de forma generalizada. Kuja, que já tinha participado daquela icônica entrevista dos emos no Domingo Legal, em uma das conversas que tivemos, me relatou algumas das suas experiências no *rolê* do Bocage:

- Um dia eu dei pt<sup>105</sup> e estava dormindo numa grama que tinha lá perto do Bar do Bocage, onde hoje tem um prédio construído. Minha amiga veio e me chamou pra andar com ela, e eu fui. Passou uns 2 minutos e começaram a gritar “*skinhead, skinhead!*”. E eu saí correndo, quebrando minhas pulseiras, meu colar de bolinha pra não ser identificado como emo (risos). A gente se escondeu um tempo. Quando eu voltei tinha um rapaz esfaqueado, exatamente onde eu estava dormindo.

Como num jogo de gato e rato, muitos *skinheads* costumavam perseguir grupos minoritários. A intolerância e a violência eram valores ostentados entre muitos segmentos dos chamados carecas<sup>106</sup>. Perseguir, agredir e até matar homossexuais, prostitutas,

---

<sup>103</sup> Termo comum até os anos 2000 para designar grupos de jovens que frequentam boates de música eletrônica.

<sup>104</sup> Os *skinheads*, ou *White Powers*, mencionados aqui, pertenciam a dissidências racistas e homofóbicas do movimento punk.

<sup>105</sup> Sigla para “perda total”, termo usado para dizer que passou mal de tanto beber.

<sup>106</sup> Os *skinheads* e carecas citados são conhecidos como *White Powers*, segmentos de supremacistas. Para mais sobre os carecas no Brasil, há o clássico trabalho de Márcia Regina da Costa (2000), “Os carecas do subúrbio: caminhos de um nomadismo moderno”.

travestis, negros e imigrantes fazia parte de sua conduta odiosa<sup>107</sup>. Os emos, já estavam conscientes do risco que corriam sendo perseguidos por esses grupos, muitos, inclusive, já tendo sofrido agressões, constituíram um regime de solidariedade em que, caso algum careca fosse avistado, alguém avisaria aos outros para que pudessem fugir. Essa tática se mostrava eficiente, mas seu uso exagerado acabou por criar muita correria desnecessária, já que, muitas vezes, os emos passaram a deduzir que qualquer careca pudesse ser um *skinhead* homofóbico em potencial. Outras táticas de resistência adotadas era a de livrar-se de elementos que os identificavam como emos para os outros, ou seja, tentar se disfarçar e tornar-se um desviante oculto, mudando os sinais de fácil detecção. Quebrar as pulseiras de bolinhas, esconder a franja sob um boné ou touca, ter uma muda de roupa para pegar o transporte público, fazia com que os emos, de alvos estereotipados e fáceis, se tornassem mais um no meio de uma multidão em fuga. Todas essas são táticas que os indivíduos e os grupos passaram a desenvolver nos seus cotidianos, astúcias do dia a dia.

Prince Diamond, me contou outro tipo de conflito que merece ser destacado, aquele que se dava nas relações entre os jovens frequentadores do Bocage, emos ou não, com os moradores das redondezas:

- A polícia chegava mesmo por conta da vizinhança. Era muita bagunça, tinha muita gente na rua, tanto que não dava nem pra contar. A gente fechava o quarteirão, ficava lotado de gente de tudo quanto é estilo alternativo.

Tinham uns prédios em frente à rua, eles tacavam ovo [nas pessoas que estavam lá embaixo]. Vinham com mangueira e jogavam água na gente. Daí a gente também ia pra cima, porque na nossa cabeça a gente também tinha direito de estar ali. Mesmo que tivesse gente causando.

Nesta passagem, fica explícito o conflito de interesses entre moradores estabelecidos e grupos de jovens, tratados como *outsiders*. Nessa relação, os moradores, baseados no princípio da propriedade privada e da tranquilidade, agem para inibir a confraternização dos jovens na rua. E os jovens, baseados no princípio de ocupação do espaço público e do direito ao lazer, agem para continuarem usufruindo do espaço do Bocage. O conflito é nítido e levado a sério. O embate ultrapassa o campo da fala e chega à agressão e perseguição. Assim, xingar, jogar ovos ou água e, no final das contas, acionar o poder público, eram práticas comuns. A polícia, que por sua vez defende o interesse dos

---

<sup>107</sup> Nos últimos anos tem-se notado um movimento de reaparecimento de grupos fascistas, *skinheads* racistas e White Power (KAWAGUTI, 18/01/2017).

proprietários adultos, agia para inibir os jovens. Dessa maneira, o Estado, que detêm o uso “legítimo” da violência, serve-se dessa estratégia contra determinados grupos, geralmente os mais subalternizados; não se prestando a mediar o conflito, mas sim, como nas situações relatadas, a reprimir os jovens. Em última análise, a polícia é a representação ideal dos impositores morais, que agem para a garantia dos privilégios.

Ox King Diamond e sua turma começaram a sair em grupos no *shopping* West Plaza, na Zona Oeste da capital paulista. Apesar desse *rolê* não ter durado muito tempo, o grupo passou a ir assiduamente no *rolê* do Bocage, onde Ox começou a ser conhecido e pode fazer amizades que o levariam a sua carreira de *DJ*. Hoje em dia ele é *DJ* e produtor da cena alternativa emo e que hoje toca em algumas boates *pop*.

- Eu comecei a entrar mesmo no *rolê* porque tinha um pessoal aqui do meu bairro, na Zona Oeste, que já fazia um *rolezinho* meio que próprio, apesar de todo mundo já ir pra Galeria e depois pro Bocage. Esse *rolê* transversal era aqui no West Plaza, do lado do Allianz Parque, que antigamente era Palestra Itália<sup>108</sup>. Daqui a gente sempre ia pro Bocage. Quando eu comecei a frequentar o Bocage, eu frequentava mais lá do que aqui, porque aqui o *rolê* não durou muito tempo, os seguranças do shopping não deixavam a gente ocupar.

Nessa época, eu nem me considerava emo, na verdade a gente chamava de *hardcore*... meio que por que rolava preconceito, mas não tinha como, era *rolê* emo mesmo. A gente não assumia isso por que os emos eram entendidos como os veados.

A fala de Ox confirma que nem o *rolê* do Bocage, nem o *rolê* da Galeria, foram os únicos *rolês* emos e que os seus participantes circulavam por toda a cidade. O *rolê* do Shopping West Plaza não durou por muito tempo por conta dos agentes de segurança. Essa situação descrita por Ox entra em acordo com uma fala de Kuja sobre outro evento de repressão em outro shopping. Em uma das oportunidades que tive de conversar com o rapaz, ele me relatou que aconteceram vários outros casos de agressão contra ele e a turma de emos com quem ele andava:

Eu até processei shoppings por conta disso, por duas vezes. Tipo, a gente tava em rodinha dentro do shopping e o segurança chegou expulsando a gente, falando que a gente tava atrapalhando o caminho, mas o corredor era enorme... tinha várias pessoas fazendo o mesmo. Ele só fez aquilo com a gente porque a gente se vestia daquela forma.

---

<sup>108</sup> Estádio do time da Sociedade Esportiva Palmeiras.

*Rolês* em shoppings e centros comerciais fazem parte do dia a dia dos jovens na cidade. Em artigo publicado para a revista *Pensata*, Alexandre Pereira (2019) analisa a repercussão e controvérsias envolvidas em torno dos chamados *rolezinhos*, encontros em shoppings, que aconteceram entre dezembro de 2013 e janeiro de 2014 na cidade de São Paulo. Os *rolezinhos* assemelham-se muito aos orkontros emos, ambos ocorriam em centros comerciais e organizados por jovens por intermédio das redes sociais para se divertir, encontrar amigos, conhecer pessoas novas, dar uns beijos e ouvir música. Enquanto nos orkontros emos se ouvia o *rock*, nos *rolezinhos* se ouvia o *funk* ostentação, uma versão do *funk* carioca com letras que exaltam a posse de dinheiro e do consumo de produtos de grife. Durante um desses encontros ligados ao *funk* no Shopping Itaquera, devido a reclamações de lojistas, administradores e outros frequentadores, a polícia foi chamada e agiu com truculência para expulsar uma grande quantidade de jovens que ocupavam os corredores e a praça de alimentação. Os jovens moradores da Zona Leste que já frequentavam e continuavam a frequentar, fazem suas compras e tem boa parte do seu lazer naquele shopping, tentando fugir da repressão truculenta por parte da polícia causaram um grande tumulto, o que foi noticiado pela mídia como um arrastão<sup>109</sup>. Mesmo sem ter tido nenhuma denúncia de furto, houve um grande enfoque negativo por parte da mídia sobre os *rolezinhos*, algo próximo de uma demonização<sup>110</sup> dos *rolezeiros*<sup>111</sup>, que em sua maioria eram jovens pobres e negros. Apesar do enfoque negativo dado pela mídia, o fenômeno dos *rolezinhos* se espalhou para outros shoppings da cidade e até do país.

Novamente, os centros de comércio e cultura são comumente escolhidos para o encontro de jovens de muitos os estilos na região metropolitana de São Paulo. Os frequentadores dos orkontros, assim como os de *rolezinhos*, escolhiam os shoppings como opção para os seus eventos, pois são locais de prestígio, consumo e diversão que

---

<sup>109</sup> Arrastão é uma expressão que surge no final dos anos 1980 e início dos 1990 para denominar um tumulto supostamente provocado com a intenção de furtos. A partir da cobertura midiática sensacionalista sobre alguns episódios de conflito entre galeras do *funk* em praias do Rio de Janeiro, a mídia reforçou o estigma sobre a população pobre e moradora de favelas.

<sup>110</sup> Stanley Cohen (2002) em seu livro “Folk devils and moral panics : The creation of the Mods and Rockers” aborda uma série de características e situações onde são criados os chamados grupos sociais demonizados e pânicos morais. Segundo o autor, o termo “pânico moral” remete a Sociologia do Desvio e aos estudos culturais das cidades referentes a temas como delinquência, culturas juvenis, subculturas e estilo, vandalismo e drogas. Dá-se o nome de demonização ao processo de rotulação de certos atores como demônios populares ou grupos sociais demonizados. O processo de demonização é sempre vinculado a construção de narrativas de pânico moral por parte da grande mídia e, geralmente, são acionados junto a medidas de repressão comportamental e conservadorismo

<sup>111</sup> Quem dá um *rolê*.

estavam próximas das suas regiões de moradia. Além disso, ao menos em tese, esses seriam lugares em que as pessoas poderiam encontrar-se com mais segurança. O grupo de amigos de Ox, jovens e moradores da Zona Oeste, escolheram o West Plaza, pois era um lugar ao qual eles já frequentavam, compravam suas roupas e tinham boa parte do seu lazer. Apesar de lidarem no dia a dia com os jovens, a administração, os lojistas e outros frequentadores, vez ou outra, tendem a ver tais grupos como ameaças ao bom desenrolar do cotidiano do espaço. Representando a administração e determinado proceder da própria classe, os agentes de segurança dos shoppings se colocam como impositores morais que vigiam o bom circular por entre as vitrines. São eles que mediam os corredores do edifício, que inibem aglomerações de jovens, que supervisionam as leis de trânsito no estacionamento e que por vezes punem supostos furtos.

Apesar da aparente liberdade proporcionada pelo dinheiro e a cultura do consumo, os shoppings centers, assim como os parques temáticos, proporcionam um mundo de autonomias que são sempre comedidas. Há sempre uma câmera nos vigiando e um agente de segurança esperando para punir qualquer exaltação que possa atribular a rotina do espaço. Segundo a etiqueta do lazer controlado e contido, só se pode confraternizar nos espaços adequados, como os salões de festa, mas sempre de forma controlada e respeitando a liturgia das comemorações. Segundo esta visão, os encontros em shoppings em São Paulo seriam um risco à paz e ao bom desenrolar das relações comerciais que ao mesmo tempo diferenciam e homogeneízam. Em contraposição ao que era exigido ao frequentar os espaços, para os emos, os corredores de shoppings, as portas de boates, a rua, e até mesmo cemitérios, eram lugares de lazer efusivo, de zoação e de paquera, onde o controverso aparece sobre a forma da sexualidade dissidente e a irreverência de uma juventude que queria ocupar o espaço público/privado.

Conforme os confrontos aconteciam e a polícia aparecia para expulsar os frequentadores do Bocage, os emos migraram novamente. Alguns deles passaram a frequentar o Parque Trianon<sup>112</sup> por pouco tempo, pois lá, os agentes de segurança do parque também não deixavam que os jovens ocupassem os canteiros e passeios. Em pequeno trecho Prince define o trânsito dos emos do Bocage para o Vitrine, na rua Augusta, e adjacências da rua Peixoto Gomide

---

<sup>112</sup> Parque do Trianon, localizado na frente do MASP (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand), na Avenida Paulista. A região do parque foi investigada por Nestor Perlongher (2008) no seu livro célebre *Negócio do Michê*, no qual o autor aborda as relações entre territorialização, prostituição masculina e desejo.

- O Bocage não durou tanto tempo, porque as pessoas tinham medo. Só que mesmo no Trianon os *skinheads* encontraram a gente. Acabou que o conflito começou novamente. Até que nós fomos pra Augusta, no Vitrine e depois para a Peixoto.

O Vitrine era um *rolê* que acontecia nas imediações de uma pizzaria muito conhecida localizada na descida da Rua Augusta em direção ao Centro Antigo. De frente do estabelecimento existe um bar de esquina que é sempre movimentado, o quarteirão inteiro era cheio de bares que lotavam, principalmente durante o horário do *happy hour*. Na esquina debaixo fica a Rua Peixoto Gomide, muito conhecida também pelos bares e danceterias menores. Dobrando a Rua Peixoto Gomide, um pouco mais adiante tem a esquina com a Rua Frei Caneca, onde fica o famoso Bar da Aloca, como é conhecido o bar ao lado do clube Aloca, já tratado anteriormente. A Rua Peixoto Gomide pode ser interpretada como um local de transição, que liga fisicamente a Rua Frei Caneca, rua conhecida pelos bares LGBTs<sup>113</sup>, e a Rua Augusta, rua conhecida pelos locais de *rock*. Para além da ligação física existe uma ligação simbólica, a Peixoto, portanto, é um lugar de ligação entre esses dois mundos - o mundo *rock* e o mundo não-heterossexual compulsório. Trata-se de um espaço de transição, e por vezes, de suspensão desses mundos.

Kurt Urie, cabeleireiro e morador de Mauá no ABC paulista, foi frequentador do Vitrine. Naquele época ele e seus amigos cursavam o Ensino Médio no período noturno e costumavam cabular aula para beber com os amigos no Centro da capital.

- O que dava pra entender do *rolê* do Vitrine era que o pessoal ia pra matar aula de sexta. Eu já matei aula pra ir muitas vezes. Chegava às 7 da noite e ia embora umas 11. Nessa época, no Bocage, no MASP e no Trianon tavam cheios de carecas. Eu fui lá uma vez só e teve briga. Então coincidiu o fim do Bocage e do Trianon com o ápice do Vitrine. O *rolê* era perto da pizzaria, ficavam todas sentadas na porta, bem de rua. Bem rueira mesmo. Mas eu não virava na rua, ainda era meio perigoso, mas tinha um pessoal que já tava começando a virar. Nessa época, a gente nem descia pra (Praça) Roosevelt, só passava por lá pela (Rua da) Consolação, subindo do Centro Antigo. O Vitrine também não durou muito tempo, o pessoal começou a dispersar. Um pessoal começou a ir pra Peixoto e pra porta da Aloca.

---

<sup>113</sup> Bruno Puccinelli (2013) dissertou sobre as apropriações dos diversos atores de uma rua conhecida por ser a “rua gay” de São Paulo.



Ao mesmo tempo começou a aparecer outros *rolês* mais fechados, mais seguros mesmo<sup>114</sup>. E também outros *rolês* fora do Centro de São Paulo.

Chegando ao Vitrine e à Rua Peixoto Gomide, os emos ajudaram a movimentar um fluxo de rua muito conhecido pela diversidade de jovens que vêm de vários lugares da região metropolitana para se divertirem. Muito diversa, a rua abriga até hoje uma série de juventudes de vários estilos como o pessoal do *rock*, do *pop*, do rap, do *funk*, entre outros grupos. Ela ficou conhecida nacionalmente em 2014, quando foi retratada por uma série de reportagens vinculadas a veículos de comunicação de massa como um lugar de lazer “delinquente”<sup>115</sup>. Uma dessas reportagens descreve o *rolê* da Peixoto como um antro de distribuição de drogas para menores de idade, justificando a ação truculenta da polícia. Por diversas vezes, estive presente em momentos de abordagem da polícia no local. Os pontos de comércio de substâncias são mais ou menos de conhecimento geral e a polícia, que tem um padrão de atuação, tende a abordar frequentemente corpos jovens, negros e pobres.

O *rolê*, por vezes, começava no Vitrine e na Peixoto, passava por dentro e envolta dos clubes Vegas, Bofetada e Aloca e terminava na Peixoto novamente. A área da esquina da Peixoto Gomide se estende até a rua Herculano Freitas, lugares em que estão alguns prédios de apartamentos e sobradinhos residenciais. Aos finais de semana era comum que alguns moradores, assim como faziam na região do Bocage, jogassem água e objetos de suas janelas em direção à juventude barulhenta que ocupavam suas calçadas.

Pode-se dizer que os emos e outros jovens adeptos de diversificados estilos juvenis que se encontravam ali na região da Rua Peixoto Gomide eram foco de pânico moral por uma série de motivos. Além do fato de serem jovens, alvo bastante comum do pânico moral, havia ainda o componente da sexualidade e do consumo de substâncias lícitas ou ilícitas, entre outros fatores. Segundo Stanley Cohen (2002), os pânicos morais são criados a partir de uma visão exagerada da mídia sobre certas situações e pessoas seguindo algumas características fundamentais: (1) eles são sempre exagerados em si mesmos, há sempre uma discrepância violenta na gravidade que se imputa a coisa em

---

<sup>114</sup> Falarei da criação de *rolês* mais fechados e outras ações que proporcionaram autonomia e segurança entre os emos/alternativos mais adiante.

<sup>115</sup> A primeira reportagem partiu do jornal Estadão, em 15 de fevereiro de 2014, intitulada “Tráfico domina rua a quatro quadras da Paulista e faz feira livre das drogas” e foi replicada, expandida e retomada em vários outros veículos durante alguns meses (ZANGUETA, 15/02/2014). Durante os anos seguintes, ainda foi possível verificar outras reportagens ligadas ao tema, como uma em que noticiam a prisão de “perigosos vendedores de brigadeiro de maconha”.

comparação ao tratamento que é dado em relação a outros problemas mais graves. (2) Há sempre uma discrepância no tratamento dado por certos canais de mídia ao assunto se comparado com outros meios. Para questionar a série de reportagens que demonizaram os jovens do *rolê* da Peixoto proponho algumas perguntas: A venda de brigadeiros de maconha na Rua Peixoto Gomide ou o encontro de jovens na rua, por exemplo, seria uma ameaça real à organização social? Será que o tratamento que é dado pela mídia aos casos merece tanta ênfase dramática, pensando que a cultura e o comércio de drogas legais e ilegais é um assunto muito mais profundo do que apenas a simples punição? Será que outros veículos, com outras linhas editoriais e outras relações com o poder estabelecido, noticiariam aqueles fatos da mesma maneira? Penso que não.

Sabemos que a região da Peixoto Gomide é *point* de aglomeração de jovens e da boemia há muito tempo, pelo menos desde as primeiras festas no clube Aloca. Em congruência com outras características apontadas por Cohen, o objeto do pânico moral estabelecido sobre o lazer na Peixoto é apontado na reportagem como algo que é novo, um problema ignorado e enganosamente vulgar, mas que é ao mesmo tempo velho, pois camufla uma versão de antigos problemas, nesse caso, a guerra às drogas, o estereótipo da juventude delinquente e a perturbação da paz. Atendendo a outro critério que Cohen determina, as reportagens não abordam o problema de forma extremamente maniqueísta, separando os demonizados como apenas vilões, eles também são tratados como vítimas da própria situação, vítimas de si mesmos e, portanto, incapazes de distinguir o mal simbolizado pela drogadição na adolescência. Dessa forma, as rondas ostensivas da polícia militar, que se intensificaram durante as semanas seguintes à primeira reportagem, tinham a justificativa perfeita e bem acabada. A amplificação do desvio fuge de ser caracterizada como um grande exagero maldoso para algo visto como um zelo pelo bem da ordem social, inclusive dos próprios demonizados.

Fica a ressalva que, como o próprio Cohen destaca, classificar a reação exagerada e estigmatizada a algum fenômeno social como pânico moral não é o mesmo que dizer que se trata de uma mentira. De certo, o *rolê* da Peixoto é muito barulhento e causa transtornos, o que se quer ressaltar quando se classifica essa reação como pânico moral é que a forma como se notícia ou trata a questão é extremamente sensacionalista. Para fazer a *mea-culpa*, um de meus interlocutores chegou a dizer que até achava justificada a revolta dos moradores com os jovens, afinal o *rolê* bem “parece uma feira livre”. A muvuca na rua acontecia de forma semelhante ao que Featherstone (1995) define como um grande exemplo do modo de vida urbano, a feira medieval: grande número de pessoas

concentradas em manifestações em espaços públicos, música alta, desfile de estranhezas e “estrangeiros”. E acrescento, há que também se dizer que o cheiro de urina, que se dizia ter nas cidades da Idade Média, também podia ser sentido na Peixoto depois de uma noite de *rolê*.

Aliás, o cheiro de urina e a falta de banheiros é uma questão interessante para se pensar a respeito da estrutura urbana para o lazer noturno de jovens ou mesmo de não jovens. Em reportagem para o Jornal da USP (ROMANI, , 03/04/2018), Raquel Rolnik ressalta que os banheiros públicos são muito importantes dentro de uma cidade. Estes aparelhos deveriam ser instalados em áreas com grande concentração de pedestres, por exemplo, nos lugares de trajetos entre a casa e o trabalho, terminais de ônibus e estações de metrô. José Renato Campos Araújo, na mesma reportagem, diz que entre as décadas de 1970 e 1980, o serviço de banheiros públicos foi negligenciado. Seguindo um pouco estas pistas, poderíamos nos questionar até que ponto o cheiro de urina e a situação das ruas após um *rolê* aponta uma certa mentalidade da *população* e dos governos em tratar o espaço público como um lugar de apenas passagem e não de vivência e permanência de corpos que precisam urinar?

Similar ao que aconteceu com os emos da Quinta, que ficaram assustados e começaram a temer por suas vidas depois da cobertura sensacionalista da mídia e a amplificação do pânico em sites e fóruns sobre a batalha entre emos e anti-emos no México, os emos/alternativos da Peixoto Gomide, passaram a frequentar outros espaços no Centro da capital a partir de 2014, como a Praça Franklin Roosevelt, localizada no final da descida da Rua Augusta, esquina com a Rua da Consolação. A praça, até o ano de 2012 era conhecida como uma cicatriz do planejamento urbano que foi sendo abandonada pela *população* “comum”, mas após a reforma se tornou um dos grandes *points* de encontro de jovens, boêmios e artistas, um espaço de sociabilidade que evoca discussões sobre a cidade.

Segundo o episódio da série documentário “Arquiteturas” dirigido por Paulo Markun e Sérgio Roizenblit (2015), a praça Roosevelt é reconhecida como um ponto de efervescência cultural e boêmia desde os anos 1950, mas foi apenas durante o início da década de 1970 que ganhou instalações modernistas. Do projeto original vêm as ideias da passagem subterrânea que conecta os trechos elevados da ligação Leste- Oeste, do estacionamento subterrâneo e a praça construída em patamares formados por marquises. Outro documentário chamado “Palco Roosevelt”, dirigido por Rafael Rolim (2008), investigou as apropriações feitas pelos diferentes atores sociais que frequentavam a praça

durante no ano de 2007, período em que era constantemente apontada como um lugar depredado, ponto de prostituição e consumo de drogas. Eram constantes as reclamações da vizinhança sobre o espaço e a mídia tendia a retratá-la como um grande problema que precisava de uma solução drástica para ser resolvido através do policiamento ostensivo e, se possível, a demolição da praça para transformá-la numa área verde. Em contraste a visão demonizada com relação a muitos grupos sociais que faziam uso da praça, principalmente por parte de algumas vertentes de movimentos de moradores do entorno, a praça aparece como um grande palco de uma cena cultural fértil orquestrada pelos espaços de teatro, pelos skatistas, grafiteiros e pichadores.

Em 2012 a nova Praça Roosevelt foi entregue nas vésperas do encerramento da gestão do prefeito Gilberto Kassab, engenheiro e economista. Com o novo projeto, a praça perdeu as marquises e foi transformada num grande platô ladeado por algumas escadas, canteiros e muretas. A praça também conta com bancos, aparelhos para práticas de esportes, incluindo o skate, restaurante e duas bases policiais, da GCM (Guarda Civil Metropolitana) e da Polícia Militar. A praça é muito bem iluminada e os pontos cegos que existiam anteriormente foram eliminados. Existem algumas câmeras no local e a ronda é sempre frequente.

Há que se dizer que a reforma da praça a fez se reafirmar como um grande lugar de aglomeração de jovens, boêmios e artistas, mas também de aglomeração de grandes eventos. Exemplo disto é a praça ser usada como ponto de dispersão da Parada LGBT da cidade, um evento que conta com a presença de mais de três milhões de pessoas. Para além do que já foi dito, a nova praça também pode ser compreendida como uma das ações que têm sido realizadas nos últimos anos para revitalizar o Centro Velho de São Paulo e que tem consequência direta na valorização da região para a exploração imobiliária. Em momentos de trabalho de campo pela região, pude perceber a transformação que vem ocorrendo como o fechamento de prostíbulos e clubes antigos e a construção de empreendimentos de alto-padrão

Em São Paulo, movimentos como a *hipsterização*<sup>116</sup> (ALCANTARA, 2019), ocupação dos *hipters* de parte do bairro da Vila Buarque, e a requalificação para o lazer

---

<sup>116</sup> *Hipsterização* é um fenômeno caracterizado pela crescente atração tanto pra moradia como para o lazer e consumo de jovens adultos urbanos de classe média superiores classificados como hipsters. O rótulo hipster é inferido pela profissão que a pessoa exerce (comunicação, tecnologia, inovação, artes e outros), seu alinhamento político com vertentes progressistas e estilos de vida, comportamento e vestimenta. Quando se mudam a região central, estas pessoas encontram a oportunidade de conviver com a diversidade sociocultural e desfrutar da estrutura estabelecida. O movimento de *hipsterização*, apesar de ser muito

na região da praça Franklin Roosevelt brevemente explorada aqui, podem demonstrar algumas transformações pelas quais a região vem sofrendo, influenciadas e influenciadoras das dinâmicas de produção sujeitos que ocupam e reivindicam a cidade. Muitos desses sujeitos, inclusive, não residentes da região central da capital, mas que a constroem pela sua circulação, rompendo fronteiras das periferias ao chamado centro e vice-versa.

Chegando ao ponto de certa suspensão da identidade emo e da adoção do termo alternativo no decorrer dos anos e da grande migração da Peixoto Gomide para a Praça Roosevelt em 2014, chegamos ao fim do primeiro grande conjunto de *rolês* emos e de rua. As migrações entre os pedaços da Galeria do Rock, Bocage, Parque do Trianon, Vitrine, Peixoto Gomide e finalmente Praça Roosevelt indicam intenções que refletem as múltiplas possibilidades de arranjos relacionais entre experiências individuais e coletivas e a cidade. Contudo, não se quer afirmar que o frequentar de cada lugar foi suplantado imediatamente pelo outro e nem que não seja possível de encontrar emos, daquela época, frequentando a Galeria até os dias de hoje. O que se diz é que, devido aos conflitos, os emos foram desenvolvendo táticas de resistência no espaço público, como a ocultação de sua identidade a partir da adoção de outra autodenominação e também a ocultação de sinais que os identificavam, como a forma de vestir, além do trânsito. Rotas de fuga, quase labirínticas, pelo emaranhado de ruas, práticas e experiências na cidade.

Dialogando com meus interlocutores, percebo que os emos não foram migrando de forma homogênea e organizada, de um ponto para o outro, como um rebanho de ovelhas guiado por um pastor que os coage usando o seu cajado. Os indivíduos traçaram linhas de migração fundamentadas em justificativas diversas e que podiam ser elaboradas na hora do ato: migrar porque outros *rolês* lhes pareciam mais seguros ou mais interessantes; migrar porque os outros espaços poderiam ser de mais fácil acesso ou mais próximos do Centro Novo; migrar para o *rolê* do Bocage ou da Augusta por gostarem e para se aproximar de outras cenas musicais (percebendo compatibilidades entre os emos e aqueles que já ocupavam aqueles lugares) ou por conta da presença de outros subalternizados; ou ainda migrarem simplesmente porque outros da mesma turma estavam migrando, e assim por diante.

---

estigmatizado, não é sinônimo de gentrificação, pois muitas das áreas reocupadas pelos sujeitos classificados assim, estavam em abandono (ALCANTARA, 2019).

As experiências partilhadas e as motivações individuais revelam muitas coisas, pois são pontos de passagem dos relatos de grupos e também trajetos de vida. A construção dos relatos de espaços culturais de diferença proporciona novas formas de viver na cidade frente a algumas já estabelecidas, não no sentido estrito de subversão de um perfil por outro, mas como coexistências que promovem micro resistências e micro liberdades, como defendido por Certeau (1990). As antidisciplinas caracterizadas pelos movimentos de resistência contra as forças institucionalizadas, muitas vezes, são detectadas pelo poder hegemônico e acusadas, como, por exemplo, no caso do ataque de certos roqueiros estabelecidos e legitimados por certa política na Galeria contra os emos novatos; nas vezes que foram expulsos dos shoppings por agentes autorizados pela administração; quando foram atacados por carecas odiosos pela cidade; ou ainda quando foram tratados como “jovens delinquentes” pela polícia por demanda de moradores locais ou demonizados pela mídia. Entretanto, no jogo de estratégias e táticas, os emos, em vez de sucumbirem ao poder, começaram a organizar novas possibilidades de vivência, possibilidades que correm pelas bordas e se encontram nas próximas esquinas.

## Capítulo III - Diversidade com os emos

### 3.1 Espaços de *Rock* e Diversidade

Se estas paredes falassem  
Se contassem cada vez que sonhei viver em outro lugar  
Onde Marte ama Marte e  
Vênus pode passear de mãos dadas com Vênus sem se preocupar.  
— Nenê Altro, Dance of Days.

O trecho acima é de uma música composta e cantada por Nenê Altro, vocalista da banda paulistana *Dance of Days*. Gravada para o primeiro álbum em português do grupo, *A história não tem fim* (2001), a música “Se essas paredes falassem” é considerada um dos clássicos da virada do *hardcore*<sup>117</sup> melódico e emcore no Brasil. A letra fala do desejo homossexual e da vontade de viver em um mundo sem preconceitos, onde iguais podem se relacionar amorosamente sem medo. Recentemente, Nenê, presente na cena *hardcore* desde o começo dos 1990, tornou pública a sua transição de gênero, assumindo-se uma mulher trans (HAHNE, 11/11/2020). Na reportagem da revista *Vice*, “O Personal Choice fez o primeiro disco emo do Brasil” (RIBEIRO, 10/04/2017), Nenê conta um pouco da sua trajetória, falando sobre amigos e a cena *hardcore* emo nacional a partir das experiências com a banda de *hardcore punk* Personal Choice, formação anterior a sua atual Dance of Days. Segundo a reportagem, as pautas “políticas e individuais” estavam presentes desde os primeiros trabalhos do grupo, como certa influência do universo romântico<sup>118</sup>, a liberdade sexual e o veganismo.

Segundo Paul Friedland (2002), dois temas transcendem o tempo no *rock*: o amor e a rebelião. Entende-se por amor não somente o amor romântico, mas também o sexo, seu irmão gêmeo. Apesar de ter assumido várias formas ao longo do tempo, o sexo que aparece nas primeiras letras de *rock*, na década de 1950, não era qualquer um, mas o sexo/amor que não ocupava o quarto do casal das famílias brancas tradicionais, isto é, o sexo de uma juventude mais despudorada e o sexo/amor dos negros americanos. No rádio, na televisão e nos bailes, a potência do *rock* mudou a forma como a temática do amor e

---

<sup>117</sup> Que poderia ser traduzido do inglês como “barra pesada” e é uma segmentação do *rock* mais barulhenta e de ritmo acelerado.

<sup>118</sup> Raphael Bispo (2009) aproximou o universo emo ao imaginário do romantismo do século XVIII, representado pelo livro *O sofrimento do jovem Werther*, de Goethe. Werther era um jovem de temperamento artístico e extremamente sentimental que, por fim, acaba se suicidando pela sua amada, Charlotte, prometida a outro.

do sexo era retratada pela mídia e pela cultura *popular mainstream* de um país marcado pela tradição puritana durante a Era de Ouro do capitalismo. No campo do amor e do sexo marginal no *rock*, a pauta da diversidade, ainda durante a década de 1950, aparece de forma mais implícita, não sendo necessariamente falada nas letras. Entretanto, alguns dos roqueiros clássicos já falavam sobre experiências não heterossexuais em entrevistas, ou passavam as mensagens por meio de suas performances em palco, que extrapolavam certos limites dos papéis de gênero (aqueles vigentes na época). De Little Richard até o *hardcore*, o *rock* se transformou, mas sempre tivemos na história do estilo algumas figuras que não seguiam os papéis estritos da heterossexualidade e de gênero.

Como demonstra Florence Tamagne (2013), as culturas jovens já haviam se apresentado em outras formas de embaralhamento de códigos das performances de gênero e sexualidade, como a dos *Teddy Boys* na Inglaterra dos anos 1950, formada por jovens de origem operária que se serviam de elementos da moda identificados como menos viris como sinal de rebeldia contra o status quo. Posteriormente, segundo a autora, os rapazes das culturas *mod* e *hippie*, nos anos 1960, também *popularizaram* certos sinais diacríticos mais típicos de certa ideia de cultura homossexual, como os cabelos compridos e as roupas mais coloridas. Mais para o final do século, dialogando com as demandas dos movimentos sociais e de grupos da cena *hardcore punk* – caracterizada por sua inclinação aos valores da masculinidade e da heterossexualidade –, surgem no mundo, nas décadas de 1980 e 1990, segmentos pró-liberdade sexual, como as bandas de *queercore*<sup>119</sup> e de *riot grrl*<sup>120</sup>.

Esses movimentos chegaram ao Brasil sem necessariamente se adotar um rótulo. Acompanhando as tendências ocidentais, também tivemos bandas e artistas de *rock* que falaram direta ou indiretamente sobre suas sexualidades dissidentes – entre os mais

---

<sup>119</sup> *Queercore* é um gênero musical geralmente associado ao *punk* e à música industrial. A palavra *queercore* vem da junção de dois termos: *queer* e *core*. O primeiro é um termo originalmente pejorativo, proveniente da língua inglesa, que significa “estranho, excêntrico, fora do eixo”. No início do século XX, a palavra foi adotada como insulto a homossexuais; atualmente, o termo é usado como uma identidade positiva para aqueles que se reivindicam como não conformes à regra cisgênera e/ou heterossexual. *Core*, por sua vez, é o radical usado por muitos segmentos que advêm do *hardcore punk*. O *queercore* se mostrou como manifestação de crítica social, contra o machismo e a homofobia no *rock* (DU PLESSIS e CHAPMAN, 1997).

<sup>120</sup> O termo *riot grrl* é a junção da palavra *riot*, que quer dizer “revolta/motim”, e *grrl*, referente a “girl” e que quer dizer garota, ou podendo significar uma onomatopeia para grunhido ou rosnado. O *riot grrl* é um estilo descendente do *hardcore punk* anarcofeminista. As bandas desses segmentos criticavam a ordem androcêntrica predominante na sociedade em geral e, mais especificamente, no movimento *rock’n’roll*. (COSTA, RIBEIRO 2012).



famosos estão Cazuza, Renato Russo<sup>121</sup> e Cássia Eller. Apesar de certa invisibilidade do *mainstream*, também existiram bandas *hardcore* que esbravejaram as pautas da diversidade durante aquelas duas décadas em terras tupiniquins<sup>122</sup>. Entre as bandas de *hardcore* e pró-diversidade sexual, estava a Personal Choice, de Nenê Altro, que, além do som pesado, já enveredava as suas letras para o ultrarromantismo. Atualmente o Festival *Queers & Queens*, que acontece em São Paulo desde 2011, é reconhecido por reunir bandas pró-diversidade sexual e de desempenho de papéis de gênero, já tendo recebido bandas como a queer Teu Pai Já Sabe? e a feminista Dominatrix.

Por volta de 2005, um novo estilo de *rock* atingiu sucesso entre o público jovem das grandes cidades, a saber, o *emo*, movimento conhecido por seus adeptos caminharem junto a pautas da diversidade sexual. O termo *emo* é uma abreviação de *emocore*, que advém de *emotional hardcore*. Musicalmente, poderia dizer que se trata de um som pesado ou “*hardcore*” associado a letras emotivas ou ultrarromânticas, que falam de decepções, reconquistas, amores e dores, além de apresentar certa visão de desencantamento com o mundo. O *emotional hardcore* tem sua origem nos EUA, por volta da década de 1980, como uma reposta ao *hardcore punk*, e buscava ser uma alternativa mais individualizada e sensível no movimento. O *emo* chega em várias localidades do mundo em formas e tempos diversos, sendo apropriado e ressignificado localmente, inclusive no Brasil (BISPO, 2009).

Em São Paulo, o *emo* nasce como um desdobramento da cena *hardcore* melódico, que tinha como grande espaço de fomento a casa de shows Hangar 110. Junto a esse estilo musical, o *emo* nasce como um grande empreendimento midiático de conciliação junto a tendências do *pop punk* estrangeiro. Há quem diga que o estilo foi o último movimento relevante do *rock* no Brasil, pelo menos comercialmente falando (CAVALCANTI, 13/07/2018). Sensação entre jovens de várias classes sociais, discutido em revistas,

---

<sup>121</sup> Segundo Mario Luis Grangeia (2015), Renato e Cazuza costumavam tratar o tema da sexualidade de formas distintas. Cazuza sempre falou abertamente sobre a sua sexualidade entre os seus mais chegados. Já Renato Russo sofreu muito para entender a sua não heterossexualidade (por vezes declarada como bissexualidade, por outras como homossexualidade). O jovem de Brasília, em entrevista, diz só ter ficado em paz com a questão, tendo o derradeiro *coming out*, quando visitou redutos *queers* em Nova York e São Francisco. Lá, ele diz ter descoberto outras “tipologias” homossexuais, como os grupos de “musculosos, sadomasoquistas e loucos” (*ibidem*, p. 107). Após esse contato positivo, Renato falou explicitamente sobre sua sexualidade divergente na letra da música “Meninos e meninas”, do álbum “As Quatro estações” de 1989, onde defende toda forma de amor (*ibidem*, p. 110). Mais tarde, gravou “*The Stonewall Celebration Concert*” em 1994, disco em inglês que comemora os 25 anos do famoso levante *queer* contra a polícia de Nova York que realizava na época batidas frequentes em uma zona boêmia..

<sup>122</sup> No portal *Carvalho do Rock* é possível ler e encontrar mais fontes sobre bandas queer, não heterossexuais e pró-diversidade, seus trabalhos e eventos no Brasil e no mundo (JUSTINO, 2002).

jornais, rádio, televisão e internet, o emo não só se caracterizou como um estilo musical da moda, mas também como uma estética de vida que incluía um visual andrógino (CARVALHO, 2013), a experimentação sexual e a atitude depressiva na internet e efusiva nos encontros que promoviam pela cidade (BISPO, 2010).

De certa forma, apesar de haver fãs de *emotional hardcore* no Brasil anteriormente à explosão do estilo emo, é possível dizer que as bandas de *hardcore* melódico correspondiam a uma geração anterior aos emos de 2005 e, por muito tempo, não gostavam de ser associadas aos novatos. A relutância se dava por muitos fatores, incluindo conflitos com a grande mídia e posturas homofóbicas. Lucas Silveira, vocalista da banda Fresno, é um dos músicos conhecidos pelo grande público que atualmente ousam comentar sobre a masculinidade tóxica e a heterossexualidade presentes na cena *hardcore* melódico/emo daquela época. Em uma dessas ocasiões, em matéria de 2019 para a revista *Rolling Stone* (18/11/2019), o músico chegou a dizer que o termo emo era pejorativo, pois, na mentalidade vigente em muitos espaços do *rock*, ser emo significava ser considerado de alguma forma afeminado – característica muitas vezes socialmente entendida como um ponto de fragilidade de um homem. Nesse sentido, o roqueiro diz que a vulnerabilidade de um homem e da sua arte eram inversamente proporcionais à masculinidade percebida, uma ideia que ele buscou desconstruir em si mesmo ao longo desses quinze anos (*Ibid.*). Por isso, o Hangar 110 e alguns outros espaços de *hardcore* não forneciam segurança para os emos frequentarem na época, principalmente por serem espaços reconhecidamente marcados pela masculinidade e a heterossexualidade, valores comportamentais considerados fundamentais entre os frequentadores.

Por medo de serem considerados potenciais homossexuais, muitos roqueiros do *hardcore* melódico não gostavam de ser chamados de emos. Como afirma Tamagne (2013), o medo da homossexualidade é um sentimento sempre presente em culturas homosociais, o que leva, muitas vezes, ao reforço de posturas machistas e homofóbicas. Apesar da resistência de frequentadores de espaços roqueiros homosociais de receberem os emos, eles mesmos constituíram os seus próprios experimentos de interação não heterossexual. Segundo Rafael Bispo (2010), os *orkontros*<sup>123</sup> emo na Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro, foram um desses experimentos, que ele denomina “heterotopias foucaultianas”, ou seja, espaços temporários de coexistência do diverso e de inversão de normas sociais tidas como apropriadas, incluindo a sexualidade. Apesar dos momentos

---

<sup>123</sup> Orkontro é um encontro presencial marcado por meio de comunidades na extinta rede social Orkut.

de suspensão da heterossexualidade, é importante dizer que, segundo o próprio autor, nem entre todos os emos as experiências não heterossexuais eram aprovadas. Como verifica, entre os emos que se consideravam “das antigas” no encontro da Quinta, era comum, pelo contrário, a postura homofóbica (*Ibid.*).

Muitos roqueiros da geração que adivinha do *hardcore underground* que achavam que muitos emos eram potenciais “afetados” tinham uma perspectiva essencialista e estática de sexualidade. Para eles, muitos homossexuais estariam se usando do emo como uma identidade cabide, em que o estilo serviria como meio para que os seus desejos sexuais se realizassem em espaços do *rock*. Contestando os essencialismos, para os emos as expressões de gênero e sexualidades eram acionadas através da chave da experiência e não como destino fatídico. Para eles, o lema “ser o que quiser ser” também se estendia à sexualidade. Viver o emo seria sinônimo de experimentação e de exercício de liberdade em diversos aspectos, desde ao estilo de vida à sexualidade e ao desempenho de gênero. Sobre isso, uma fala de Kako Belmont Diamond, doutorando em história social e emo até os dias atuais, é boa para pensar:

- Eu me defino como heterossexual, mas como a maioria dos meus amigos são *queer*, então, num outro espectro, eu acho que me identifico como simpatizante, pensando numa comunidade LGBTQS<sup>124</sup>.

Os primeiros *rolês* que eu comecei a frequentar eram em pistas de skate na Zona Norte, onde eu moro. Mas era um *rolê* predominantemente hétero. Só mais tarde que eu comecei a andar com os emos. Quando eu comecei a dar *rolê* existia esse rótulo de emo, mas, mesmo assim, a gente tinha uma liberdade de interpretação e até de negação dessas características que tinham.

No *rolê*, tinha muitos emos gays, mas isso não era regra. Além da diversidade nas questões de orientação, existia uma diversidade de gênero, de performance... e da negação de tudo isso. Eu tinha o cabelo grande e me comportava de uma forma que eu pude me aproximar das gays e ser considerado como uma “irmã”.

O *rolê* pra mim podia ser tudo que a pessoa imaginar, um acontecimento, um lugar. Desde que a pessoa queira, é um lugar que você acumula e realiza os seus desejos de transgressão. Tudo o que você quer ser e que as outras pessoas não querem que você seja [...].

A fala de Kako vai contra o que a heterossexualidade compulsória e a masculinidade tóxica esperavam dos roqueiros emos. Concordando com o que foi dito, nos *rolês* emo havia uma maior liberdade em relação ao desempenho de sexualidades e performances de gênero outras e que este era um aspecto importante a se considerar nas

---

<sup>124</sup> Sigla para Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transsexuais e Transgêneros, *Queer* e simpatizantes.

interações que eles constituíam e dos espaços que ajudavam construir, não como fechamento, mas como abertura de experiências disponíveis para serem experimentadas. Segundo Rafael Bispo (2010), os *orkontros* emo na Quinta da Boa Vista também tinham esta potência, o que ele denomina de heterotopias foucaultianas, ou seja, espaços temporários de coexistência do diverso e de inversão de normas sociais tidas como apropriadas.

Kako, assim como outros emos, frequentava o *rolê* emo pelas potências de si, que podiam ser exploradas junto a outros amigos, como possibilidade de existência heterossexual aberta as experiências com pessoas não heterossexuais. No *rolê*, junto de garotas e garotos que não ligavam para a sua sexualidade e para os papéis que deveriam desempenhar, o rapaz se sentia mais livre para experimentar ser mais de si e permitir com que o outro fosse mais ele.

### 3.2 *Rolê de matinê*

Assim como os novatos da Quinta da Boa Vista, os emos em São Paulo também passaram a se encontrar em espaços públicos da cidade. Entre os vários encontros ocorridos em 2005, o mais conhecido foi o da Galeria do Rock, localizada no Centro Velho da capital e reconhecida como um grande pedaço do *rock*. Assim como os *orkontros* da Quinta, esses eventos tinham o intuito de oferecer um espaço de frequência de amigos para curtição, bebedeira e paquera, incluindo beijos homossexuais, o que não agradou os costumeiros frequentadores da Galeria do Rock. Após serem intimidados na Galeria, os emos circularam pela cidade buscando criar *points* seguros, geralmente junto a outros grupos afeitos ao *rock*. Com o decorrer do tempo, os emos foram tornando-se parte do chamado estilo moderno ou alternativo<sup>125</sup>, adotado por muitos frequentadores de casas de shows na região da Rua Augusta<sup>126</sup>.

Acompanhando a integração dos emos no mundo alternativo, um novo ciclo de festas voltadas ao público jovem emo também se estabeleceu no formato de *matinês*.

---

<sup>125</sup> Moderno, segundo Facchini (2008 p. 134), “é uma categoria êmica para se referir a determinado estilo, que se evidencia a partir de gostos musicais, indumentária, tipo de maquiagem, corte de cabelos, uso de modificações corporais e algumas características de comportamento. Apesar do termo geralmente não ser utilizado como autoclassificação pelas pessoas que poderiam assim ser denominadas, o fato de se distinguirem por um conjunto um pouco difuso de gostos, aparências e atitudes compartilhados tem feito com que apareçam referidos como “modernos” na mídia e mesmo na literatura da academia”.

<sup>126</sup> Em trabalho etnográfico, Rocha (2013) dialogou com frequentadores de baladas da região do Baixo Augusta, também chamados de modernos.

Entre as matinês que aconteciam no centro de São Paulo destaco a *Converse Party*, o Circuito *Bubbaloo*, a *Snooze* e a *The Boy Club*, todas festas itinerantes que circularam por clubes na região das ruas Augusta e Consolação e da Praça Roosevelt, que já eram exploradas pelos emos e tiveram seu auge entre 2005 e 2012. Concomitantes a elas, os *rolês*<sup>127</sup> de rua também aconteciam, inclusive nas portas desses estabelecimentos e em seus arredores, antes e depois de as festas começarem. Aqueles que ficavam de fora das festas o faziam por muitos motivos, como não ter dinheiro para pagar o ingresso, estar na lista de pessoas que já foram expulsas, não curtir o som, gostar de ficar na porta para poder circular ou ainda pela falta de venda de bebidas alcoólicas nas matinês. Então, os emos tinham que beber do lado de fora. Dessa forma, o *rolê* alternativo que rolava também nas matinês não podia ser resumido a uma prática de boatismo; eram várias atividades de lazer que ocorriam dentro e fora de clubes, pela rua, nos meios de transporte e em outros espaços.

Catita Sturari, produtora, *DJ* e advogada, conversou comigo sobre as suas experiências no *rolê*, que começaram na *Converse Party*:

- Desde muito cedo eu já tinha referências musicais do *rock*, principalmente bandas nacionais. Gosto também dos *trashs*<sup>128</sup>, como as músicas mais antigas.

[Sobre o dia em que foi para a *Converse Party* pela primeira vez] Eu fui convidada por uma amiga, fomos eu, ela e a minha irmã... mulheres criadas no “meio escola e faculdade”. Não teve isso [de dar *rolê*] pra gente. A gente sempre gostou de *rock* clássico, não do alternativo. A gente ficou assim: “Ah, que *Converse*, como assim?”. Aquilo nunca foi nosso meio, tudo era muito estranho.

[Já na festa] A gente viu o [*DJ*] Click, né? Tocando umas músicas que eu nunca tinha ouvido. Eu pensava comigo mesma: “Meu Deus, onde eu tô? Mais que demais!”. Fiquei apaixonada pelo local! A casa [o extinto Clube Vegas que era localizado na Rua Augusta] tinha uma *vybe*<sup>129</sup> totalmente sei lá, *trash* talvez.

A *Converse* foi a minha primeira balada alternativa. Desde então a gente começou a ir todo o final de semana. Eu continuei frequentando com a minha irmã e outras amigas. E a título de curiosidade a minha amiga, que tinha me levado a primeira vez, odiou a balada, mas eu amei!

Logo na primeira vez que entrou na *Converse Party*, Catita já se sentiu identificada pela música e pela estética do local. Aquele espaço tinha para ela ares de

---

<sup>127</sup> *Rolê* é uma categoria nativa que indica lazer em movimento, acontecimentos em trajetos.

<sup>128</sup> Do inglês “lixo”, pode ser interpretado como uma certa estética decadente.

<sup>129</sup> Vibração em inglês, que pode ser interpretado como uma “energia”, uma sensação imersiva.

novidade. Tudo aludia a aura moderna, a mistura de músicas, pessoas bonitas e espontaneidade. A *Converse Party*, chamada assim em homenagem a um tênis *popular* entre muitos nichos de roqueiros, foi conhecida como uma das *matinês* mais *populares* do segmento. Ela já recebeu convidados como Lucas Silveira, vocalista da banda Fresno e da qual Catita é muito fã (ostentando, inclusive, uma tatuagem em homenagem à banda) e Bonde do *Rolê*. Durante muito tempo a própria Blond Kid, dona da comunidade *Boyfriends and Girlfriends* de onde boa parte dos emos do Orkontro da Galeria vinham, fez *host*<sup>130</sup> para a festa.

- De sexta-feira a gente ia no Bocage. Aí terminava o Bocage e ia pro Vitrine, na Augusta, com muita gente bonita e legal lá. De sábado, quem era maior<sup>131</sup> podia entrar na Orgástica. E no domingo a gente ia na *Converse*. Isso tudo até mais ou menos 2007. Foi uma fase muito legal, conheci muita gente. Muita gente que nunca mais vi, muita gente que eu vejo sempre, gente que foi pra televisão. Eu já conhecia algumas pessoas da *Converse* e da Orgástica, daí eu fui apresentada como a Catita... a “Catita doida”, não sei... a “Catita gente boa”.

Das primeiras baladas à frequentadora de um circuito, Catita só conheceu o *rolê* alternativo através da indicação de uma amiga, mas logo depois, devido ao seu bom humor e simpatia, tornou-se uma pessoa conhecida entre os emos/alternativos. Durante aqueles anos, segundo o próprio relato, ela passou de uma iniciante no *rolê* para frequentadora assídua, ia em quase todas as festas e quase todos os *rolês*, chegando cedo e indo embora tarde. Chegava a ter finais de semana em que haviam eventos na sexta, sábado e no domingo e ela ia em todos.

Conforme ela mesma me relatou, com o seu envolvimento cada vez mais intenso com o *rolê* e a habilidade que tem de fazer amizades, aos poucos, a então estudante de direito foi sendo apresentada para algumas pessoas da produção das festas. Em 2007, com o surgimento de um novo projeto para concorrer com a *Converse Party*, o Circuito *Bubbaloo*, não demorou muito para que ela mesma se tornasse parte da equipe. A Circuito *Bubbaloo* levava o nome de uma goma de mascar e era realizada na boate Hotel Cambridge na região do Vale do Anhangabaú. A festa tocava mais ou menos o mesmo estilo de música que a *Converse Party*, *pop* e *rock* alternativo, e tinha como público os emos e novos alternativos que frequentavam a região do Centro de São Paulo. *Converse*

---

<sup>130</sup> Pessoa que fica na porta da festa conferindo as listas de convidados e descontos.

<sup>131</sup> Quem tinha mais de 18 anos.

e Circuito *Bubbaloo* foram matinês que competiram pelo público de jovens alternativos, principalmente entre os anos de 2007 até aproximadamente 2010. Nos fóruns do *Orkut* eram comuns as brigas entre divulgadores e frequentadores das festas, cada um tentando engrandecer a sua matinê e desvalorizar a outra, comparando e decidindo qual festa tinha a melhor equipe, o melhor *DJ* ou a melhor casa. Por vezes, acontecia de uma festa roubar a ideia de um tema que seria realizado pela outra ou realizar um evento no mesmo dia.

- Eu fui apresentada pro Rafael Hyper e pro Felipe Yuke, os idealizadores do projeto Circuito *Bubbaloo*, e pro casal dono do Cambridge. [...] Eu comecei a ir todo o final de semana, daí eu reparava que eles não tinham muito controle de *DJ*. Digo, eles tinham um corpo bom de *DJs*, mas não tinham organização. E aí eu comecei a dar dicas... não dicas, mas ideias de como organizar *DJ*, como organizar fila, host, lista, enfim. Daí me chamaram pra ser gerente. [...] A gente foi com a *Bubbaloo* até o começo de 2008.

Assim, Catita passa de frequentadora assídua para gerente de matinê. Os contatos construídos por ela durante o período de frequentadora e depois como parte da equipe de produção foram conseguidos através da sua simpatia (ou como ela mesmo diz: “loucura”) no *rolê* e pelas suas habilidades de gestão. Catita sempre fez questão de me dizer que o que fazia de uma festa um sucesso ou um fracasso era a forma como essa era gerida, em como os produtores construíam estratégias junto a equipe e ao público para que os projetos despontassem e ficassem por muito tempo na moda.

No circuito das matinês, que durou até aproximadamente 2012, muitos projetos nasceram e desapareceram. Alguns destes tinham apenas a sua edição de estreia, enquanto outros conseguiam se estabelecer na cena durante anos. Os fracassos aconteciam geralmente por incompetência da equipe produtora, por não conseguir organizar uma equipe de divulgação interessante, não ter uma boa casa para receber o público ou não ter um bom corpo de *DJs*. Por outras vezes, os projetos acabavam pelo ataque da concorrência. Em conversas que tive com alguns produtores de festas daquela época, me foram relatados muitos casos de denúncias das casas onde as festas aconteciam, boicotes e outras ações comuns no mercado dos eventos.

Mas nem só de conflitos viveu o circuito de matinês, também houveram tentativas de alianças, por exemplo, quando duas festas concorrentes se juntavam para uma edição especial. No caso das *Bubbaloo* e da *Converse*, os produtores promoveram algumas edições em que ambas as equipes trabalharam juntas numa grande festa, o que resultou em mega eventos. Contudo, essa parceria não durou muito tempo, tendo seu desfecho

com acusações de roubos e traições de ambas as partes. Outras fusões entre projetos ocorreram em outros momentos, como entre a *Converse* e a *Perverse*, uma festa alternativa do ABC paulista, mas que também esteve presente em outras cidades e estados. Além da edição da *Perverse* com a *Twins*, uma outra festa alternativa sediada em Mauá, grande ABC paulista.

Após aproximadamente um ano na equipe da Circuito *Bubbaloo*, em uma conversa despreziosa durante um lanche, Catita resolveu fazer a sua própria matinê em parceria com outros amigos.

- Foi aí que eu me juntei com o Caio Pin. A gente tava um dia sentado no Habib's, junto com o Bruh Star e o Deyv, meus melhores divulgadores. E daí nós fizemos a *Snooze*, a nossa própria festa. Eu ia fazer a *Snooze* lá na Augusta, numa casa chamada *Studio* alguma coisa, isso em 2008, em dezembro. Devido a denúncias, provavelmente da concorrência, quase que a *Snooze* não aconteceu. A casa se recusou a atender a gente e tivemos que mudar para o Boca Club<sup>132</sup>. No dia eu tive 998 pagantes, fora os vips, que devem ter dado uns 30 no máximo. Tentaram denunciar a festa, mas daí já era tarde, não apareceu polícia.

Como Catita me contou, o sucesso ou o fracasso das matinês tinha correlação direta com a forma como o trabalho era distribuído e a hierarquia era organizada, como os divulgadores e gerentes eram designados, como os clubes que receberiam as festas eram escolhidos, a forma como a identidade da festa era concebida, com eram feitas as escolhas dos dias em que elas aconteceriam, como os temas das festas eram mobilizados, como se desenrolavam as relações de disputas e alianças que se estabeleciam com outras festas e também como o público se engajava. Baseado também em minhas experiências que tive como gerente da *Perverse* ABC, destacarei algumas características da configuração e divisão do trabalho nas matinês através de um mundo da arte (BECKER, 2010), ou seja, através de uma rede de atividades e atores necessários.

Todas as festas do circuito de matinês emo/alternativas eram encabeçadas por produtores que eram os donos das marcas e que se responsabilizavam pelas primeiras ações de fomento de um novo espetáculo/festa. Cabia a eles definir o nome do projeto e que tipo de experiência seria vendida. “Seria uma festa para o público roqueiro e jovem?”, “uma festa para o público roqueiro jovem e de classes populares?”, “uma festa para público alternativo, que toque *rock*, mas que também tenha músicas mais dançantes?”. A

---

<sup>132</sup> O Boca Club foi demolido e hoje em dia há um prédio residencial no terreno.



partir das primeiras escolhas do produtor, os projetos passavam para a escolha de *DJs* que dialogassem com a proposta e a escolha de uma casa para receber.

Os *DJs* eram escolhidos de acordo com o seu trabalho, se ele tinha a ver com a ideia da festa. Por exemplo, no caso da *Converse*, tratava-se de uma festa que tinha um som alternativo e *pop*, gêneros nos quais um dos *DJ* residentes já citado, o Click, é especializado e toca até os dias de hoje em outros eventos. Após escolher um *DJ* que atendesse ao estilo exigido escolhido, os produtores geralmente buscavam saber de trabalhos anteriores pelos quais fosse possível certificar a reputação daquele profissional. Como músicos independentes, os *DJs* costumavam provar sua competência e reputação profissional a partir de portfólios, páginas no *SoundCloud*<sup>133</sup> ou plataforma similar, e por indicações, tanto de outros produtores e festas, quanto de sugestões do público.

Alguns critérios que eram considerados na aferição da reputação de um *DJ* eram, por exemplo, se ele tinha habilidade técnica para operar os aparelhos, se chegava no horário marcado para a sua entrada, se tinha comunicação com o público, se tinha agilidade em trazer novidades para o seu *setlist*<sup>134</sup> sem perder a sua identidade musical, e se respeitava o trabalho de outras pessoas da rede de colaboração. Por exemplo, um *DJ* famoso no *rolê* era conhecido pelo público e por trazer muitos admiradores de seu trabalho para a festa, contudo também era conhecido por não respeitar o tempo dos outros *DJs*, costumando esticar o seu *set* por mais de vinte minutos, atrapalhando todo o andamento da festa. Assim, alguns produtores com quem conversei evitavam chama-lo para tocar em dia que a programação de *DJs* estivesse mais apertada. Já outros profissionais eram conhecidos por trazer para a cabine/palco pessoas não autorizadas, o que poderia ocasionar grandes problemas com a organização da festa. Lembro de uma vez em que estive em uma dessas matinês e um *DJ* convidado lotou a cabine com alguns convidados que estavam bêbados. No meio do set do tal *DJ*, um dos seus convidados esbarrou acidentalmente na fiação, causando um blackout que durou alguns minutos e acabou causando um grande transtorno para a equipe de produção.

Enfim, a reputação era construída a partir das experiências e contatos que as/os *DJs* estabeleciam no *rolê* e como eles eram reconhecidos publicamente. Na construção da sua reputação, muitos *DJs* novatos circulavam pelas festas, principalmente entre os

---

<sup>133</sup> Plataforma de hospedagem de áudios, muito utilizada por músicos independentes e *DJs*. É comum entre estes profissionais divulgarem remixes e sets completos no site.

<sup>134</sup> Lista de músicas que um *DJ* toca numa noite. Como as festas recebiam sempre mais de um *DJ*, cabia aos produtores especificar o período que cada *DJ* deveria iniciar e terminar a sua apresentação.

projetos novos, e os mais reconhecidos se tornavam residentes das festas, o que fazia com que tivessem trabalhos frequentes e com cachês maiores.

Também aconteciam de ter concursos de *DJs*, sempre muito aguardados pelos profissionais e pelo público.

Certa vez, eu fiz um concurso pra chamar mais gente pra *Snooze*. A ideia era que a pessoa que ganhasse mais curtidas na comunidade seria o novo *DJ*. O *DJ Ox* ganhou esse meu concurso... E eu acertei em cheio, né? Hoje em dia ele é um dos melhores *DJs* na cena. Ele e o Felipe Rosa tão na noite até hoje no maior sucesso e começaram comigo. Conforme foi passando o tempo, o Ox foi vendo que a *Snooze* tava ficando fechada [sem renovação de público]. Na verdade, eu também já vinha percebendo isso. Foi então que ele resolveu abrir a sua própria festa: a *Unisexx Club*. Essa nova festa era mais GLS.

Como dito por Catita, os concursos eram eventos que proporcionavam oportunidade de ingresso de iniciantes numa cultura profissional, ou seja, profissionais sem uma reputação. Eles podiam ser organizados de várias formas, as quais duas são importantes para pontuar neste trabalho. A primeira dessas formas eram as batalhas, eventos em que os novatos se enfrentavam e eram selecionados conforme seu desempenho técnico e aclamação do público ao vivo. Já a segunda forma, eram as seleções pela internet, nestas o público era convocado a votar em quem que ele gostaria que fosse o próximo *DJ* a tocar na festa. No primeiro caso o *DJ* escolhido seria aquele que tem melhor desempenho nas picapes e que o faz sob pressão, enquanto o segundo método condecora o *DJ* que fosse capaz de mobilizar o público numa votação de popularidade online. Ambos os casos são formas de espetacularização de uma seleção de trabalho e servem muito bem para atrair público, assim como funcionavam muito bem para os *DJ*, que por sua vez, conseguiam espaço para tocar sem ter uma reputação bem consolidada.

Após certo tempo compondo as equipes de uma matinê e tendo aprendido a cultura profissional das festas, era comum que integrantes, gerentes, produtores, divulgadores e *DJs*, ingressassem em outras equipes ou fundassem seus próprios projetos, como foi o caso da Catita, que saiu da *Bubbaloo* e fez a *Snooze*, e do *DJ OX*, que saiu da *Snooze* e fundou a *Unisexx*. Claro, essas investidas não podiam ser mal pensadas, era necessário pensar que tipo de público seria atendido, o nome do projeto, o estilo de música, compor uma equipe, escolher *DJ* e uma casa de espetáculos, de forma que essa rede se sustentasse pelo máximo de edições possível e gerando lucro. Existe, portanto, uma inteligência que

deve ser acionada para entender a complexidade de como as redes de *matinês* funcionavam e a capacidade de segmentação para a criação de novas festas que conseguissem durar algum tempo na cena alternativa.

Diferentemente de outras atividades artísticas que entregam um produto ou um objeto ao seu consumidor, as *matinês* eram como espetáculos que, assim como o sistema de galerias de arte, cobravam do público um ingresso para que este pudesse participar da fruição de uma obra artística. Se considerarmos o *DJ* de uma boate como um artista<sup>135</sup>, há que se dizer que esta função é dialeticamente dívida com o público no momento da produção/fruição do espetáculo. Ao contrário dos espetáculos tradicionais, como as óperas em que o público é orientado a permanecer em seus lugares, respeitar o silêncio, aplaudir nos momentos corretos e avaliar somente no intervalo e no final da peça<sup>136</sup>, nas festas em boates o público é chamado a realizar a obra, que inclui cantar e dançar junto, pedir músicas, paquerar, enfim, experiências de arte e de vida num clube. Prova disso era quando as equipes dos circuitos de *matinês* emo/alternativas também promoviam festas temáticas como a “festa do pijama”, “*halloween*”, “festa junina” e “ano novo”. Nestas edições as casas eram decoradas de acordo com os temas e o público frequentador era convidado a vir a caráter, com o incentivo de pagar mais barato pela entrada. Este tipo de ação fazia com que a festa se renovasse e provocasse o público a participar do espetáculo. Uma festa de *halloween* só seria um sucesso se boa parte do público viesse fantasiado e vivesse a experiência proposta.

Sobre a escolha das casas de espetáculos ou boates que receberiam as festas, é sempre bom dizer que, como se tratavam de festas itinerantes, não era regra que toda a edição fosse num mesmo espaço. Ao contrário de como ocorria no Hangar 110, que era uma casa que só recebia shows de *rock*, as casas que recebiam as *matinês* recebiam festas para outros públicos também. A *Perverse ABC*, por exemplo, funcionou durante um tempo no *Vitória Hall*, uma grande casa que ficava no centro do município de São Caetano no ABC paulista, que também era conhecida por ter recebido muitas festas de forró. Os projetos alternativos eram itinerantes e mudavam de casa de acordo com vários

---

<sup>135</sup> Becker (2010) destaca que geralmente atribui o nome de artista a pessoa responsável pela idealização e realização de uma obra de arte e que esteve presente em toda, ou quase toda, atividade central de um mundo da arte. Nesse caso, não poderia dizer que os DJs eram os elementos centrais de um mundo da arte, mas poderia afirmar que parte dele a atividade fundamental da festa, que é a reprodução da música e sintonia com o público.

<sup>136</sup> Obviamente não estou dizendo que nas óperas o público seja totalmente passivo, ele se emociona, estranha, chora e ri com o espetáculo. O que digo é que os níveis de interação durante a realização dos diferentes tipos de espetáculo são drasticamente diferentes.

motivos. Por exemplo, a *Converse Party* ficou muito tempo fixa no Clube Vegas na Rua Augusta, porém, já passou por outros clubes como o Hotel Cambridge na região do Vale do Anhangabaú. Na escolha das casas eram sempre considerados o tipo de público que se receberia, a capacidade da casa em recebê-los de forma mais ou menos confortável (se tinha ar-condicionado compatível, número de banheiros, alvará dos bombeiros, etc), a maneira como eram divididos os valores da arrecadação junto aos donos e o trajeto que as pessoas teriam de realizar para chegar no espaço. Naquela época, por exemplo, muitos produtores não gostavam de realizar festas no Cambridge, devido a sua proximidade do Vale do Anhangabaú, região que apresentava pontos viciados de furto.

Nos acordos com as casas, havia dois principais tipos de contrato, o aluguel convencional, no qual o produtor ficava responsável por pagar um valor antecipadamente para usar o espaço por um tempo, e o comissionado, no qual a casa recebia uma comissão dos ingressos pagantes. Geralmente, os contratos comissionados só aconteciam entre produtores e donos de casa que já se conheciam e tinham confiança. Cada tipo de arrecadação que acordado com os donos das casas acabava também por influenciar a escolha da forma de divulgação e venda, por exemplo, se o acordo fechado com a casa que receberia a festa fosse o de aluguel, geralmente os produtores precisavam dar uma quantia antecipada para o proprietário do imóvel, também chamada de sinal. Nesse caso, a venda de antecipados seria interessante, pois eles poderiam ter um capital antes do dia da festa para cumprir com o compromisso com o locatário. Nesse sentido, para produtores iniciantes era sempre mais seguro trabalhar com antecipados e com aluguel convencional, pois evitaria maiores prejuízos caso a festa fosse um fracasso de público.

Após a escolha do nome do projeto, o tipo de música e quem tocaria, o tipo de experiência e a casa que receberia um projeto de festa, os produtores partiam para montar o corpo de divulgação. Na época, era costumeiro dividir a divulgação em equipes, cada uma comandada por um gerente. Cada gerente, por sua vez, deveria organizar e cobrar o trabalho dos divulgadores. Os gerentes eram sempre pessoas que frequentavam o *rolê* e eram conhecidos por todos, além de demonstrar um perfil responsável, capacidade de organização e gozar da confiança dos produtores. Já os divulgadores eram geralmente pessoas também conhecidas e que representavam nichos do *rolê*. As escolhas dos divulgadores eram feitas em reuniões entre produtores e gerentes em que eram estudados os diferentes grupos que frequentavam as festas. Eram escolhidos como possíveis divulgadores aqueles que aparentavam ser influentes em cada grupo e que poderiam fidelizar o seu círculo de amigos à festa. Dependendo do evento, os divulgadores

deveriam executar tarefas um tanto diferentes, seja somente divulgando a matinê e colocando nomes na lista ou tendo que vender antecipados. Via de regra, todos os divulgadores, quando atingida uma certa cota de vendas ou de nomes na lista, tinham direito de sua entrada gratuita e às vezes de um acompanhante e regalias, como acesso aos camarins e *buffet*. Os gerentes, caso a sua equipe atingisse uma certa cota de vendas, tinham direito a sua entrada gratuita, a de um acompanhante, uma remuneração em dinheiro e as regalias.

Por último, ainda havia os *host* ou *doors*, pessoas que ficavam na porta incumbidos de receber as pessoas, conferir os nomes nas listas de gratuidades e descontos, receber antecipados, checar documentos de identificação dos frequentadores, interromper e liberar o andamento da fila e a entrada de pessoas. Os *hosts* são conhecidos por serem a “cara” das festas e geralmente são convidadas pessoas queridas e conhecidas entre o público e os produtores da festa.

Para além da equipe direta, as matinês contavam com toda uma equipe de apoio que realizavam trabalhos e davam suporte a realização dos eventos, como seguranças, *barmans*, bombeiros, faxineiras, fornecedores de bebidas, fotógrafos, desenhista de material de divulgação, gráfica dos ingressos e outros. Alguns trabalhos eram permanentes junto a casa e outros eram temporários, contratados pelo produtor. Além da contratação de pessoas, muitas vezes era necessário que os produtores também providenciassem equipamentos como o *CDJ*<sup>137</sup>, iluminação, decoração e outros.

As matinês costumavam abrir as portas por volta das três horas da tarde e duravam até mais ou menos oito horas da noite. Antes delas abrirem as portas sempre havia filas para entrar. Muitas vezes, essas filas eram provocadas de forma proposital pela própria organização da festa, afinal, para quem está de fora, uma fila grande pode indicar um bom espetáculo. Para isso, muitos produtores anunciavam listas de desconto para os cem primeiros pagantes ou ainda diminuía o ritmo de entrada de pessoas.

### 3.3 Matinês e grupos

Durante o período das matinês e dos *rolês* de rua, conforme os frequentadores desenvolviam laços de amizade, começaram a se formar os primeiros grupos que eram

---

<sup>137</sup> Aparelho onde o DJ toca e remixa as músicas.

chamados de bondes<sup>138</sup>. Catita, produtora e *DJ* da cena emo/alternativa, conta como conheceu esses grupos.

- O primeiro grupo que eu conheci no *rolê* foi o dos 41. Eram cinco meninos: o Jerry, o Lipo, o Pequeno, o Gui, o Quin e outro menino que eu não lembro o nome. Eles eram da *Converse Party*, desde o começo. Metade da festa eram eles que chamavam, a lista deles arregaçava. Eles eram todos bonitos e chamavam muitas meninas, que chamavam amigos, que chamavam outras pessoas, e assim por diante. Depois dos 41, pra bater de frente (não sei se era essa intenção) vieram os *Dust*, que eram da *Bubbaloo*. Faziam parte dos *Dust*: o Drops, o Takai, o Puff, o Mazieri e o Renan. Esses segundos eram bem marrentos... Quando eu os vejo hoje em dia sempre digo “vocês se achavam pra caramba”. Na disputa entre as *matinês*, a família dos *Dust* divulgava a *Bubbaloo*, e os 41 divulgavam a *Converse*. Rolava maior rixa, rixa de hétero, né: Um pegava a mulher do outro, falava mal do outro, e coisa e tal. Depois, quando a *Converse* e *Bubbaloo* se juntaram, os 41 viraram meus divulgadores, nessa época eu era gerente da *Bubbaloo*.

Entre os emos, era comum encontrar grupos de amigos que adotassem um nome para si. Raphael Bispo (2009), no Rio de Janeiro, dialogou com um grupo que se autointitulava “Realeza”, cinco amigos que se conheceram na escola e formalizaram sua identificação em torno de um nome. Todos foram apresentados uns aos outros por Abelinha, a mais antiga na escola. A amizade deles era descrita, pelos próprios, como uma aliança que duraria independentemente dos anos. No *rolê* alternativo em São Paulo, dois grupos mais antigos eram os 41 e os *Dust*, ambos conhecidos por seus estilos, pela fama que tinham nas redes sociais e por serem divulgadores das duas primeiras grandes *matinês*. Se existia uma rivalidade entre as duas primeiras grandes festas, também havia rivalidade entre os dois primeiros bondes que as representavam. Além de disputar clientes em dias que ambas as festas estavam acontecendo, os dois bondes também disputavam garotas e reputação.

Segundo Fátima Regina Cechetto (2004), é comum em espaços de lazer, como os bailes *funk* e de charme, que os diferentes grupos e indivíduos formem diferentes estilos de masculinidades e elaborarem disputas e alianças a partir deles. A autora mostra como os frequentadores de um baile *funk* de clube no Rio de Janeiro se dividiam em grupos chamados de galeras, que por sua vez se organizavam espacialmente entre “sangue bom” – os aliados – e “alemão” – os inimigos – em dois lados do salão. Geralmente aglomerados

---

<sup>138</sup> Grupo de amigos que sempre andam juntos.

entre regiões de origem, os dois opostos formavam um corredor no meio do salão onde aconteciam verdadeiras batalhas entre os grupos. Interagindo em dois eixos, de integração e diferenciação, os *funkeiros* eram regidos pela “emoção” (que segundo a autora é uma metáfora para a violência) e batiam-se violentamente no corredor buscando derrubar o máximo de “alemães” fosse possível (p. 115-120). Ainda na mesma obra, Cechetto identifica que nos bailes de charme, um ritmo abrigado dissidente do *soul* norte-americano, o padrão de comportamento masculino era outro, mais vinculado à elegância, à criatividade e à suavidade. A despeito da emoção, o que valia para se ter reconhecimento nestes espaços era a habilidade de dança do homem, a suavidade ao dançar e conduzir, a criatividade em seus passos e a elegância na execução dos movimentos. Havia, portanto, um hábito da conquista (p. 181-190).

Assim, como as galeras do *funk*, os bondes alternativos constituíam os grupos a partir de identidades que eram forjadas de acordo com a integração e a distinção. Cada grupo, a princípio, pertencia a uma festa diferente e lutava para que, com o seu reconhecimento pessoal, todo o bonde e, por consequência, a sua festa fosse reconhecida, ao mesmo tempo em que com a depreciação do outro, todo o outro grupo e a *matinê* rival também seria depreciada. Para tanto, os rapazes disputavam quem vendia mais ingresso, quem era mais famoso na internet e quem namorava mais meninas. Por vezes, as rivalidades se manifestavam em conflitos mais sérios com insultos e investidas físicas.

Em trecho da mesma conversa, Catita fala sobre outro tipo de grupo, as famílias alternativas.

- A família das Rufini frequentava a *Snooze*. Era a Brunete, o Jujubas, o Fezinho, o Cris e o Léó, isso no começo. E eles fizeram o close<sup>139</sup> deles na *Snooze*. Por um lado, foi bom, mas por outro não. Eles traziam muita gente pra festa. [Por exemplo] Na festa *cosplay*<sup>140</sup>, que nós fizemos de ano novo, deu uns setecentos pagantes num domingo chuvoso. Mas em outros momentos, por eles dominarem a pista, acabava que incomodando outros frequentadores.

Logo depois veio a família Diamond. Na época, eu já tinha sido convidada pra ser Rufini, pela Bruneti ou o Jujuba, e logo na sequência eu fui chamada pra ser Diamond.

Quando as famílias estavam em alta e eu precisava da divulgação, eu mirei nas Diamonds. A família Diamond nasceu na *Unisexx*, mas o

---

<sup>139</sup> Close é uma atitude espetacular, é uma maneira de comportar se destacando pela estética ou pela performance.

<sup>140</sup> Cosplay é um termo em inglês, que significa *costume roleplay*, que pode ser interpretado como o ato de se vestir-se como um personagem, geralmente fictício.

peçoal já frequentava a *Snooze*, *Converse*, *Bubbaloo* e *The Boy*. - Catita Sturari Diamond, produtora de eventos, *DJ* e advogada.

Nas ciências sociais, uma das maneiras de compreender alianças é por meio do parentesco, considerado um tema clássico. Segundo Silva (2010), desde a publicação de *Sistemas de consanguinidade e afinidade da família humana*, de Lewis Henry Morgan, em 1871, a antropologia vem debatendo o parentesco sob as mais diversas abordagens e métodos, nos mais variados contextos. Em *As estruturas elementares do parentesco*, Claude Lévi-Strauss (1969), inspirado nas reflexões de Marcel Mauss (2003) sobre a dádiva, afirma que o parentesco é um sistema que busca definir impossibilidades e possibilidade matrimoniais, mirando uma aliança, em que o casamento é a forma como indivíduos adquirem parentes (cunhados, sogros etc.).

Dados esses primeiros estudos, muito tem se construído no sentido de superação de modelos antigos e da construção de novos que expliquem as relações de aliança e parentesco. Um pouco mais contemporaneamente, Judith Butler (2003) questiona a sustentação do casamento como estatuto legal da forma família e as elaborações do estruturalismo no que diz respeito à troca de mulheres na reprodução da cultura, em uma aproximação dos termos que Rich (1996) define como a heterossexualidade compulsória. Para Butler (*Ibid.*), diante das atuais questões de visibilidade e de buscas de direitos das mulheres e outras minorias, o debate sobre o “casamento homoafetivo” visibiliza complexidades e potências de outras possibilidades de parentesco e alianças, que não aquelas do padrão heterossexual, ou ainda, outras significações para o termo família. No caso das *famílias alternativas*, estamos falando de parentesco a partir da amizade. Michel Foucault sugere, em uma entrevista realizada em 1981 sobre a amizade como modo de vida, que muitas possibilidades de relações podem ser estabelecidas, inventadas, reinventadas, questionadas e multiplicadas a partir desse tipo de aliança (FOUCAULT, 1981). Destaca-se que o carinho, a fidelidade, o coleguismo e o companheirismo são sentimentos recíprocos poderosos na formação de amizades.

Para Kath Weston (1991), não heterossexuais tendem a formar famílias a partir da amizade, as famílias de escolha. Geralmente, estas são montadas a partir da falta de – ou da ameaça da falta de – laços que a maioria dessas pessoas sofre por parte de suas famílias biológicas/legais. Ainda segundo Weston, as famílias de escolha não devem ser interpretadas como simples substitutas para as famílias tradicionais (heterossexuais), mas como novas possibilidades de aliança. Elas podem não atender a certas expectativas de



hierarquia entre “pais”, “mães” e “filhos”, nem àquelas relacionadas à diferença de idade esperada entre eles, mas podem ligar vários lares, envolver membros da família de origem e até ex-amantes (*Ibid.*, pp. 201- 206).

Jeffrey Weeks *et al.* (2001), por sua vez, definem as famílias de escolha como experimentos de vida ou relacionamentos íntimos não heterossexuais. A proposta, portanto, é proporcionar modos diferentes de viver que estão às margens das normas sexuais dominantes em nossa cultura hegemonicamente heterossexual. Como mostram os autores, em sua descrição, as famílias de escolha priorizam aspectos de agência individual e inventividade, demonstrando escolha, autonomia pessoal e responsabilidade mútua, de cuidado e carinho, de prazer e compromisso. Para eles, o modelo de família tradicional tem mudado, demonstrando uma “crise” sem que haja necessariamente um desaparecimento de todos os seus valores, mas surgindo novas possibilidades como experimentos de vida. Entre essas possibilidades cotidianas está a amizade, que tem uma ética que envolve reciprocidade, compromisso, cuidado e confiança. Ainda segundo os autores, as amizades proveem suporte emocional e material, além de proporcionarem a afirmação de identidades e pertencimentos (*Ibid.*, pp. 51- 52).

Em todas as famílias alternativas com que estabeleci contato existiam os *pais*, as *mães* e os *filhos*, denominações mais ou menos desenhadas a partir dos momentos de fundação de uma família e da adoção de novatos. Por exemplo, no caso da família Diamond, Vanilla Diamond era filho de Guilo Diamond por ter sido adotado por ela. Como em uma relação de parentesco convencional, ao ser adotado e ganhar um pai ou uma mãe, conseqüentemente a pessoa adotada ganhava irmãos e irmãs e um sobrenome. Para além das denominações convencionais, os pais dessas famílias alternativas, apesar de não exercer grande autoridade sobre seus filhos, eram sempre entendidos como cabeças de chave para aqueles de fora do grupo, sendo muitas vezes convocados para resolver conflitos entre seus aparentados<sup>141</sup>. No caso das famílias Diamond e Rufini, duas das mais antigas do *rolê* emo/alternativo de São Paulo a partir de 2005, há de se dizer que boa parte de seus integrantes eram garotas e garotos homossexuais, bissexuais e

---

<sup>141</sup> No clássico “Sociedade de esquina”, William Foote Whyte (2005) realizou um estudo de comunidade urbana num bairro de imigrantes irlandeses numa cidade dos EUA. Durante a pesquisa, o autor priorizou acompanhar a “gangue do Dock”, um grupo de jovens americanos filhos dos imigrantes que passavam boa parte do seu tempo numa esquina do bairro. Através da narrativa e do uso de diagramas, o autor demonstra como em certas situações os rapazes da esquina se relacionavam com outros grupos a partir de figuras-chave como Dock, considerado pelo autor como líder do grupo e principal interlocutor de Foote Whyte.

simpatizantes que frequentavam as matinês alternativas<sup>142</sup> e, por muitas vezes, sofreram a quebra do vínculo por parte de sua família biológica/legal. Nesse sentido, a família, por meio da amizade, surge como uma oportunidade de aliança para essas pessoas.

Em julho de 2010, a Rede Bandeirantes exibiu, em seu programa de reportagens *A Liga*, um mosaico de matérias investigando as chamadas “tribos urbanas”. Na reportagem, intitulada “Tribos” (MARCO; GADEA, 06/07/2010), a equipe da rede de televisão tenta, de forma bem-humorada e por vezes problemática, fazer uma ponte entre o espectador e o universo de interações, símbolos e práticas jovens da Região Metropolitana de São Paulo. Entre essas “tribos”<sup>143</sup> estão aquelas constituídas por góticos, *headbangers*, grafiteiros e pichadores, *punks* e emos. Em certo momento da matéria, a repórter Débora Vilalba entrevista emos – ou aqueles que ela lia como tal – em sua incursão na Rua Peixoto Gomide, mais especificamente na quadra próxima ao bar da Aloca<sup>144</sup>, e na própria Rua Augusta. A jornalista entrevista integrantes da Família Diamond e lhes indaga sobre questões como estética, sexualidade, gostos musicais e, inclusive, quais seriam os critérios para alguém entrar na família. Os integrantes da família Diamond, ou simplesmente “as Diamonds”, se classificam como emos, ex-emos e alternativos. Segundo os entrevistados, para ser membro do grupo, bastava a pessoa andar com a família, ser amigo dos seus integrantes e ser *autêntico*. Como um gracejo, a repórter pede para ser adotada e é aceita (ficticiamente) como a mais nova Diamond do rolê.

### 3.4 Do emo ao diamante.

Durante muitas conversas que mantive com Queen Keepy Diamond, o jovem relembrou e reavaliou suas experiências de vida a partir do entendimento do que era ser

---

<sup>142</sup> Simões, Franca e Macedo (2010) abordam os vários nichos de sociabilidades de jovens LGBT no centro de São Paulo e suas segmentações a partir de marcadores sociais da diferença como raça, gênero, sexualidade, classe e estilo. Perilo (2017), além de investigar nichos de sociabilidade juvenis e sexualidade em Campinas e São Paulo, cita também a existência de famílias LGBTs. Há que se dizer que muitos emos circulavam por outros espaços na cidade e que as famílias alternativas tinham contato com as famílias LGBTs da época, como a Uzumaki e a Moon.

<sup>143</sup> Magnani (1992) discute as origens e os usos do termo “tribos urbanas”, que aparece muito em produções midiáticas para definir grupos de jovens na cidade. Segundo o antropólogo, o termo é emprestado da etnologia e em seu contexto original é utilizado para designar alianças mais amplas. Em seu uso como metáfora, no contexto urbano, costuma-se designar grupos pequenos e mais ou menos isolados – características que se, por um lado, vão de encontro ao significado etnológico, por outro, não podem ser ditas dos grupos de jovens urbanos.

<sup>144</sup> Bar localizado na esquina das ruas Peixoto Gomide e Frei Caneca, ao lado do Clube Aloca.

integrante da família Diamond. Keepy contou-me ter tido as suas primeiras experiências de intensa amizade com garotos da sua idade desde a infância, seus vizinhos na cidade onde mora até hoje, Rio Grande da Serra, localizada no extremo da região do Grande ABC. Os garotos, que eram cinco, passavam tardes inteiras no seu pequeno clube, construído de forma improvisada no quintal da casa da avó de um deles. A estrutura era um pequeno barraquinho improvisado, uma mistura de ripas e brincadeiras típicas da pré-adolescência. Naquele clube, os meninos brincavam de espião e investigador, esconde-esconde e “família”. Nessa simulação de uma configuração familiar, não havia figuras femininas; era uma família de homens, com pais, tios, primos, filhos. E, geralmente, havia a regra de que os mais velhos sempre se colocavam como pais, mas os papéis iam cambiando conforme os dias.

Por vezes, os garotos praticavam o toque íntimo, explorando os primeiros impulsos sexuais, experiências corriqueiras para a idade. Os meninos partilhavam amizades tão comuns quanto qualquer outra, baseadas em confiança, compromisso e reciprocidade. O clubinho era a fortaleza do segredo, a pequena casa dos homens onde eles exercitavam os papéis da masculinidade, incluindo a dominação e a submissão. Proteger o segredo do clube era sinônimo de proteger a amizade, de proteger-se contra as ameaças do mundo lá fora, da rotulação e da punição. Nesse sentido, o pequeno barraquinho se constituía como um microcosmo em que o exercício de certos comportamentos não era contraventor, como seria se acontecesse sob as regras do lado de fora.

Negro e filho mais velho de mãe solteira, Keepy já não se sentia pertencente à família tradicional – pelo menos não a família nuclear convencional e burguesa que se vende nos comerciais de margarina. Sua família é grande e tem muitos primos, tias e tios; na época da infância, o bisavô ainda estava vivo. Aos 14 anos, ele já pensava em assumir-se como homossexual, ou sair do armário:

– Certo dia, um desses meus amigos mais velhos pediu para que eu e mais outro, que participava do clube também, fôssemos na cabana no começo da noite. Chegando lá, estavam os outros três, posicionados como se fossem advogados e juízes de um tribunal. Falaram que caso quiséssemos nos assumir era para que a gente respeitasse o nosso segredo [o outro garoto que estava como réu também queria se assumir]. O mais velho falou pra mim: “Se for real, não queremos mais vocês no clube. Essa farra vai acabar”.

No clubinho, a ideia de Keepy assumir a sua homossexualidade fora dos limites da cabana foi recebida com extrema desaprovação. Exceto para o seu amigo que também

queria sair do armário, os outros integrantes do clubinho, pelo que parece, entendiam aquelas experiências como experimentações lúdicas, e não como identidade. A confiança dos outros nele, portanto a amizade, seria quebrada ao se assumir para o mundo, pois, ao revelar-se, poderia expor o resto do grupo a suspeitas de homossexualidade. Assim, a amizade heterossexual se mostra extremamente frágil e suscetível ao perigo do estigma da homossexualidade. Em outras palavras, o estigma homossexual é altamente contaminante; de tão forte e arraigado em nossa sociedade, consegue se impor à amizade entre pessoas que cresceram juntas. Naquele dia, Keepy e o outro garoto foram expulsos do clube e os “não-mais-amigos” lhe viraram a cara. A partir daquele momento ele percebeu que existiam limites das amizades entre as pessoas percebidas como homossexuais e aquelas que não desejam ser associadas a elas.

O jovem não chegou a se assumir diretamente para a sua família. A mãe descobriu uma carta que ele havia escrito para outro garoto, sua paixãoite da época. Ele contou que naquele mesmo dia da descoberta da carta, sua mãe armou uma discussão sob qualquer pretexto para que em algum momento lhe pudesse esfregar “a verdade” nas fuças. Ele não saiu do armário, foi arrastado para fora dele. Em um primeiro momento, a mãe prometeu-lhe apoio, mas seria por pouco tempo.

Hoje em dia, Keepy percebe que aos poucos foi sendo jogado para as margens da família. De filho, passou a ser um fardo. Mesmo tendo começado a trabalhar com 16 anos e tendo sido apoiado por seu avô, um dos seus grandes defensores e amigos (e dono do terreno onde se localizam as casas da família), Keepy foi ameaçado algumas vezes de ser expulso pela própria mãe. O insulto homofóbico sempre esteve presente como uma ameaça de despejo.

Em consonância com o que Weston (1991) defende, a fala de Keepy mostra como o movimento de assumir o rótulo homossexual prescreve rupturas de aliança. O jovem enfrentou a ameaça de solidão e o seu refúgio eram as músicas, a televisão e a internet. Foi lá, pela tela de computador, que ele descobriu os emos:

– Aquela coisa quadriculada, de estar triste, eu me identificava muito com isso, porque eu me sentia deslocado. E eu queria ter a minha turma também, [pensava] “eu sou como eles também, estou mal com a sociedade, com a minha família, comigo mesmo”. A partir daquilo eu comecei a usar o meu corpo para manifestar o meu sentimento. Eu queria ser transgressor também, porque eu me sentia enjaulado.

A cena emo mostrava-se como uma alternativa para Keepy, pois tinha a potência da estranheza e da não conformidade. Juntar-se aos emos era uma possibilidade de vislumbrar um futuro com aceitação de sua homossexualidade e de aliança com outros que fossem parecidos, pessoas que não o estigmatizassem por sua orientação sexual. Mas não só, o jovem também se identificava com a estética de vida dos emos, em um sentido amplo, incluindo a visão de mundo com referências românticas, a música e o visual que os emos cultivavam. Sobre o sentimento de deslocamento, o jovem confessou:

– Às vezes eu ouvia: “Ah, você é o primeiro emo negro que eu conheço”. Eu ouvia na rua: “Você é negro, honra a sua cor”; ou ainda: “Pinta o olho de branco por que o lápis preto não aparece”. Mas eu pensava comigo, “eu já tô saindo na rua e dando a cara a tapa, mostrando como eu sou. Eu não preciso cortar o meu cabelo”. Na época, eu me sentia mais incluso entre eles [emos] do que com a comunidade negra.

Como dito pelo jovem, o cabelo alisado, cortado com uma franja e arrepiado, as roupas apertadas e o uso da maquiagem, além de marcar a identidade de emo, dava a deixa para dois tipos de ofensa: a ofensa homofóbica e a ofensa racista. Ambas ocorriam nos vários espaços em que ele frequentava e partiam tanto de emos, que prezavam por um visual que não era acessível ao rapaz negro, quanto por sua família e vizinhança, que, além de reprovarem a sua sexualidade, reprovavam também sua identificação como um negro roqueiro<sup>145</sup>.

Na escola não era diferente, o não pertencimento estava presente. Em um espaço que tende a uniformizar, Keepy era uma dissidência tratada como ameaça à ordem vigente. Certa vez, quando já tinha 15 anos, resolveu caprichar no visual: calça de cavalo justo, tênis *Converse* preto, *baby look*<sup>146</sup>, boné vinho modelo *trucker*<sup>147</sup> virado para trás e a franja aparecendo, lápis de olho e cinto de rebite. Ao chegar na escola, o jovem foi vaiado incessantemente do portão para dentro. Ser emo não passava despercebido. Já na sala de aula, a intimidação e os insultos chamaram a atenção de uma professora querida, que fez questão de defendê-lo, como conta Keepy:

---

<sup>145</sup> Essa concepção poderia ser justificada pelo movimento de embranquecimento pelo qual o *rock* passa desde a sua popularização na década de 1950.

<sup>146</sup> Camiseta justa.

<sup>147</sup> Estilo de boné de aba curva e tela na parte de trás.

– Eu havia sofrido muito *bullying*. Naquele dia eu ouvi coisas como “ai como você é afeminado”. Chegaram a puxar meu boné para mostrar como meu cabelo não era tão liso assim. E eu fui pra sala de aula chorar. “Para de chorar bichinha” [*me diziam*]. Na sala, a professora de matemática pediu para que eu me levantasse e me apresentou na frente de todo mundo: “Isso daqui é identidade. Isso daqui é aquilo que ele quer passar o que ele é. Se ele quer se identificar como tal, deixa ele, a vida é uma só. Procurem a de vocês também”. Depois dessa fala eu me senti bem, pois era aquilo mesmo que eu tava defendendo. Mesmo assim, houve xingamentos na saída da escola. Mas eu passei a não ficar quieto. Eu acabei pegando gosto por bater boca com gente preconceituosa. Não só na escola, mas na rua também. Aquele sentimento de deslocamento não era só melancolia ou tristeza, ele também vinha como raiva.

Assim, Keepy “saiu do armário duas vezes”, a primeira como homossexual e a segunda como emo. Assumir-se era também defender seu estilo de vida, é o que podemos chamar de orgulho de si. Percebendo isso, aos poucos, ele foi adotando uma postura mais impositiva.

Na região do Grande ABC aconteciam, naquela época, alguns dos *rolês* de grandes proporções da cena emo, como o do Paço Municipal de Mauá, o da Praça da Moça em Diadema, o do Duque (Parque Celso Daniel) e – talvez o maior deles na época – o *rolê* do Mappin<sup>148</sup>. Todos eles aconteciam nos corredores, no estacionamento e arredores do Shopping ABC, em Santo André.

– Lembra daquele meu amigo que também foi expulso do clubinho? Então, ele também era emo nessa época, só que ele era mais antenado que eu. Uma vez ele foi conhecer o *rolê* do Mappin e depois me mostrou a comunidade do *Orkut*. Fiquei encantado com o look da galera, visual *hardcore* e tal. E então eu resolvi ir junto. (...) A partir daí eu comecei a procurar o meu grupo, comecei a dar *rolê* fora da minha cidade e comecei a fazer amigos. Quem não gostou muito foi a minha mãe, porque eu comecei a virar noites na rua.

No *rolê*, Keepy sentia que poderia ser “ele mesmo” e passou a fazer muitas amizades. Amizades essas que partilhavam e construíaam com ele modos de vida, que antes se mostravam como caminhos para o sofrimento. A partir desse período, o jovem para de usar o seu nome de batismo no *rolê* e começa a ser conhecido como Queen Keepy. O nome vem da associação das palavras *queen*, rainha em inglês, e *keep*, que significa manter, também em inglês. Juntas, significam “manter-se rainha”. Os termos postos juntos não fazem muito sentido se consideradas as regras da língua oficial, porém, para o

---

<sup>148</sup> Mappin era o nome de uma antiga loja de departamento que ocupava o prédio.

jovem, o novo nome expressava poder de sua “afeminação”. No *rolê*, todos, ou quase todos, tinham um apelido, uma forma de guardar sua identidade hegemônica e, ao mesmo tempo, modelar outras facetas de si. Em alguns outros casos, o nome de *rolê* vem de apelidos dados por outros.

Nos primeiros orkontros, por volta dos anos de 2005 e 2006, ainda não existia a família Diamond, mas alguns integrantes já frequentavam o *rolê* do Mappin assiduamente. Foi lá que Keepy conheceu aqueles que se tornaram seus amigos mais próximos e futuros integrantes da primeira geração da família: Kurt Urie<sup>149</sup>, Rih Used<sup>150</sup> e Edy Week<sup>151</sup>, os três moradores da cidade de Mauá.

Os primeiros contatos com o trio de amigos, conta Keepy, se deram no próprio *rolê* do Mappin, mas foi por perceber que todos os quatro tinham que fazer parte do mesmo trajeto para ir e voltar do *rolê* que a aproximação se intensificou. Keepy, morando em Rio Grande da Serra, tinha que pegar o trem da Companhia Paulista de Trens Metropolitanos (CPTM) que passa pela Estação de Mauá (onde os amigos embarcavam) para chegar em Santo André ou no Centro de São Paulo, onde aconteciam os orkontros. No trajeto de ir e voltar juntos, os emos compartilhavam experiências e afetos, além de garantirem a sua segurança, já que havia muita intimidação pública aos emos. Já que todos os três moravam em municípios da periferia do ABC paulista e tinham consciência da situação de violência e de precarização da proteção do Estado para com os mais pobres, a rede de amizade era também uma rede de proteção.

– Depois de um tempo em que já frequentava o *rolê* com elas, eu, Kurt, Viq, Prince, Rih Used, nós conhecemos um rapaz de Moema que ficava com um amigo nosso e fomos pra casa dele. Só que dessa vez foram outras pessoas também. E lá surgiu a ideia da família. A Guilo já tinha o sobrenome Diamond e fomos adotando o nome dela, mas quem inventou mesmo a família foi o Rih Used. Ele ficou como o pai e a Guilo como a mãe. (...) Mas essa hierarquia de mãe e pai não funcionava muito. Quem acabou tomando conta da família foi a Kurt. Ela que convocava muitos dos *rolês* e adotou muita gente. Era ela que decidia na maioria das vezes onde a gente ia, onde se encontrava e tal. A Guilo dava *rolê* com a Lord Magician, com a Orgastic [Sérgio, que depois entrou no reality show *Big Brother Brasil*, produzido e exibido pela TV Globo], um *rolê* mais aburguesado que a gente frequentava também. As Diamonds tavam em todas.

---

<sup>149</sup> Urie é o sobrenome de Brendon Urie, vocalista da banda emo Panic! At The Disco.

<sup>150</sup> Used é uma referência à banda emo The Used.

<sup>151</sup> Edy Week nunca chegou a ser Diamond, mas foi uma figura importante para o ingresso de Keepy no *rolê*. Mais tarde, Edy funda a *Twins Party*, festa alternativa na cidade de Mauá.

Um dos pontos importantes a ser destacado nesse trecho da fala de Keepy é a questão do uso de flexões de sujeito no feminino. Mesmo muitas das Diamonds sendo homens – andróginos ou não, homossexuais ou não –, há sempre a marcação do feminino: “as” Diamonds, como são conhecidas até hoje. Outro ponto importante a se destacar no trecho diz respeito à forma de adoção na família. Primeiramente sobre a designação de pai e mãe, as pessoas mais influentes/frequentes no *rolê* e que fundaram a família. Tanto Guilo como Rih Used já eram antigos na noite e partiu deles a ideia de formar o grupo. Assim, a denominação de pai e mãe mantém certa relação com o parentesco convencional, pois é a partir desses dois elementos que se criou o novo agrupamento. Entre as Diamonds, existia o lema “R.A.F. – Reals are Forever”, algo como “os verdadeiros serão eternos”. O lema da família profetizava uma amizade sem fim.

Contudo, não estamos falando de filiação biológica. A configuração de família alternativa se mostra dissidente porque pai e mãe são dois homens e porque, como expresso na fala de Keepy, a autoridade do pai e da mãe (o pátrio poder) não é estritamente seguida. Na verdade, um dos filhos é quem, com o tempo, tem mais influência na família, o que não quer dizer que Rih Used Diamond e Guilo Diamond não tivessem importância e poder. Como mencionado, eles eram constantemente requisitados para assumir as broncas dos seus filhos. Pode-se observar, assim, que a família alternativa tem dinâmicas de poder mais complexas que as denominações de parentesco estritas indicam. Durante a sua história, algumas pessoas se tornaram grandes pivôs do *rolê* das Diamonds, como Uriel Diamond, Andy Diamond e Alalá Diamond.

Não existe adoção vazia, ela é sempre o trunfo daqueles que correspondem à confiança e reciprocidade do grupo. Ser adotado na família, primeiramente, diz respeito a ser reconhecido como próximo de algum integrante e se dar bem com a maioria dos membros. Caso alguém indesejado fosse adotado, alguns integrantes da família tinham o direito ao veto. Sendo integrante de uma família, o indivíduo passa a usufruir dos benefícios, como a amizade. No *rolê* alternativo, após a família Diamond ainda surgiram outras como as famílias Ice, Riot e Hooker. Em alguns momentos, essas famílias disputavam quem era a mais conhecida no *rolê*; em outros, faziam alianças. Exemplo disso foi quando o pai e a mãe da família Ice, Koelho e Naty, entraram para a família Diamond. A partir desse momento, as duas famílias se tornaram aliadas.

Abordarei um pouco mais da reciprocidade, do compromisso e do cuidado. Vejamos o seguinte trecho da fala de Keepy:



– A regra era a seguinte: se faltou uma pra entrar na boate, todas ficavam esperando até conseguir a entrada. Não podia *talaricar* [cobiçar o namorado alheio] porque era falta de respeito. A bebida era bastante compartilhada, maconha também. Agora, a cocaína funcionava num esquema diferente, era pras mais íntimas. Eu tinha a Uriel Diamond, ela era a minha amiga de pó. A Guirulhos Diamond também. Dentro do grupo existiam subgrupos que compartilhavam [a droga] entre elas.

Em um sentido de economia das substâncias, na Família Diamond a bebida era quase sempre fator de horizontalização das relações. O álcool é uma droga de consumo disseminado em nossa cultura e, particularmente entre emos, são raras as pessoas que não bebiam no *rolê*. Trata-se de uma droga que rende bastante: geralmente os emos compravam garrafas de cachaça ou *vodka* e as misturavam com refrigerante ou preparados de suco, partilhando a bebida em grupo. Além de ser de fácil acesso e render muito, o álcool é uma droga lícita e relativamente barata. Entre as Diamonds, levar bebida para o *rolê* era sempre bem-visto, pois quem pensa no próximo está tendo o cuidado. Entretanto, para evitar constrangimentos, era sempre demandado que houvesse certa reciprocidade dadivosa, ou seja, em uma semana uma pessoa trazia a bebida, na semana seguinte outras traziam, e isso se sucedia. Ou então, os emos faziam um rateio dos custos e iam coletivamente comprar a bebida; de acordo com o que fosse arrecadado, escolhiam o que beberiam naquele dia. Assim, providenciar a bebida e beber em grupo significava ser convidado a partilhar experiências e entrar na roda da obrigação de dar, receber e retribuir (MAUSS, 2003). Em outras situações, quando o dinheiro era pouco, a bebida podia ser furtada no supermercado. Nessas situações, ter amigos para apoiar na ação deixava tudo mais fácil – uma vigiava, a outra furtava e uma terceira guardava a garrafa na bolsa, por exemplo.

A maconha, por sua vez, apesar de não poder ser furtada, é uma droga relativamente barata e que dá pra ser usada coletivamente nas rodinhas. Por serem, em sua maioria, moradores das periferias, as Diamonds já traziam a maconha e a cocaína de seus bairros de origem ou então organizavam caravanas para buscar. Dessa forma, era necessária toda uma construção da divisão do trabalho – quem vai buscar as drogas – e o cálculo dos custos. Assim como a maconha, o pó também não pode ser furtado, deve ser comprado e não rende muito. Além disso, trata-se de uma droga relativamente cara, principalmente

para adolescentes, que em sua maioria viviam de mesadas, pequenos furtos e penação<sup>152</sup>. Nesse contexto, a cocaína pode ser formadora de grupos menores, considerando custos, benefícios, confiança – de dar o dinheiro para alguém ir buscar a droga – e círculos de intimidade – “quem eu sei que tem”, “quem pode ou quer me dar” e “com quem gosto de usar”. Aqui, é possível dizer que havia várias redes colaborativas entre as Diamonds, a depender da ação coletiva que se fazia necessária e dos laços entre seus integrantes.

Como dito, em muitas situações, ter amizades e ser Diamond no *rolê* também significava ter proteção. Vejamos outro trecho da fala de Keepy:

– O pessoal do *skinhead*<sup>153</sup> e *hardcore* por várias vezes vinham bater na gente. A gente ficava assustado porque não éramos agressivos como eles. O que a gente ia fazer? Correr? Ir pra cima? Por ser negro eu sempre me senti como alvo fácil desse tipo de agressão.

Keepy, desde muito cedo já tinha se “adaptado à violência”. Apanhava por ser negro, por ser gay e por ser emo. Mas é claro, quando se apanha muito nessa vida, muitas vezes se acaba aprendendo a bater.

– Um dia nós fomos pra um Ibiras Alternative<sup>154</sup>. Nesse dia ficamos até o final. Eu, a Xuxa, a Kurt e uma galera lá dentro do parque. E aconteceu de ter uma briga envolvendo uma de nós. Não lembro a razão, mas rolou de todas irem pra cima dessa pessoa. Nisso a gata apanhou pra caramba e fugiu. Nós ficamos gritando: “E não volta mais!”. A Xuxa até com um pedaço de pau tava. Isso desencadeou um hábito: a gente gostou de bater também. Fora as reações de cada um no seu bairro, de enfrentar seus próprios problemas, a gente começou a reagir no *rolê* e se organizar pra se defender. Era emo batendo em *punk*, em *skin*. E também era emo batendo em emo e em LGBT de outro grupo. Antes disso a gente sempre corria, inclusive de outras gays. Então nesse dia a gente decidiu começar a ir pra cima. Já que a gente sempre andava em bando, se uma era ameaçada, as outras iam pra cima também.

Estar disposto a comprar uma briga pelos amigos é uma das manifestações de reciprocidade mais fortes que se pode ter, principalmente para indivíduos que sempre tiveram que lidar com a rejeição. Comprar uma briga do outro é preservar o seu próximo.

---

<sup>152</sup> Penação é pedir, valer-se da caridade alheia.

<sup>153</sup> Os *skinheads* e carecas citados são conhecidos como *white powers*, segmentos de supremacistas. Para mais sobre os carecas no Brasil, há o clássico trabalho de Márcia Regina da Costa (2000), *Os carecas do subúrbio: Caminhos de um nomadismo moderno*.

<sup>154</sup> *Rolê* que acontecia no Parque do Ibirapuera, nos arredores da marquise onde circulam skatistas e patinadores.

É ter o cuidado para que ele tenha sua integridade física e psicológica menos abalada. Ou seja, onde havia a ameaça da perda da aliança da família biológica/legal, por meio da família alternativa, como a Família Diamond, surge a oportunidade de se defender em conjunto, surge a nova aliança.

Mesmo nos pedaços mais territorializados por não heterossexuais, casos de violência contra essa *população* ainda são corriqueiros, incluindo nas ruas Peixoto Gomide e Frei Caneca. Nessa época, a “má fama” de violenta foi associada às Diamonds. As famílias são formas de pertencimento que podem garantir certa segurança, ou melhor, são possibilidades de vida para aqueles que são, desde a tenra infância, delegados à rejeição, ao abandono (ou a ameaça dele) e até à morte.

Nesse contexto de violências generalizadas que acompanham a vida desses indivíduos desde muito cedo, o uso do revide pode ser entendido, dentro de certos limites, como uma tática de resistência. Nessa linha argumentativa, não quero dizer que essas formas de agir, revidando a agressão contra outros grupos, subvertem de alguma forma a norma violenta que deu início à toda a marginalização, mas que foram formas de usar as normas violentas vigentes em certos espaços para outros fins, os fins daqueles que antes apanhavam. Dar o tapa de volta ou revidar a violência não acaba com ela, mas põe fim à tolerância – por parte dos agredidos – à primeira violência sofrida. Se antes fugiam e baixavam a cabeça, os emos passaram a se organizar e enfrentar a ameaça juntos.

## Capítulo IV - Emo, eu? Reflexões sobre acusação na prática e escrita etnográfica.

### 4.1 Pensando o texto etnográfico

Durante minha trajetória como pesquisador em transformação, assim como qualquer outro que se dedique à carreira acadêmica, tive que apresentar minhas ideias frente aos professores e aos meus pares. Seminários, apresentação de monografia de graduação, processo seletivo de ingresso na pós-graduação, comunicações orais em congressos e encontros. Seja para ser avaliado, seja para partilhar resultados, essas comunicações sempre são oportunidades de aprimoramento, pois além de treinarmos a forma como expomos e dialogamos nossas pesquisas com o mundo, também somos provocados e questionados, podendo responder a dúvidas ou ainda vislumbrar perspectivas que antes poderiam não ter nos ocorrido, pois nuances interpretativas são aspectos inerentes aos momentos que envolvem a escrita etnográfica.

Clifford Geertz (1989), em seu livro “A interpretação das Culturas”, questiona até que ponto a escrita etnográfica não é um exercício de interpretação, aliás, de interpretação da interpretação dos nativos sobre as suas culturas. Para Geertz:

Como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis [...] a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade (GEERTZ, 1989, p. 24).

Como uma ciência interpretativa, a Antropologia, segundo Geertz, teria o objetivo de apreender sistemas de significado ou estruturas significantes de forma tão densa que seria possível tornar inteligível os atos dos sujeitos dado um determinado contexto/cultura. Por atos, Geertz refere-se às instituições, comportamentos, rituais, moda, enfim, tudo o que se faz e que é possível ser interpretado, analisado e descrito. Dessa forma, aquilo que os sujeitos dizem sobre si (não necessariamente pela fala), sobre a sua cultura, é como um texto que deve ser interpretado pelo etnógrafo, que por sua vez, elabora a sua própria interpretação sobre a interpretação que lhe foi dada. Trata-se de um exercício de tornar-se sensível à interpretação das miudezas e dos detalhes a partir do contato prolongado, promover uma análise e descrever de forma densa (GEERTZ, 1989). O exercício etnográfico torna-se um exercício semiótico de interpretação, em que

passamos a assumir de forma irreversível a influência do autor como pessoa que realiza interpretações, análises e descrições que são sempre enviesadas. Esse exercício, por sua vez, é sempre parcial, mesmo que se trate de uma descrição extremamente densa, pois é sempre de segunda ou terceira mão, reformulações que podem ser submetidas à crítica autoral. Considerando essas colocações, passaremos ao debate contemporâneo na disciplina, onde questões como “de quem se fala” e “quem fala de quem se fala” adquirem certo protagonismo.

O próprio Geertz (2001) avalia o que ele chama de crise da etnografia como “reflexões incômodas sobre o envolvimento da pesquisa antropológica com os regimes coloniais, durante o auge do imperialismo ocidental, e com suas sombras de agora” (GEERTZ, 2001, p. 91). Segundo o autor, houve no último século acusações por parte dos intelectuais do Terceiro Mundo sobre a cumplicidade dos etnógrafos clássicos, “os que sabem” com aqueles que implantaram os projetos de dominação colonial. Além disso, com pensadores como Derrida, Sartre e Foucault, houve também a crítica sobre o poder envolvido no discurso, principalmente sobre a representação do “outro” e da legitimidade que os etnógrafos, etnólogos, antropólogos e outros intelectuais teriam de “falar em nome deles”. Segundo o autor, um bom posicionamento para pensar a nova situação da etnografia, seria invocar a crítica em relação ao texto etnográfico, criando um estado da produção do texto em que o autor deve se responsabilizar ainda mais.

O que Geertz (2001) classifica de crise da Antropologia, Caldeira (1988), em seu texto “A presença do autor e a pós-modernidade em Antropologia”, define como um processo de autocrítica pelo qual a Antropologia passa. Em seu trabalho, a autora busca abordar alguns aspectos das mudanças do trabalho antropológico, sugerindo uma nova perspectiva crítica de reflexão sobre o papel do autor no texto etnográfico (CALDEIRA, 1988, p. 133). Segundo a autora, a crítica pós-colonial não implica somente no desvelamento das relações de poder presentes no texto antropológico, mas também se relaciona aos estilos de escritas e de críticas pós-modernas em Antropologia (Caldeira 1988: 136). Caldeira também aborda a crítica americana pós-moderna a partir dos chamados “meta-etnógrafos” (RABINOW, 1986, apud. CALDEIRA, 1988, p. 135), que seriam aqueles etnógrafos que tomam como seu “outro” os textos etnográficos.

Caldeira defende que na Antropologia a produção do conhecimento científico nunca esteve desatrelada da experiência do autor. O conhecimento antropológico é sempre baseado na experiência pessoal, pois o antropólogo é sempre ele mesmo produtor de dados, instrumento privilegiado de pesquisa. Segundo a autora, trabalhos como os de

Clifford, Marcus e Cushman, historiadores da disciplina, mostram a importância da fórmula “eu estive lá, vi e, portanto, posso falar sobre o outro” na trajetória da disciplina, construindo o que podemos chamar de autoridade etnográfica (Caldeira 1988: 134), peça fundamental da legitimidade construída pela disciplina vista em muitos trabalhos clássicos. Dialogando com o leitor, a partir de seu texto, o antropólogo do campo legitima a si mesmo pela confiabilidade que ele transmite, ele diz “você está lá, porque eu estive lá” (CLIFFORD, 1988, p. 136). De forma mais sintética, a autoridade etnográfica não só se legitima entre os pares, mas também se reifica na relação com o leitor e pela confiabilidade que ela transmite.

Segundo Marcus e Cushman (MARCUS; CUSHMAN, 1982 apud. Caldeira 1988, p. 137), o chamado realismo etnográfico, um estilo literário holístico que busca representar mundos ou modos de viver totalizantes, historicamente retirou o etnógrafo do texto, por exemplo, não usando a voz em primeira pessoa no texto, na tentativa de garantir certa neutralidade, movimento paradoxal com a autoridade etnográfica explicada no parágrafo anterior. Se a autoridade etnográfica é fundada pela experiência pessoal de “ter estado lá”, a busca da neutralidade que oculta o autor como sujeito trabalha no sentido oposto. Em outras palavras, para esses autores, houve um jogo de esconder e expor, marcado ora pela tentativa de afirmação da autoridade, ora pela afirmação de neutralidade.

Partindo para o balanço necessário para este trabalho, há um certo movimento característico de muitas etnografias clássicas, criticado por autores pós-coloniais e pós-modernos, que, além de serem, de certa forma, autoritários, tendem a “empobrecer” o texto no que diz respeito a elucidar formas de relações interpessoais. Em outras palavras, tratam-se de movimentos de aproximação e de afastamento entre a cultura investigadora e aquela que é investigada, ou ainda, entre o etnógrafo e o nativo, criando limites muito bem delimitados com o objetivo de construir a autoridade etnográfica e a neutralidade. Dessa forma, o nativo é sempre um sujeito geral, sem grandes contradições, sem sentimento e até mesmo sem vida no texto.

Marilyn Strathern (2017), por sua vez, propõe que a etnografia deve evitar explicações totalizantes e que o seu escritor tem a obrigação epistemológica de refletir constantemente sobre as potencialidades e os limites de suas ferramentas analíticas, incluindo aqui o seu papel na escrita. Segundo a autora, no exercício etnográfico: (1) escrevemos sobre complexidades e (2) com relação a momentos etnográficos.

A respeito das complexidades, Strathern, define que todo o “sistema social”<sup>155</sup> é composto por partes, sejam elas consideradas instituições, indivíduos ou qualquer outra definição. Quando sobrepomos diferentes ordens de dados, na coleta ou análise de informações, e explicitamos o método etnográfico, perceberemos que essas partes têm trajetórias que são próprias (STRATHERN, 2017, p. 347). Em outras palavras, quando falamos de etnografias, devemos ter em mente que estamos falando de pesquisa com seres que são relativamente dependentes e relativamente independentes e que interagem de formas complexas não lineares. Sendo assim, não há como prever o todo ou os múltiplos resultados que a relação das partes desenvolverá ao longo da pesquisa antes que ela aconteça, considerando as influências de cada parte, mas também da parte que pesquisa, ou seja, o próprio pesquisador.

A escrita etnográfica, segundo Strathern, não é de modo algum uma derivação ou um resíduo do trabalho de campo, em verdade, se constitui como um segundo campo, mantendo relações complexas com o primeiro, mas sem nunca se abrangerem ou se eliminarem em totalidade. O etnógrafo atua em locais alternantes, que oferecem perspectivas um sobre o outro. O momento etnográfico é um momento de imersão, total e parcial, como atividade totalizante que não é a única em que ele está envolvido (STRATHERN, 2017, pp. 345-346). O etnógrafo deve sempre ter em mente as orientações teóricas que o levaram a campo, o motivo de estar fazendo o trabalho, mas, ao mesmo tempo, sempre estar atento e aberto ao fluxo de eventos e às ideias que vão se apresentando. Dessa forma, a pesquisa não se perde como um holismo absoluto em que tudo importa e onde se deve coletar e transcrever o máximo de dados possível, e ao mesmo tempo não ser uma pesquisa rígida que não esteja atenta à complexidade da vida. Quando “voltamos do campo” devemos inverter essas orientações, ou seja, considerar a escrita (o segundo campo) em relação ao (primeiro) campo, mas estando aberta às novas ideias e novos acontecimentos, mostrando também aquilo que perdeu-se ou que foi negligenciado (STRATHERN, 2017, pp. 346-349).

O direcionamento que se tem é o de que devemos mostrar quais são os momentos em que a nossa atenção é petrificada na relação complexa entre os dois campos. Além disso, reconhecer que não sabemos de tudo de antemão e que isso enriquece o trabalho,

---

<sup>155</sup>A autora faz algumas considerações sobre as terminologias “sistema” e “dados”, dizendo que não se aterá muito a esse debate. Uso esses termos para respeitar o que o texto diz.

pois mostra que estamos construindo saberes que consideram a complexidade e a surpresa.

Dialogando com Strathern, Machado (2019) defende a etnografia *ex post facto*<sup>156</sup> como um projeto que busca radicalizar os limites do tempo num trabalho etnográfico, fazendo com que acontecimentos vividos em qualquer tempo da vida do pesquisador possam ser considerados como vividos em um campo *ex post*. Partindo da afirmação de Peirano (2008), que diz que todo o trabalho etnográfico parte de uma afirmação voluntária do etnógrafo, diz que “a partir de agora estou realizando um trabalho de campo”, Machado, então, questiona quais seriam as potências e limites de uma etnografia em que a delimitação de um tempo de campo seja dada depois que os fatos aconteceram. Ou em outras palavras, como transformar qualquer momento de nossas vidas em material para uma futura etnografia?

Para dar uma resposta a esta questão, Machado usa do exemplo de um outro artigo seu (MACHADO, 2013) em que o método é utilizado, a se dizer um texto que reflete sobre a substancialidade da pessoa em bebês prematuros. Utilizando fundamentalmente da sua memória, da memória de sua esposa e de pessoas envolvidas, o autor buscou articular fatos vividos por ele, sem que soubesse no momento, que se tornariam material de escrita etnográfica. Acontecimentos vividos a primeira vez como experiências dramáticas, mas que depois, com a reflexão sobre o ocorrido, impõe-se uma necessidade antropológica de explicação do problema.

Desessencializadas as noções de espaço, que são sempre definidas nas relações em transformação, é o tempo que se torna a próxima fronteira para a etnografia. Segundo Machado (2019), uma Antropologia *ex post facto* visa refletir o que acontece quando não há planejamento prévio sobre a definição de um campo de antemão ou o que acontece quando definimos um campo a posteriori. Dessa forma, a memória ganha maior importância, como dispositivo que aciona e ressignifica experiências, que deixam de ser fatos do cotidiano isolados como experiências dramáticas e passam a dialogar com teorias antropológicas e se tornam uma etnografia.

Na Antropologia *ex post facto*, a memória é o espaço e o espaço é reconstituído como memória. Casa e campo estão inextricavelmente misturados a tal ponto que apenas um trabalho posterior pode separá-los um do outro.

---

<sup>156</sup> Expressão em latim que significa “depois do fato”. É uma expressão utilizada em muitos campos, como o Direito, quando se quer analisar os efeitos após um fato.



A Antropologia *ex post facto* está se encaminhando para embaralhar as noções de “casa” e “campo”. Os limites entre o trabalho de campo etnográfico e o lar são sempre arbitrários e apenas a coincidência espaço-temporal os faz parecer naturais. Todos nós sabemos como a experiência do trabalho de campo etnográfico continua em nós quando retornamos de uma experiência de trabalho de campo, como ela continua operando enquanto escrevemos.

Nesse sentido, o trabalho de campo etnográfico acontece cada vez que escrevemos sobre ele: nunca é o mesmo, nunca pode ser o mesmo, pois nossa vida e nossas crenças estão em constante mudança<sup>157</sup>. (MACHADO, 2019, pp. 347-348)

O que se propõe, portanto, é uma verdadeira transformação nos limites sobre o que poderia ser matéria de uma etnografia. Libertando a etnografia no tempo, expandimos a sua capacidade de compreensão e diálogo com memórias e levamos até às últimas consequências a dimensão autobiográfica do texto etnográfico. Isto não quer dizer que estaríamos lançando a etnografia ao campo da autoetnografia ou um relato exclusivo do etnógrafo sobre ele mesmo, mas radicalizando a potência do caráter autobiográfico que todo o trabalho etnográfico tem. Compreendendo que a etnografia só se realiza quando escrevemos sobre a relação entre momentos, numa etnografia *ex post facto*, a memória se desprende das amarras de uma declaração voluntária para coincidir-se com a vida.

#### 4.2 Quem fala sobre quem?

Como já apontado no início, dentro do cotidiano da pós-graduação somos provocados, em diversos momentos, a comunicar nossas pesquisas. Em muitas dessas oportunidades, se nos mantermos atentos, poderemos nos deparar com perspectivas diversas, sejam saberes mais acadêmicos quanto experiências em sentido amplo. Ao comunicar minha atual pesquisa em uma disciplina do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Unifesp, que tinha como objetivo promover espaços de discussão sobre os projetos de pesquisa dos ingressantes do mesmo, me deparei com um momento que se tornou pivô para um remodelamento da minha perspectiva como autor. Após a minha apresentação, que passou por questões teórico-metodológicas, mas também por informações adquiridas a partir do que eu chamava de pré-campo (e depois passei a chamar de campo *ex post*), uma colega de turma se mostrou empolgada com a pesquisa.

---

<sup>157</sup> Tradução minha.

Esta colega, que tem aproximadamente a mesma idade que eu (atuais vinte e nove anos), ao comentar sobre meu projeto se ateuve à sua própria experiência no *rolê* em core/alternativo, mais especificamente no *rolê* do Bocage. Em seu comentário/depoimento contou ter sido frequentadora assídua do espaço, que costumava sair para beber com os frequentadores do *rolê* e sobre como o encontro atraiu muita gente, a ponto de encher a rua. Falou também sobre a estética que as pessoas ostentavam e o prestígio vinculado a ele, lembrando que quem tinha uma aparência mais carregada, isto é, quem vestia as melhores roupas, um tênis específico, tatuagens, piercings e outros, era tido como “famoso”. Naquele momento, fiquei empolgado e surpreso a ponto de sentir necessidade de conversar com essa colega mais algumas vezes sobre o assunto, pois estava tendo contato com potenciais informações para a minha pesquisa. Quem diria que num espaço que, a princípio, estaríamos discutindo “a forma” do projeto, poderia ter contato com alguma potencial interlocutora?

Alguns meses depois, participei da XIII Reunião de Antropologia do Mercosul (RAM), importante evento que reuniu diversos pesquisadores de Antropologias do sul global, em especial da América do Sul, no projeto de debatermos, partilharmos e produzirmos conhecimento. Nesse evento, apresentei uma comunicação intitulada: *Cena emo: práticas de juventude e táticas de resistência em São Paulo*, no Grupo de Trabalho *Culturas juvenis de rua no século XXI: transgressão, criatividade e resistência*. Neste trabalho, analiso como os emos elaboraram táticas de resistência frente à estratégias de normalização no cotidiano da cidade, percorrendo desde a padronização comportamental imposta por grupos de roqueiros da Galeria do Rock até os conflitos com moradores do mesmo *rolê* do Bocage e com a polícia no exercício do direito de ocupação do espaço público.

No segundo dia de comunicações, após a apresentação do meu trabalho e os de outros colegas, as pessoas que compareceram, tanto ouvintes quanto expositores, tiveram a oportunidade de tecer comentários mútuos. Os questionamentos dirigidos a mim passaram pela maneira como conduzi as entrevistas, como tive acesso aos perfis de alguns dos meus interlocutores na extinta rede social *Orkut*, como venho trabalhando o conceito de cena alternativa, como o termo alternativo pode se relacionar à teoria da rotulação e sobre como a minha própria experiência teria relação com a pesquisa, seja pela minha

presença em campo, seja por experiências anteriores com meus interlocutores no *rolê*<sup>158</sup>. Uma colega, também aproximadamente da mesma idade que eu (tenho trinta anos recém completos), ao fazer seu comentário sobre o meu trabalho, relatou identificar-se com ele, pois ela própria tinha sido emo e frequentado os *rolês* que aconteciam na cidade de Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul. Ela me contou um pouco sobre onde e como aconteciam os *rolês* no sul do país. O texto que apresentei, que buscava explorar as questões de acusação, rotulação e penalização de jovens emos, dialogava com as suas próprias experiências, pois também tinha sofrido represálias, tanto na rua quanto em casa, por causa de sua identidade enquanto emo.

Ambos os momentos de onde foram realizados comentários e depoimentos, numa primeira concepção, poderiam se assemelhar como oportunidades de exposição ou de debate teórico, mas, com o decorrer dos acontecimentos, tornaram-se momentos de diálogo com interlocutores, ou ainda, momentos etnográficos (STRATHERN, 2017). Ademais, esses momentos me proporcionaram a oportunidade de refletir como a minha pesquisa me liga às pessoas de diversas maneiras, dentro e fora da academia. Essas relações não se limitam apenas à questões teórico-metodológicas, mas se expandem as nossas próprias experiências num sentido amplo. Ou ainda, como questões teórico-metodológicas não são apartadas totalmente da vida, que inclui também a academia. Toda uma nova geração de graduados e pós-graduandos que foram emos ou viveram o emo (seja como participantes ou “espectadores”) está ocupando os bancos da academia e acredito que momentos como estes ainda se repetirão por várias vezes na minha trajetória acadêmica. Este mesmo tipo de reflexão pode ser feita para outras pesquisas a depender da forma como o autor lida com as questões de identificação e visibilidade.

A partir destes diálogos entre os momentos etnográficos e em vários espaços, passei a me questionar sobre como construir um lugar para mim em meus textos. Que lugar seria esse, como poderia enriquecer meu trabalho e, ao mesmo tempo, responder às questões importantes no campo da escrita etnográfica?

---

<sup>158</sup> As falas sobre as experiências dos etnógrafos em seus campos apareceram em outras colocações também, como nos comentários do professor Alexandre Pereira sobre as implicações de ser um pesquisador mais velho que estuda juventudes e de colegas mulheres que problematizaram a presença feminina no campo das juventudes e suas implicações, muito caracterizado pela investigação de práticas de homens/garotos no espaço público.

### 4.3 Emo e não-emo, algumas respostas.

Era meu primeiro dia de aula no Ensino Médio em 2005. Fazia pouco mais de uma semana que estava morando na casa da minha avó paterna e me sentia como um estrangeiro no bairro e nas duas escolas novas, de ensino regular e do ensino profissionalizante. Durante o intervalo de aulas, sentia-me totalmente deslocado, com um sentimento de não pertencimento e medo de não conseguir fazer amizades. Provavelmente, naquela manhã, eu deveria estar calçando um dos meus pares de *Converse*, usando camiseta preta lisa por debaixo da camiseta da escola, jeans rasgados, cabelo tingido de vermelho e arrepiado com glicerina. Costumava dizer que me identificava como gótico ou dark<sup>159</sup> e ouvia músicas de bandas como *Lacuna Coil*, *Evanescence*, *Depeche Mode* e *Nightwish*. Surpreendentemente, duas garotas se aproximaram de mim, dizendo com entusiasmo que tinham adorado a minha maneira de vestir e que, a partir daquele momento, seríamos da mesma turma. Eram primas e se assemelhavam comigo na forma de vestir, no que se referia ao uso de alguns acessórios, como cintos com pinos, pulseiras com espetos, piercings e roupa preta. Porém, diferentemente de mim, elas se identificavam como emos e usavam cabelos com franja tapando um dos olhos, mechas coloridas e presilhas, camisetas com temas “fofos”, maquiagem intensa e se comportavam de um jeito mais empolgado e infantilizado. É uma pena eu não lembrar o nome delas e não ter conseguido manter o contato prolongado, mas foi com essas amigas que fui aprendendo o que eram os/as emos e seu jeito de viver. Não demorou muito para eu conhecer outros que curtiam o mesmo som, tinham visual parecido e se identificavam como emos.

Eu e a minha nova turma de amigos costumávamos passar boa parte do nosso tempo livre juntos. Durante os intervalos das aulas e nas vezes que cabulávamos, nos reuníamos escondidos na arquibancada do ginásio para ouvir música e fumar cigarro. Trocávamos entre nós os aparelhos de mp3 e foi assim que conheci algumas bandas que minhas amigas chamavam de emo, como, por exemplo, a *Simple Plan*, *My Chemical Romance*, *NxZero*, *Fresno* e *The Used*. Aos finais de semana, assistindo as paradas de clipes da MTV e da MIX TV comecei a me familiarizar com o visual adotado pelos

---

<sup>159</sup> Gótico ou dark é um movimento cultural jovem urbano que surgiu em São Paulo a partir da segunda metade da década de 1980, como uma faceta mais soturna do *rock* pós-punk. Abramo (1994) realizou um trabalho que é referência na investigação dessa cena juvenil junto aos *punks*.

integrantes destas bandas, a atitude que performavam e ao som, que se assemelhava um pouco a outras bandas de *rock* que eu já conhecia, como a *Blink 182*. Durante os próximos anos o estilo emcore estouraria na grande mídia, arrastando milhares de fãs aos shows, festivais e encontros de rua. Suas músicas e suas imagens eram compartilhadas nas rádios, na televisão e nas revistas. Em uma velocidade digna da internet, o emo emergiu do *underground* e passou a ter visibilidade pública, tornando-se um rótulo que poderia ser atribuído para pensar muitas práticas e identidades.

Andando com esta nova turma na escola, uma miscelânea de emos, góticos, *punks* e denominações roqueiras variadas, ostentando um certo visual que poderia se assemelhar com o emo, notei que fui rotulado, aos poucos, como um e tratado como um. Era comum no cotidiano de um emo ser caçoado e até mesmo apanhar. Andando com os meus amigos pelos corredores eu ouvia frases como “todo emo é *poser*<sup>160</sup>”, “todo emo é gay”, “se você anda com os emos, você também é um”. Porém, nem tudo que parece, é.

Segundo Erwing Goffman (2008), os diferentes grupos criam modelos de categorias que servem para rotular os indivíduos, levando em conta certos atributos primeiros. Ou seja, existe uma imagem externa ao indivíduo que possibilita a leitura e a dedução de uma identidade social virtual, inferências dedutivas e generalizantes, que podem corresponder com a realidade ou não. Aquilo que se pode comprovar como de fato atributos do indivíduo chama-se identidade social real. As diferenças entre identidade social virtual e identidade social real interessam ao autor como maneiras de compreender como a relação entre expectativa e realidade pode gerar o problema do estigma. O que temos é que a inferência negativa de uma identidade social virtual sobre uma identidade social real, o estigma, têm por consequência acomodar pessoas ao estado de “sub-humanização”, da deficiência ou de certo desprestígio. Por outro lado, quando a inferência de uma identidade social virtual sobre uma identidade social real é positiva, temos o símbolo do prestígio. Estigma, por sua vez, divide-se em três espécies: deformidades físicas, culpas de caráter, e por fim, atributos de raça/etnia, nação e religião. A partir dessas colocações, poderia dizer que por muitas vezes fui rotulado como emo para que fosse aceitável ser caçoado e que não adiantava eu negar o rótulo, pois o estigma e seus efeitos dependem sempre de acusações, de como as pessoas te denominam e, no caso do emo, o estigma tinha uma qualidade contagiante, pois bastava ser amigo de um e/ou

---

<sup>160</sup> Do inglês. Poser é um sujeito que apenas posa/simula ser alguma coisa. Que usa de um visual para esconder a sua “verdadeira identidade”.

parecer como e você seria tratado como um. “Diga com quem tu andas, que direi quem tu és”, era uma frase que eu ouvia frequentemente dos estigmatizadores.

Anos mais tarde, já na graduação em Ciências Sociais, etnografei, com colegas da faculdade, o cotidiano de artistas rotulados como “*hippies*” em Uberlândia, Minas Gerais. Sujeitos que, após o trabalho de pesquisa, demonstraram ter visões de mundo e relações que se constituíam através de seus trabalhos artísticos muito diferentes da juventude anticapitalista, antibelicista e psicodélica dos Estados Unidos nas décadas de 1960-70. Conforme fui tendo mais contato com as teorias do desvio e de estudo da cidade, comecei a ter algumas ideias, com momentos de conexão entre experiência e leitura, sobre alguns episódios da minha adolescência. Pensava em como seria interessante investigar de forma mais criteriosa as práticas emos em São Paulo a partir da primeira década dos anos 2000 como minha monografia de graduação. Naquele tempo eu não sabia, mas estava iniciando uma etnografia *ex post facto*.

Como dito por Machado (2019), uma etnografia *ex post facto* beneficia-se de experiências do pesquisador em um tempo em que não era possível realizar uma pesquisa. No meu caso, a impossibilidade de etnografar desde a época em que estive no Ensino Médio é um fato extremamente razoável, já que eu não tinha contato algum com a Antropologia. Eu estava ocupado vivendo os dilemas da minha adolescência e da vida de estudante secundarista, assim como meus amigos e amigos de amigos também estavam ocupados vivendo as suas vidas. Mais tarde, a partir do contato com as Ciências Sociais em geral e revisitando as minhas memórias, alguns problemas que demandavam análises foram surgindo pra mim.

Trabalhar com a memória demandou um esforço de busca de relatos e registros. Apesar de o emo ter surgido durante um período de aceleração da interação online, muitas informações dos *rolês* foram perdidas nas diversas vezes que as comunidades dos emos eram derrubadas e os perfis eram invadidos por odiosos. A perda mais drástica, entretanto, ocorreu com a extinção da rede social *Orkut* junto com muitos registros de anos de registros. Apesar de não ter frequentado muitos *rolês* que são explorados nos textos anteriores, por ter convivido durante muito tempo com emos, antes mesmo de iniciar esta etnografia, já ouvia dos meus amigos muitas causas do que acontecia durante aquele tempo. Conforme me transformo em um etnógrafo *ex post* também transformei meus amigos e conhecidos em nativos *ex post*. Foi através das memórias deles, em diálogo com as minhas e diversas outras fontes, como reportagens, filmes, fotos, que fui construindo uma etnografia que reconstrói um grande período de tempo. Apesar de já estar

trabalhando com uma etnografia *ex post* durante a graduação, eu não tinha ainda essa consciência, pelo contrário, achava que deveria ocultar o meu envolvimento com o meu “objeto de pesquisa”.

Conforme fui aprofundando a investigação me deparei com a dissertação de mestrado de Raphael Bispo (2009), “Jovens Werthers”, em que o autor explora, a partir de uma perspectiva etnográfica e voltada a Antropologia das emoções, o contato que teve com uma turma de emos da cidade do Rio de Janeiro, que se encontravam na Praça da Boa Vista, que se relacionavam muito pela internet e eram famosos na escola. O grupo se autointitulava Realeza e contava em sua maioria de emos adolescentes, meninos e meninas. Exceto por Hematoma, ele era um “não-emo”, um sujeito que não se identificava como emo, mas que se associava com o resto da turma pela amizade, pela frequência nos *rolês*, pela sexualidade desviante, e, sobretudo, pela postura ultrarromântica. Assim como Hematoma, eu era um não-emo que poderia ser identificado com eles por muitas questões, com exceção de algumas diferenças no visual, mas que poderiam não ser drásticas a ponto de serem consideradas por outros e, principalmente, a autoidentificação.

Escrevi a minha monografia de graduação dialogando com os emos, mas ainda utilizando uma linguagem em terceira pessoa e um tanto distanciada. Pensava, pela força da disciplina, inculcada desde os tempos do Ensino Fundamental, que o tipo de escrita que nos distancia de nossos “objetos de estudo” teria mais legitimidade. Mesmo reproduzindo trechos de falas de alguns emos que entrevistei, não construí um lugar crítico sobre a minha posição como autor. Aqui, temos novamente o movimento de distanciamento e aproximação típico dos escritos clássicos em etnografias, assim como relatado por Caldeira (1988). Na minha concepção, influenciado pela doxa da neutralidade ainda muito presente nos mais diversos espaços de comunicação da ciência, pensava que um texto bem avaliado deveria ser aquele que me colocava como um sujeito sem corpo que se relacionava apenas com “fatos e evidências”.

Conforme fui sendo questionado em vários momentos, em espaços acadêmicos, em leituras e também por mim mesmo, sobre minha presença no texto e as relações que mantenho com os meus interlocutores, percebi como esta apresentação de mim no espaço público demandaria um profundo exercício de reflexão. Desse exercício, surgem alguns questionamentos: Como me posicionar no texto para elaborar um lugar para mim em minha pesquisa e, ao mesmo tempo, diminuir as chances de ser estigmatizado? Como apresentar uma identidade social real, como um autor em formação que pensa complexa

e criticamente limites éticos, teóricos e metodológicos? Pensando nesses questionamentos, comecei a elaborar algumas respostas considerando o exame de possibilidades de estigmatização perante apresentações dos lugares de escrita.

Por muitas vezes, as identidades sociais virtuais que se inferem sobre pesquisadores e suas relações com seus interlocutores ou temas de pesquisa podem gerar processos de estigmatização do tipo que se aproxima a culpa de caráter em duas modulações extremas: uma que defende o afastamento e a outra que defende o envolvimento acima de tudo.

Se numa primeira perspectiva, que de certa forma eu considerava como um dos meus pontos de partida, pesquisadores não deveriam se envolver nem pertencer ao grupo de pesquisados, pois poderiam ser acusados de macularem o distanciamento necessário ao ideal da neutralidade; em outras perspectivas, pelo contrário, sinais que podem ser lidos como indicativos de não pertencimentos podem ser tomados como reprováveis. No segundo caso, que é o inverso do primeiro, o estigma se caracteriza a partir da inferência de que um pesquisador, ao ser lido como não pertencente a um determinado grupo, não seria apto a realizar um estudo válido. Em casos extremos, esse segundo quadro é bom para pensar algumas perspectivas pós-modernas que valorizam, acima de qualquer coisa, a legitimidade do discurso experiencial frente a deslegitimação do estudo por um indivíduo “externo”. Afirmações como “só se pode falar se você parece ser” ou “quem não parece ser não pode falar sobre” são alguns exemplos da perspectiva em que a aparência de pertencimento é algo obrigatório e que também traz problemas.

Vale dizer que as leituras dos primeiros sinais e as deduções decorrentes delas nada mais são que leituras superficiais, que podem ser feitas a partir de atributos físicos, de comentários de terceiros ou até mesmo a partir de leituras rasas da obra de um determinado autor. Também podemos pensar que os sinais emitidos podem ou não serem manipulados pelo autor em questão, sua intenção de apresentá-los, sua desatenção em especificá-los e suas escolhas de referenciais que prezem ou não pelo envolvimento.

Substituindo o estigma pelo símbolo de prestígio temos os mesmos quadros de forma invertida, isto é, são valorizadas as identidades sociais que correspondam às perspectivas esperadas em cada campo, o afastamento ou a identificação com a pesquisa. Em alguns momentos, fui confrontado em pensar se me construindo um lugar de extrema identificação com os emos poderia significar para alguns alguma facilidade absoluta na pesquisa, pois poderia indicar fictício acesso facilitado em todos os momentos e a todas as informações. Essas são afirmações superficiais que não correspondem à realidade dos



acontecimentos e as contradições que nos surpreendem em campo, tanto no que se refere à presunção de identidades, quanto às relações que estabelecemos com nossos interlocutores.

Complexificando um pouco mais, podemos pensar também como os cruzamentos entre rotulações e comportamento efetivamente reivindicado produzem duas espécies de híbridos. Em “Outsiders”, Howard Becker (2008), discorre sobre o desvio como uma categoria que é uma consequência da acusação e da rotulação, ou seja, o desvio é uma qualidade atribuída a certos atos e está sempre ligada ao conceito de comportamento aceito ou de normalidade vigente num grupo. Dessa forma, só é desviante aquele que foi detectado e rotulado. Contudo, existem entre os desviantes aqueles que são falsamente acusados e aqueles que são os desviantes ocultos, dois tipos de híbridos resultados dos cruzamentos entre rotulação e comportamento comprovável. No primeiro caso, aquele que é acusado na verdade não corresponde ao comportamento que lhe é atribuído, como na condição de uma pessoa que era acusada de ser emo, sem realmente ser. No segundo caso, alguém que verdadeiramente se comporta de forma desviante, mas nunca foi rotulado, como na condição de um emo que conseguia, mesmo que em certos momentos, ocultar a sua “verdadeira identidade”.

Trabalhando com estes híbridos, podemos apontar o agravamento do problema que são as inferências sobre o envolvimento do autor e sua classificação a partir de leituras superficiais. Poderíamos ter um etnógrafo que é lido e classificado como “nativo”, mas que pouco se envolveu com a pesquisa. Poderíamos ter um pesquisador que presa pela neutralidade e o afastamento, mas que na realidade é extremamente envolvido e teve de ocultar este envolvimento para ser tido como “respeitável” na ortodoxia acadêmica. Poderíamos ter outro pesquisador que se envolveu muito em sua pesquisa, que viveu junto durante anos, mas que, por carregar certos sinais, poderia ser lido, por alguns, como “totalmente de fora” e acusado como alguém que nunca saberia o que sabe, que teria forjado ou roubado ideias dos seus interlocutores, um colonizador do saber. Enfim, o que estamos indagando é como os casos de leitura, inferência e classificação do etnógrafo como próximo ou distante dos seus interlocutores e/ou causa que estuda, a partir de certos sinais primeiros, podem resultar em injustiças ou erros interpretativos graves. Esses posicionamentos encontram-se, em um ponto ou no outro, em relação profunda com a ideia de que haveria um modelo do ideal da neutralidade, que busca o afastamento como um fator de preservação da pesquisa “sem influências do autor”, ou ele às avessas, em que se persegue a experiência estrita como único lugar de fala legítimo.

Em todos os casos, concretos e abstratos, estou discutindo sobre possíveis leituras que podem ser feitas sobre as relações entre pesquisadores e suas pesquisas, de acordo com certos sinais, que podem indicar envolvimento ou afastamento, e como essas impressões se relacionam com disputas no campo da etnografia. Evitando extremismos, sugiro o exercício tático de desvelamento do envolvimento em suas pesquisas em que os autores tenham consciência das possíveis leituras, interpretações e implicações de sua obra, e que, como estou tentando fazer, possam articulá-las para construir reflexões que falem do próprio exercício de pesquisar, escrever, expor e dialogar. Enfim, reflexões sobre pensamento e prática de um cientista social em transformação.

Junto ao comportamento que não corresponde à virilidade heteronormativa, carrego no meu corpo alguns sinais que me remetem aos momentos em que estive com os emos: alargadores, tatuagem visível no antebraço, estilo de vestir que remete ao *rock*: camisetas escuras estampadas, jeans, tênis de skate ou botas. Tendo passado mais de dez anos dos primeiros contatos, provocado pela memória de meus interlocutores através de seus depoimentos, revisito minhas experiências junto aos emos. Carrego comigo os momentos divertidos de cabular aula no ginásio da escola ouvindo as músicas de *rock* que tínhamos em nossos aparelhos de mp3, mas também as violências que passamos juntos, de sermos chamados de “*posers*” e “*veados*” nos corredores da escola e de fugir de “*punks*” na Rua Augusta.

Raphael Bispo encerra sua dissertação ironizando a posição de Hematoma de enfatizar ser um não-emo, apesar de partilhar muitas experiências e características com eles. “Hematoma, emo? Imagina...” (BISPO, 2009, p. 246). Se, como diz o autor, o emo é um movimento que “não ousa dizer o seu nome”<sup>161</sup> (*ibidem*, p. 21), me questiono até que ponto a necessidade de ter que negar ter sido um, na época da escola, pode ter influenciado quem sou hoje e o tipo de ciência que produzo? Caso não tivesse sofrido as violências mencionadas, teria eu um dia adotado a denominação emo? Se tudo não tivesse acontecido como foi, teria me interessado pelos estudos de estigmatização, desvio e juventudes? As respostas para essas perguntas podem ser muitas e passíveis de críticas. As possibilidades articuladas neste texto não têm a intenção de formular uma única resposta bem-acabada, pois, talvez, eu mesmo esteja caminhando entre o ser e o não ser emo desde os tempos da escola.

---

<sup>161</sup> Citando Jim Derogatis em matéria publicada no portal Guitar World em 1999. “Emo, eu” é uma referência ao título de das sessões de um artigo de Raphael Bispo (2010).

Afinal, ter sido emo ou não, não significa que o que escrevo seja algo como um desabafo, autocentrado, que só diz sobre mim e sobre os meus. Assim como, ser identificado ou não como um emo, também não acrescenta por si só um símbolo de prestígio ou um estigma na minha posição como pesquisador. Entretanto, nem por isso devo simplesmente desconsiderar o que vivi com eles, caindo assim em outra armadilha. É interessante conceber que estes arranjos são bons para repensar complexamente a apresentação de si, nos mais diversos momentos, e como ela é sempre atravessada por relações que estabelecemos com “outros” durante nossas vidas, inclusive enquanto momentos de leituras, de escrita e de diálogo de nossas pesquisas em sentidos amplos. O empreendimento etnográfico a que tenho me proposto é construído a partir de reflexões sobre as tensões e transformações específicas provocadas pelo próprio exercício da escrita etnográfica.

#### **4.4 Eu também sou um diamante.**

Depois do período de seis meses que estudei na escola onde conheci as primas que me apresentaram o emo, voltei a estudar no meu bairro até o fim daquele ciclo, em 2008. Morando novamente em São Matheus, extremo da Zona Leste de São Paulo, comecei a andar com uma outra turma de roqueiros muito mais diversa. Havia *j-rockers*<sup>162</sup>, góticos, emos e *punks*. Nessa mesma época, comecei a frequentar o Kazebre *Rock Bar*, uma famosa casa de shows de *rock* e reggae localizada na Avenida Aricanduva ao lado do Parque do Carmo, que hoje em dia está fechada. Além desse *rolê*, frequentávamos algumas praças do bairro, bebíamos suco de fruta com cachaça e fumávamos cigarro de sabor.

Foi com esta turma do bairro que conheci os *rolês* do centro de São Paulo. Minhas primeiras idas para a região do Baixo Augusta foram para as matinês *Converse Party* e *The Boy Club* em 2007, num momento em que muitos emos já se assumiam como alternativos. Esta passagem é importante, pois quero deixar enfatizado que não comecei a frequentar o *rolê* desde o começo (orkontros na Galeria do Rock, *rolê* do Bocage, Trianon e Vitrine). Como disse, nunca me assumi como emo, apesar de ter sido rotulado como um e quando comecei a realmente frequentar os *rolês* que poderiam ser

---

<sup>162</sup> Fãs de *rock* japonês.

classificados como majoritariamente emos, estes já tinham se transformado em *rolês* alternativos. Posso dizer que fui alternativo e me declarei assim por algumas vezes.

Já me identificando como alternativo e com um visual menos carregado do que o gótico, conheci um rapaz, que vou chamar de Marcos, com quem saí algumas vezes. Ele era um tanto mais velho, devia ter entre 25 e 27 anos na época, e estava um pouco fora da faixa etária mais comum entre os emos/alternativos do *rolê*, que tinham entre 12 e 20 anos. Marcos já tinha terminado a faculdade, tinha um emprego fixo e carro, mas se vestia e falava como a gente. Certa vez, por ocasião de seu aniversário, ele resolveu alugar um salão de festas infantis na região do bairro Sônia Maria, na tríplice divisa das cidades de Mauá, Santo André (ABC paulista) e São Paulo, relativamente perto de minha casa. O salão não contava com serviço de buffet e a intenção nem era ter, mas era equipado com piscina de bolinha, mesas de pebolim e casinha de boneca. A festa tinha muita bebida alcoólica e foram convidadas várias pessoas que eram amigas do Marcos e que eram bem conhecidas na cena. Foi neste encontro que fiz os primeiros contatos face a face com algumas pessoas que aparecem como meus interlocutores diretos nesta pesquisa.

Na festa do Marcos fiz amizade com a Chenery Diamond e a partir dela comecei a frequentar de forma assídua o *rolê* alternativo, a ser convidado para os *rolês* e realmente ser inserido nos grupos. Em poucos meses eu frequentava o *rolê* assiduamente e arrastava a turma do bairro comigo. Íamos a grande parte das festas *matinês* do circuito alternativo como a *Converse Party*, a *The Boy Club*, o Circuito *Bubbaloo*, *Perverse ABC*, *Freak Nation*<sup>163</sup>, entre outras. Além delas, também frequentamos os *rolês* de rua como o da Peixoto Gomide, o Duques Alternative, que acontecia no Parque Celso Daniel em Santo André, o Ibirá's Alternative, que acontecia no Parque do Ibirapuera, o *rolê* do Mapping, que acontecia na frente do Shopping ABC, também em Santo André, o encontro na Praça Luiz Tortorello na avenida Goiás em São Caetano, o encontro na Praça da Moça em Diadema, o encontro no Paço Municipal de Mauá e também o encontro na Pista de Skate do centro de São Bernardo.

Conforme fui sendo conhecido e adquirindo certo prestígio no *rolê*, fui convidado a integrar a equipe de divulgadores de uma das *matinês*, a *Perverse*, que acontecia no ABC. Nessa época, a *Perverse* era uma das *matinês* mais frequentadas no circuito alternativo e se colocava como um ponto fora do Centro de São Paulo. A *Perverse ABC* teve tanto sucesso entre o circuito de *matinês* alternativas da época que realizou edições

---

<sup>163</sup> Festa em Mogi das Cruzes produzida pelo DJ Edy Monster.

em parceria com *Converse Party*, uma das mais antigas do circuito, além de ter edições em Santo André, Mauá (em parceria com a *Twins*) Santos, Campinas, Sorocaba, além dos estados de Goiás e Espírito Santo. A equipe da *Perverse* também produziu outros projetos que eram chamados de extensões, como a *Perverse Rockstar*, um festival de calouros em que bandas no início da carreira mostravam seus talentos para o público e para produtores locais. Outro projeto de extensão, agora fora do circuito de matinês e com o público maior de 18 anos, foram as edições da *Perverse on Night*, uma balada mais eclética que reuniu o antigo público e outros, tendo sua edição final em 2016.

Fiquei como divulgador da festa durante algumas edições, sempre conseguindo vender para além da minha cota, que era de mais ou menos vinte antecipados. Logo fui convidado para ser gerente de uma das equipes. Éramos quatro gerentes, cada um responsável por uma equipe de cerca de dez divulgadores. Todos os divulgadores deveriam ter o nome da matinê em seus perfis do *Orkut* e *MSN*, fazer posts e vender antecipados.

Frequentando os *rolês*, sendo gerente de uma matinê importante, tendo amizade com muitas pessoas, entre elas integrantes da Família Diamond, foi quase que consequência ser convidado para entrar na família<sup>164</sup>. Fui adotado pela Prince Diamond, uma das mais influentes da família e frequentadora assídua do *rolê* até hoje. A partir dali adotei o nome de *rolê* “Dud Diamond”, ingressando no que se pode dizer uma terceira geração da família.

Vivi muitas experiências com muitas pessoas que frequentaram o *rolê* durante alguns anos. Sei de histórias de amores, de brigas, de intrigas, de crimes, de grandes realizações, de oportunidade de negócio e de fracassos. Se por um lado, a minha posição podia ter sido privilegiada em certos momentos, pois fui gerente de uma das maiores matinês da cena e fui membro de uma das maiores e mais antigas famílias do *rolê*, por outro, não fui produtor de festa, trabalhei como gerente durante pouco tempo, não fui pai da família e entrei nela na terceira geração. Aliás, comecei a frequentar o *rolê* tarde, após a época do Bocage. Nesse sentido, estive inserido, mas de longe fui alguém muito bem colocado como pivô de qualquer grupo (isso se alguém pode ser percebido assim de forma absoluta).

---

<sup>164</sup> A Família Diamond foi umas das mais antigas e mais conhecidas família do *rolê* emo/alternativo em São Paulo. Famílias alternativas são experimentos não normativos de parentesco através da amizade.

Meu contato com a Família Diamond, de forma geral, ainda é vivo, pois temos um grupo no Facebook em que se posta muito pouco. Por meio desse canal, também faço alguns chamamentos e dou alguns retornos sobre a pesquisa. Vale dizer que desde sempre a família nunca foi um corpo extremamente coeso, sempre houve “facções” e grupinhos menores, de forma que eu mesmo não tive grande aproximação com muitos dos integrantes da família (que somam já quase 40 membros). Não sou porta-voz da família e tenho procurado sempre realizar as minhas análises baseadas em depoimentos deliberadamente cedidos para esta pesquisa. Sei de muitos episódios que poderiam se revelar interessantes para leitores que estejam interessados em polêmicas, mas não seria ético revelá-los sem um propósito mais aprofundado.

Como ressaltado por Gilberto Velho, refletindo Da Matta e Simmel, aqueles que se dedicam a desenvolver estudos com os que estão próximos devem estar atentos às diferenças e similaridades, pois podemos até falar a mesma língua, partilhar o mesmo vocabulário, viver na mesma cidade e ter experiências similares, mas temos interpretações diferentes sobre o mundo. Familiaridades e exotismos fazem parte da dinâmica da construção do conhecimento e do desconhecimento: “O que sempre vemos e encontramos pode ser familiar, mas não é necessariamente conhecido e o que não vemos e encontramos pode ser exótico, mas até certo ponto conhecido” (VELHO, 2008, p. 127). Ou seja, entre o meu universo e o universo dos meus interlocutores há uma série de continuidades e discontinuidades a serem exploradas. O fato de possuímos em comunhão certos aspectos das trajetórias de vida, não facilita de forma absoluta o estudo, pelo contrário, implica em precauções e responsabilidades.

Com o decorrer da pesquisa, fui percebendo como a investigação criteriosa que abordasse várias perspectivas, suas confluências e contradições, foi transformando a minha visão sobre os emos: momentos que pensava terem muita importância se tornaram não tão relevantes e momentos que eu achava insignificantes passaram a ser importantes. Pessoas com as quais eu quase não tinha tido contato passaram a me revelar intimidades e pessoas que eu pensava conhecer bem revelaram outras camadas de si. Enfim, as interações com outros pontos de vista produziram profundas transformações em mim e produziram um novo tipo de perspectiva que é múltipla. Dito isso, o contato anterior com alguns de meus interlocutores também não me coloca em uma posição de apenas vantagens, pelo contrário, em alguns momentos esse contato é um problema, por exemplo, quando tento marcar entrevistas e buscar informações que, na visão da pessoa a ser entrevistada, poderia comprometê-la com conhecidos em comum. Por vezes, tenho

dificuldade de explicitar meu posicionamento como pesquisador e fazer com que alguns de meus interlocutores entendam que se trata de uma tarefa séria de produção de conhecimento numa metodologia *ex post facto*. Enfim, acontecimentos que complexificam a pesquisa e a enriquecem, pois demonstram vitalidade (minha e de meus interlocutores).

### **Voltando ao sonho.**

“Um tempo depois, pensando nesse sonho, assim como faço com muitos outros, percebi que aquelas cenas oníricas tinham a ver com a pesquisa que venho desenvolvendo junto aos emos dos anos 2000. A casa sou eu e os móveis talvez fossem as minhas concepções sobre os emos e sobre mim mesmo. Conforme eles entraram no meu lugar seguro, provocaram grandes mudanças que por muitas vezes para mim foram assustadoras. Digo isso não só por que mudei minhas concepções sobre os emos, mas também visto que, através desse trabalho, venho revisitando muitas memórias da minha adolescência junto aos emos, algumas delas, tão alegres como festas, me aproximam de amigos e fazem eu me sentir bem. Outras, um tanto mais traumáticas, me provocam a tentar compreender as relações de opressão que se estabeleciam naqueles tempos e talvez, num nível do inconsciente, sirvam para eu resolver algumas questões comigo mesmo.

Com toda a certeza os emos e esta pesquisa me transformam de formas que eu mesmo não tenho a capacidade de dizer na totalidade”.



## Últimas considerações.

De forma resumida, o trabalho buscou ser diverso e dialogar com muitos pontos perspectivas, sejam elas a partir de interlocutores, materiais de consulta, abordagens teóricas, estilos de escrita e experimentações visuais. De forma geral almejou-se demonstrar algumas transformações dos emos como indivíduos e grupos e dos seus mundos no período de tempo de 2005 a 2021.

O primeiro capítulo tratou das origens do *rock 'n roll* como um estilo musical surgido nos Estados Unidos da América por volta dos anos 1950 muito *popular* entre a juventude negra, mas que se tornou sensação nacional em pouco tempo. Com o impulso do pós-guerra, num momento conhecido como Era do Ouro do Capitalismo, o estilo foi adotado pela indústria cultural que via naquela geração um novo nicho de mercado a ser explorado. Logo, o estilo impulsionaria novas formas de viver que se refratariam em muitas dissidências que riscam trajetórias particulares por todo o mundo. Dando um pequeno salto, chegando no Brasil do final da década de 1990, a cena *hardcore punk* vinha se transformando ao ponto das bandas passarem a cantar em português e adotarem um som mais melódico, chamado de *hardcore melódico*. Em São Paulo, a cena *hardcore* tinha o Hangar 110 como a sua casa e com a popularização do estilo na virada do milênio viu o seu público explodir. Bandas como a CPM22 assinaram contrato com as grandes gravadoras, o que começou a causar certo conflito na cena, que se classificava como *underground*. Para parte do público, outros artistas e especialistas, aos poucos, a cena *hardcore* estava se tornando *mainstream* ou vendida e estava perdendo a sua autenticidade. Esse processo culminou quando a nomenclatura emo passou a ser adotada pela mídia e disseminada pelo senso comum a partir de 2005 e com a contratação das bandas NX-Zero e Fresno pela Arsenal Music de Rick Bonadio.

Emo, em verdade, era um termo que já corria pela cena, mas que foi adotado pela grande mídia num momento que era necessário dar um novo nome a uma tendência de popularização do *rock* entre os jovens. Junto ao *hardcore melódico* nacional, bandas de *pop punk* estrangeiras também eram associadas ao emo, que virou um grande rótulo. Conforme o emo foi sendo adotado pela como generalização, foi atraindo uma legião de fãs de uma geração mais nova, que não havia vivenciado o *underground* nem tão pouco tinham algum conhecimento da tradição roqueira. Acompanhando mudanças na forma de comunicação e consumo da música gravada e das imagens associadas aos estilo, os novos emos consumiam o *rock* a partir do viés da experimentação e do lúdico.

Seguindo essa linha argumentativa, as bandas classificadas como emos, muitas vezes recusavam a denominação, como forma de afirmação de sua arte, mas também pela qualidade do rótulo que se construiu em volta do estilo. O emo, por muito tempo foi compreendido como um movimento de *posers*. *Poser*, por sua vez, é uma categoria de acusação comum entre muitos nichos de roqueiros que lança o desviante a condição de desacreditável, um verdadeiro estigma nos termos de Goffman (1988). Devido à qualidade contaminante que o estigma *poser* tinha, ser associado aos emos era um risco para qualquer pessoa envolvida na cena, principalmente para as bandas que buscavam lidar com os dilemas da *popularidade*. Aos poucos, os grupos musicais passaram a negar veemente a rotulação emo e o movimento foi conhecido por “não dizer o seu nome” (BISPO, 2009, p. 21). Do *underground* ao emo é uma história sobre a ameaça ou o medo da perda da aura do *hardcore* e de certa decepção das bandas com o mercado fonográfico e o grande público.

Atualmente, anos depois do emo ter saído da visibilidade da mídia, muitos artistas têm se sentido mais à vontade de falar sobre o estilo emo, as suas ligações com a denominação e o que os levaram a negarem o movimento e agora retomarem-no com certa nostalgia, indicando certo esgarçamento do estigma *poser*.

No segundo capítulo, busquei dialogar com a presença dos emos na metrópole de São Paulo, seus contatos com outros grupos nos *points*, os trajetos que realizaram a partir do *rolê* da Galeria e algumas transformações, tanto no estilo como na própria cidade.

Antes de 2005 já existiam emos no Brasil, fãs de bandas roqueiras de *emocore* já perambulavam pelas cidades, partilhando os seus gostos musicais e promovendo encontros. Raphael Bispo (2010) encontrou com os chamados emos das antigas no encontro da Praça da Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro enquanto realizou sua pesquisa de mestrado, e demonstrou como no período de popularização do estilo houveram conflitos que redefiniram as fronteiras do que era ser emo. Com a divulgação na mídia e a popularização do emo entre os jovens, uma nova geração passou a frequentar os *orkontos*, gerando conflitos entre mais velhos e mais novos, na medida que ambos os grupos tinham opiniões diferentes do que era ser emo. Os mais velhos defendiam que ser emo deveria passar pelo interesse centrado na música e no conhecimento da tradição roqueira, enquanto para os mais novos, ser emo estava muito mais ligado a experiência lúdica do estilo, a preocupação com o visual e a autodenominação. Nas relações de disputas entre mais velhos e mais novos se estabeleceu um estigma *poser*. Para os das

antigas, os mais novos não passavam falsos roqueiros, jovens veados que usavam do emo como pretexto para se encontrarem na Praça para beijar uns aos outros.

Após uma revisão da formação de um olhar das Ciências sociais para o espaço urbano, buscou-se demonstrar como a Galeria do Rock se tornou um pedaço (MAGNANI, 1996) do *rock* tradicional localizado no Centro de São Paulo, em que grupos de emos começaram a frequentar de forma mais assídua e em grandes fluxos a partir do ano de 2005. Aos montes, os emos passaram a ser notados por roqueiros mais antigos, que aplicaram sobre eles um processo de acusação que já era cotidiano naquele espaço. Sob o pretexto de descobrir a verdade sobre potenciais *posers*, era costumeiro entre os frequentadores da Galeria interrogar os novatos sobre a tradição roqueira, principalmente aqueles que usavam camisetas de bandas.

Aplicado aos emos, o rótulo *poser* surtiu efeito, afinal, eram divergentes as opiniões de cada grupo sobre o que o *rock* deveria ser. Se entre muitos roqueiros estabelecidos era imprescindível que qualquer novato soubesse da história do *rock*, os nomes das bandas, dos integrantes e discutir música no pedaço, para os emos novatos da Galeria, o *rock* era vivido a partir das suas próprias perspectivas. Para os emos, novatos os orkontros na Galeria estavam mais para o consumo espetacular, a festa e a paquera. Entre as duas perspectivas criou-se um foço geracional que engendrou uma série de atitudes excludentes e discriminatórias contra os mais novos. Xingamentos, proibições de circulação em dias da semana e até agressões eram comuns acontecerem contra os emos por parte dos roqueiros estabelecidos

Adiante, almejei aproximar as experiências dos emos na Galeria a uma visão pós-moderna de vida na cidade. Dialogando com Mike Featherstone (1995), entendeu-se que a Galeria foi apropriada pelos emos a partir da sua visão de cultura, que engloba cultura como modos de vida e cultura como obras de arte. Assim, como herdeiros das subculturas, os emos se viravam contra as estruturas simbólicas fixas, sobrepondo e colando diferentes referências e fazendo do *rock* o que eles quiseram. A tradição como território marginal se cruzou com a cultura do consumo e com a arte de viver. Nessa mistura, não só o perfil de frequentadores mudou, mas também a própria Galeria e as perspectivas de sua administração também mudaram. Hoje em dia ela é também um museu, um ponto turístico espetacular do consumo e dos estilos de vida diversos da cidade.

Perante a exclusão e violência contra os emos na Galeria, muitos emos deixaram aquele espaço e foram em direção ao Bocage, um outro *point* de jovens localizado na Região do Centro Novo, próximo à Avenida Paulista. Naquele espaço, os emos

interagiram com grupos de alternativos, um outro estilo de vida vinculado ao *rock*, mas que era muito mais aberto a mudança, as experimentações artísticas e de vida. Muitos emos que se diziam homos, bis, curiosos e toda uma sorte de outras denominações avessas a norma heterossexual compulsória e do desempenho estrito dos papéis de gênero se sentiam à vontade na região do Bocage, por ser frequentada por grupos de alternativos que eram abertos também a diversidade, além de ser um espaço ocupado por minorias sexuais, principalmente de travestis. Apesar de certa liberdade para serem um pouco mais como quisessem, os emos também tiveram conflitos no Bocage e ainda eram perseguidos por grupos de odiosos. Além das perseguições entre grupos de jovens frequentadores do Centro, também havia o conflito com moradores locais, que viam o *rolê* como uma grande baderna que perturbava a sua paz. Convocados pelos moradores, a polícia atuou por algumas vezes no *rolê*, com o intuito de dispersar a multidão, provocando verdadeiras correrias generalizadas.

Em contato com os alternativos, muitos emos começaram a assumir a denominação, com o intuito de tentarem escapar da fiscalização de grupos de odiosos. Além disso, percebendo que eram muito detectados pelas suas características estéticas, os emos desenvolveram táticas que possibilitaram que em certos momentos pudessem se livrar desses sinais e conseqüentemente se pudessem se camuflar na multidão em disparada. Seguindo o que Michel de Certeau (1990) defende sobre as práticas cotidianas, em muitos momentos, atores sociais subalternizados criam astúcias que possibilitam a sua sobrevivência ou táticas de resistência. Entre as astúcias dos emos, que eram acionadas em momentos contra-estratégicos e de urgência, estavam a ocultação de suas identidades e de certos sinais estéticos, além do próprio movimento pela cidade.

Mais adiante, os emos continuaram circulando pela cidade e se estabeleceram durante um tempo na região da Rua Augusta com a Peixoto Gomide, uma região historicamente ocupada por juventudes roqueiras, mas também por LGBTQS. A região, como dito, é conhecida por abrigar muitos bares e por ter muitos boêmios pelas calçadas e ruas. Aos finais de semana, a rua se tornava uma verdadeira feira *popular*, que foi por muitas vezes noticiada pela grande mídia como um antro de venda de drogas. Um pouco mais tarde, já em 2014, após a reforma da Praça Franklin Roosevelt e depois das diversas batidas da polícia na Rua Peixoto Gomide, os emos transitaram mais uma vez. Ambos os espaços, Rua Peixoto Gomide e Praça Roosevelt, foram, durante certo tempo, noticiadas como lugares de frequência de *populações* demonizadas e que demandavam do poder

público medidas de controle a partir de um processo também conhecido como pânico moral (COHEN, 2002).

No terceiro capítulo busquei aprofundar as reflexões sobre a formação de um novo circuito de *matinês*, sexualidade e novas configurações de parentesco. Segundo Paul Friedland, (2002) a rebelião, o amor e o sexo estão entre as temáticas mais recorrentes no *rock*, desde a sua gênese. No que diz respeito a diversidade, Florence Tamagne (2013) já demonstrou que entre as culturas jovens já haviam se apresentado em outras formas de embaralhamento de códigos das performances de gênero e sexualidade, desde os anos 1950, com os Teddy Boys, e anos 1960, com as culturas Mod e hippie. Na cena *hardcore* nacional dos anos 1990, algumas bandas surgiram para esbravejar contra o machismo e a homofobia muito comum no meio. Quando os emos surgem na cena roqueira por volta de 2005, não podiam frequentar com tranquilidade espaços do *rock* como o Hangar 110 e a Galeria do Rock, pois eram espaços onde se reproduziam estes valores.

Apesar da visão de parcelas da cena roqueira, que compreendiam a sexualidade a partir de essencialismos, os emos buscaram experimentar sexualidades divergentes e formas não convencionais de desempenho de papéis de gênero. Compreendendo a necessidade de espaços fechados para receber o público alternativo menor de 18 anos e que incluía os emos, os produtores viram nesses jovens uma força de consumo a ser explorada, e passaram a constituírem festas. As *matinês*, festas que acontecem no começo da tarde e terminam antes das 22 horas, não vendiam bebidas alcoólicas e abriam espaço para esse novo nicho e tiveram o seu auge entre 2005 e 2012.

Conforme os primeiros projetos cresceram e foi-se desenvolvendo uma cultura profissional de organização de um mundo da arte (BECKER, 2010) voltada a esse segmento, mais projetos surgiram criando um verdadeiro circuito competitivo e com ainda mais nichado. Entre frequentadores e equipe de produção, também se formaram agrupamentos de jovens. O primeiro bonde, grupo de garotos heterossexuais, foi o dos 41, que apareceram na *Converse Party*, a *matinê* mais antiga, desde o seu início. Os jovens, que eram divulgadores da festa, eram conhecidos no *rolê* e na internet por ostentarem um visual condizente com o emo. Pouco tempo depois, na *matinê* Circuito Bubbaloos surgiram os Dust, divulgadores da *matinê* e que passaram a disputar público e garotas com os 41.

Um pouco mais tarde, na *matinê* Snooze, surge a primeira família alternativa, as Rufinis, um tipo de família de escolha ou experimento de vida não heterossexual (WEEKS et.al., 2001) baseados em uma ética da amizade que contempla carinho,

fidelidade e companheirismo recíprocos. Segundo Weston (1991), as famílias de escolha são formas encontradas por pessoas não heterossexuais de criarem laços com seus semelhantes a partir da ameaça da falta de aliança por parte da família biológica/legal. Depois das Rufinis vieram a família Diamond, a família Ice e a família Riot.

Mais adiante no texto, busquei dialogar com um integrante da família Diamond, Keepy, buscando construir uma trajetória de vida que revelasse como a sua sexualidade implicava na ameaça da não aliança em vários momentos. Entre os amigos do bairro, na família, na escola e pelo espaço público, muitos viam na sexualidade de Keepy e na sua afetação como uma condição de certa degeneração, passível de ser punida com o isolamento e a violência. Conforme chega na adolescência, Keepy viu no emo uma oportunidade de expressar o seu descontentamento com o mundo. A postura triste e de deslocamento tipicamente comunicada nas letras das músicas e entre os emos nos fóruns da internet o atraía. Além disso, frequentando o *rolê*, Keepy percebeu que a abertura para a expressão de sexualidades divergentes e de desempenho de papéis de gênero entre os jovens fazia com que ele se sentisse incluído. Após certo tempo frequentando o *rolê*, Keepy fez algumas amizades com pessoas que partilhavam certos trajetos com ele, moradores da periferia do Grande ABC e que mais tarde se tornariam membros da família Diamond.

Entre os integrantes da família existia uma ética da amizade fundamentada na reciprocidade. Nos *rolês*, a aquisição e o uso de substâncias delimitavam alguns laços de aproximação entre os membros, mas também de segmentação em grupos menores dentro da própria família. Além das substâncias, as Diamonds eram conhecidas por defenderem-se de agressões que antes sofriam nos *rolês*.

Finalizando a dissertação, busquei refletir mais profundamente no quarto capítulo a teoria e metodologia da etnografia e como tentei elaborar um lugar de escrita. Passando pelas reflexões de Geertz (1989) a respeito do entendimento de que a etnografia é um estilo de escrita que é fundamentado no exercício de interpretação de segunda mão e de descrição densa, pela crítica pós-moderna de localizar o papel do autor no texto (CALDEIRA, 1988), pela relação entre momentos etnográficos (STRATHERN, 2017) e finalmente chegando na etnografia *ex post facto* (MACHADO, 2019), busquei construir um preâmbulo para fundamentar algumas reflexões e desdobramentos da construção do meu lugar de escrita, dos envolvimento que tive com interlocutores e outros atores em diversos momentos, incluindo algumas questões éticas.

Num primeiro tempo busquei refletir em alguns momentos de comunicação da minha pesquisa. Mostrei que me mantendo sob um estado de atenção, consegui compreender como a etnografia não estava descolada da vida. Tive acesso a informações de campo e a contatos com interlocutoras em momentos de comunicação do meu trabalho. A partir de provocações que me foram feitas, senti a necessidade de refletir o meu envolvimento com a pesquisa, como sujeito que esteve intimamente ligado com os emos desde a adolescência.

Refletindo sobre a minha trajetória de vida em relação a pesquisa com os emos, percebi que eu mesmo fui afetado desde os tempos do Ensino Médio, em 2005, por questões que busquei investigar, como os processos de acusação, a rotulação emo, a homofobia no *rock*, a relação das juventudes com a cidade, as *matinês* e as famílias alternativas. Apesar de não ter frequentado os *rolês* da Galeria do Rock e nem do Bocage, tive experiências com os emos de forma descentralizada, pelo menos até 2007, quando comecei a ir nos *rolês* de *matinês*, na Peixoto Gomide e em outros espaços abertos. Antes disso, por ostentar um visual roqueiro, que eu chamava de gótico, e andar com emos, fui classificado e estigmatizado como um, sofrendo algumas intimidações e agressões verbais. Quando comecei a frequentar os *rolês* das *matinês*, da Peixoto Gomide e dos vários encontros espalhados pela metrópole, principalmente os do Grande ABC, passei a ser um pouco conhecido na cena, fazendo com que fosse convidado a ser divulgador de uma *matinê*, a *Perverse ABC*. Pouco tempo depois, desempenhando um bom papel como divulgador, fui promovido a gerente e coordenava uma equipe de vinte divulgadores. Por volta de 2008 eu ingresso na Família Diamond, a convite da Prince, uma das figuras mais frequentes do *rolê*, passando a adotar o nome “Dud Diamond”.

Dialogando com Gilberto Velho (2008), busquei demonstrar os limites das interações que tive com os emos e como alguns pontos da minha trajetória de vida, que inclui a vida acadêmica, podem justificar o meu interesse de desenvolvimento desta pesquisa. Apesar de ter me envolvido muito com a cena emo/alternativa, não me considero pivô de nenhum grupo, amigo de todo mundo ou representante do estilo. Pelo contrário, nunca me assumi emo e isto se torna matéria para as reflexões, assim como outros possíveis envolvimento, conhecimentos e desconhecimentos que foram se revelando para mim durante a pesquisa. De certa forma, ter vivido parte da minha adolescência com os emos não me torna totalmente sabedor do que acontecia na cena, mas mostra que o que escrevo tem um lugar de partida muito localizado, que é sempre parcial. Entre mim e os emos existiu e ainda existe uma série de continuidades e

descontinuidades possíveis de serem exploradas como desafios a minha prática etnográfica.

Finalizando, buscou-se também demonstrar um exemplo de experimento em etnografia *ex post facto*, na medida em que trabalhei muito com a minha memória em diálogo com as dos meus interlocutores e fontes diversas para reconstruir um tempo e provocar reflexões antropológicas pertinentes na atualidade e aos próprios limites entre os campos.

Como toda o texto que busca ser um apanhado de uma pesquisa, ele também teve os seus limites. Muitas ideias ficaram de fora, como um trabalho de campo realizado em parceria com um fotógrafo enquanto acompanhávamos o Bloco Emo durante o carnaval de 2019 em São Paulo. Essa, entre outras ideias e experimentações realizadas, permanecerão em desenvolvimento e poderão futuramente ser abordadas em outros trabalhos.

Reviver o emo tem o sentido de uma memória que não se retém ao passado, mas é constantemente ressignificada a partir dos exercícios que pude desenvolver durante o período de pesquisa. Memórias que não são estáticas, mas que são transformadas em relação aos momentos que os fatos aconteceram e aos momentos em que elas são provocadas. Há de se dizer que o emo não está morto, aliás, os emos não estão mortos. Eles estão por aí falando sobre as suas histórias. As narrativas sobre o emo no Brasil, incluindo esta, indicam pelo menos uma vontade de falar sobre o que foi o estilo e o que aconteceu deles. Se, como disse Raphael Bispo, os emos tinham receio de falar o que eram, caracterizando-o como “um movimento que não ousa dizer o seu nome” (BISPO, 2009, p. 21), hoje, pelo contrário, percebo que existe ainda muito o que se falar com e sobre os emos e que muitos estão dispostos a isso. Este trabalho foi uma maneira de experimentar construir uma perspectiva múltipla sobre a trajetória do emo no nosso país, mais especificamente em São Paulo, entre rompimentos, retomadas, continuidades e transformações do segmento e das pessoas envolvidas com ele, incluindo a mim mesmo.



## Referências

- ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas Juvenis - punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Scritta / Anpocs, 1994.
- ALCANTARA, Mauricio F. "*Hipsterização*" no centro de São Paulo: consumo, trabalho e produção da cidade. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2019.
- ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de Luta: O Rock e o Brasil nos anos 80*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2002.
- ALEXANDRE, Ricardo. 2016. *Cheguei bem a tempo de ver o palco desabar: 50 causos e memórias do rock brasileiro*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial.
- BARTH, Fredrik. *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2000.
- BAUDRILARD, Jean. *Simulations*. Nova York, Semiotext(e), 1983.
- \_\_\_\_\_. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'água, 1991.
- BECKER, Howard. *Outsiders: estudos de Sociologia do Desvio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- \_\_\_\_\_. "E Mozart? E o assassinato?". *Revista Brasileira de Ciências Sociais (RBCS)*, Vol. 29, nº 86, pp. 5-13, 2014.
- BENNETT, Andy.; PETERSON, Richard A. *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.
- BISPO, Raphael. *Jovens Werthers: Antropologia dos Amores e Sensibilidades no mundo Emo*. 2019. 256 f.- Universidade Federal do Rio de Janeiro, PPGAS, Rio de Janeiro, 2019.
- BISPO, Raphael. *Os "emos das antigas" e os "posers de emo": identidades, conflitos e estigma na cena musical roqueira*. São Paulo: Ponto Urbe, 2010.
- BITTENCOURT, João B. de M. *Nas encruzilhadas da rebeldia: uma etnocartografia dos straightedges em São Paulo*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. Campinas: UNICAMP, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BUTLER, J. O parentesco é sempre tido como heterossexual?. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 21, p. 219–260, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644619>. Acesso em: 5 out. 2021.
- CAIAFA, Janice. *Movimento Punk na cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. 1988. “A presença do autor e a pós-modernidade na antropologia”. *Novos Estudos CEBRAP*, (21), pp. 133-157, 1989.
- CARVALHO, Renata O. A estética e a ética Emo: a moda andrógina. VI Congresso de Estudantes de Pós-graduação em Comunicação – UERJ | UFF | UFRJ | PUC-RIO, 2013, Rio de Janeiro. Anais. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2013.
- CBI-BR. Banda larga no Brasil : um estudo sobre a evolução do acesso e da qualidade das conexões à Internet. São Paulo : Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2018.
- CECHETTO, Fátima Regina. Violência e estilos de masculinidade. Rio de Janeiro. FGV, 2004.
- CERTEAU, Michel. A Invenção do Cotidiano. Petrópolis: Vozes, 1990.
- CHAPMAN, Kathleen, DU PLESSIS, Michael. *Queercore: The Distinct Identities of Subculture. The Johns Hopkins University Press Vol. 24, No. 1, Queer Utilities: Textual Studies, Theory, Pedagogy, Praxis.* pp. 45-58, 1997.
- COHEN, Stanley. *Folk devils and moral panics : The creation of the Mods and Rockers.* New York: Routledge, 2002.
- COSTA, Márcia Regina da. Os carecas do subúrbio: caminhos de um nomadismo moderno. São Paulo: PUC-SP, 2000.
- COSTA, Jussara C.; RIBEIRO, Jéssyka K. A. Um jeito diferente de ser movimento: em cena, o Riotgrrrl. *In: VI Congresso Internacional de Estudos sobre a Diversidade Sexual e de Gênero da Associação Brasileira de Estudos da Homocultura*, 2012, Salvador. Anais. Salvador: Associação Brasileira de Estudos da Homocultura, 2012.
- DAMATTA, Roberto. A casa & a rua. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- DIAS, Marcia Tosta. “Quando o todo era mais do que a soma das partes: álbuns, singles e os rumos da música gravada”. *Revista Observatório Itaú Cultural*. nº 13 (set. 2012). São Paulo: Itaú Cultural, 2012, p. 63-74.
- ELIAS, Norbert. Mozart, sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- \_\_\_\_\_. O processo civilizador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- FACCHINI, Regina. Entre umas e outras: mulheres, (homo)sexualidades e diferenças na cidade de São Paulo. Tese de doutorado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2008.
- FACCHINI, Regina; SIMÕES, Júlio. 2009. Na trilha do arco-íris. Do movimento Homossexual ao LGBT. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2009.
- FEATHERSTONE, Mike. Cultura de Consumo e Pós-modernismo. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll- uma História Social.* Rio de Janeiro: Record, 2003.
- FRY, Peter e MACRAE, Edward. O que é homossexualidade. São Paulo: Brasiliense, 1983.

- GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- \_\_\_\_\_. Nova luz sobre a Antropologia. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- GOFFMAN, Erving. Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: LTC, 1991.
- GRANGEIA, Mario Luis. Brasil: Cazuza, Renato Russo e a transição democrática. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- GUIMARÃES, Valéria. A passeata contra a guitarra e a “autêntica” música brasileira. *In: RODRIGUES, Cristina Carneiro; LUCA, Tania Regina de; GUIMARÃES, Valéria (org.). Identidades brasileiras: composições e recomposições. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.*
- HEILBORN, Maria Luiza. Corpos na cidade: sedução e sexualidade. *In: VELHO, Gilberto (org.). Antropologia Urbana. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1999.*
- HOLLANDA, Heloísa B.; GONÇALVES, Marcos A. Cultura e participação nos anos 60. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. As estruturas elementares do parentesco. Petrópolis: Vozes, 1982.
- MACHADO, Igor Jose de Renó. “O inverso do embrião: reflexões sobre a substancialidade da pessoa em bebês prematuros”. *Mana* 19, pp. 99–122, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Ethnographic Life: Method for an Ex Post Facto Anthropology. Anthropologica*, 61, pp. 345-351, 2019.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. 1992. Tribos urbanas: metáfora ou categoria?. *Cadernos de Campo. Revista dos Alunos de Pós-Graduação em Antropologia da USP*, 2 pp. 49-51. 1992.
- \_\_\_\_\_. Rua, símbolo e suporte da experiência urbana. São Paulo: Laboratório do Núcleo de Antropologia Urbana da USP, 1996.
- \_\_\_\_\_. Da periferia ao centro: trajetórias de pesquisa em antropologia urbana. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2012.
- MARTINELLI, Marcello. Mapas, gráficos e redes : elabore você mesmo. São Paulo: Oficina de Textos, 2014.
- MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. *in: Mauss, M. Sociologia e Antropologia. SP, Cosac Naif, 2003.*
- MUGNANI, Ayrton. Breve História do *Rock* Brasileiro. São Paulo: Claridade, 2007.
- PARK, Robert. A cidade- Sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. *In: A sociologia urbana de Robert E. Park. VALLADARES, Licia do P. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.*
- PEIRANO, Mariza. “Etnografia, ou a teoria vivida”. *Ponto Urbe*, 2 pp. 1–11, 2008.

- PEREIRA, Alexandre Barbosa. *Rolezinho no shopping: aproximação etnográfica e política*. Pensata. Guarulhos: Universidade Federal de São Paulo, 2019.
- PERILO, Marcelo de Paula. “Rolês”, “closes” e “xaxos”: uma etnografia sobre juventude, (homo)sexualidades e cidades. Campinas: UNICAMP, 2017.
- PUCCINELLI, Bruno. Se essa rua fosse minha: sexualidade e apropriação do espaço na “rua gay” de São Paulo. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Federal de São Paulo. Guarulhos: UNIFESP, 2013.
- RICH, Adrienne. *Compulsory Heterosexuality and Lesbian existence*. In: *Feminism e sexuality*, Jackson e Scot. New York: Columbia University Press, 1996.
- ROCHA, Ane Talita da Silva. Construindo desejos e diferenças : uma etnografia da cena indie rock paulistana. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013.
- SANDRONI, Paulo. A dinâmica imobiliária da cidade de São Paulo: esvaziamento, desvalorização e recuperação da região central. in: Empresa Municipal de Urbanização – EMURB. Caminhos para o centro: estratégias de desenvolvimento para a região central de São Paulo. São Paulo: Prefeitura de São Paulo, 2004.
- SILVA, Marcio Ferreira da Silva. 1871: o ano que não terminou. Cadernos de Campo v. 19 n. 19 pp. 323-336. 2010.
- SILVEIRA, Lucas. Eu não sei lidar. Porto Alegre: Dublinense, 2015.
- SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). Mana. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2005.
- SIMOES, Júlio Assis; FRANCA, Isadora Lins; MACEDO, Marcio. Jeitos de corpo: cor/raça, gênero, sexualidade e sociabilidade juvenil no centro de São Paulo. Cadernos Pagu., pp. 37-78. 2010.
- STRATHERN, Marilyn. O efeito etnográfico. São Paulo: Ubu, 2017.
- TAMAGNE, Florence. Mutações homossexuais. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (orgs.). História da virilidade. Petrópolis: Vozes, 2013.
- VELHO, Gilberto. A Utopia Urbana. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- \_\_\_\_\_. Individualismo e Cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- WEEKS, Jeffrey. *et al. Same sex intimacies: Families of choice and others life experiments*. London/ New York: Routledge, 2001.
- WESTON, Kath. *Families We Choose: Lesbians, Gays, Kinship*. New York: Columbia University Press, 1991.
- WHYTE, William Foote. Sociedade de esquina. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

### Fontes da imprensa e audiovisual.

CAVALCANTI, Amanda. “O emo foi o último movimento importante do rock brasileiro: O que a ascensão e queda de bandas como NX Zero, Fresno e Hateen falam sobre as mudanças que a indústria musical passou nos últimos 15 anos”. *Vice, Noissey*, 13 jul. 2018. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/wjk8gw/o-emo-foi-o-ultimo-movimento-importante-do-rock-brasileiro>. Acesso em: 02 abr. 2020.

G1, Equipe de reportagem local. “São Paulo MIX Festival reúne bandas “emo” domingo (22) em SP”. *G1, Música*, 19 out. 2006. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,AA1317242-7085,00-SAO+PAULO+MIX+FESTIVAL+REUNE+BANDAS+EMO+DOMINGO+EM+SP.html>. Acesso em: 02 abr. 2020.

HAHNE, Stephane. “Nenê Altro, vocalista do Dance of Days, se assume mulher transexual: Cantora deu entrevista ao UOL para falar sobre a nova fase de vida”. *Tenho mais discos que amigos!*, *Nacionais*, 11 nov. 2020. Disponível em: <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2020/11/11/nene-altro-mulher-transexual-entrevista>. Acesso em: 02 abr. 2020.

HENRIQUE, Alfredo. “Ponto turístico de SP, Galeria do Rock fecha 30 lojas e demite 400 funcionários”. *Folha de São Paulo*, 23 abr. 2020. Disponível em: <https://agora.folha.uol.com.br/sao-paulo/2020/04/ponto-turistico-de-sp-galeria-do-rock-entra-em-crise-e-400-ja-perderam-emprego.shtml>. Acesso em: 05 maio 2020.

KAWAGUTI, Luis. “Polícia de SP vê aumento de movimentação neonazista e identifica grupos”. *BBC Brasil em São Paulo*, 19 jan. 2017. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-38603560>. Acesso em: 02 abr. 2020.

ILUSTRADA, Equipe de reportagem local. “Teens choram por Good Charlotte”. *Folha de S. Paulo, Ilustrada*, 28 nov. 2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2811200512.htm>. Acesso em: 02 abr. 2020.

JUSTINO, Fábio. “Queercore”. *O caralho do rock*. 2002. Disponível em: <http://www.cdorock.com/p/queercore.html>. Acesso em: 02 abr. 2020.

LORENTZ, Bráulio. “Emo morreu, mas passa bem... Ex-Cine, Restart e NX Zero estão por trás de hits que vemos por aí”. *VICE*, 17 out. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2018/10/17/emo-morreu-mas-passa-bem-ex-cine-restart-e-nx-zero-estao-por-tras-de-hits-que-voce-ouve-por-ai.ghtml>. Acesso em: 02 abr. 2020.

LORENTZ, Bráulio; ORTEGA, Rodrigo. “As maiores vaias do Rock in Rio: G1 lembra histórias de Carlinhos Bron, Erasmo, Lobão, NX Zero...”. *G1, Pop-arte*, 01 out. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/rock-in-rio/2019/noticia/2019/10/01/as-maiores-vaia-do-rock-in-rio-g1-lembra-historias-de-carlinhos-brown-erasmo-lobao-nx-zero.ghtml>. Acesso em: 01 maio 2020.

MALDJIAN, Mayra. “Uma volta com Toninho, o síndico da Galeria do Rock”. *Veja São Paulo*, 01 jun. 2017. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/galeria-do-rock-50-anos/>. Acesso em: 04 fev. 2020.

MENEZES, Caio. “No revival do emo, Fresno briga para não virar um produto nostálgico”. Portal da Jovem Pan, Entretenimento, 09 mar. 2020. Disponível em: <https://jovempan.com.br/entretenimento/musica/fresno-entrevista.html>. Acesso em: 04 abr. 2020.

MILLER, Gustavo. “Fãs protestam contra Fresno antes de show de Bon Jovi”. Portal de notícias do G1, Pop-arte. 06 out. 2010. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/10/fas-protestam-contr-fresno-antes-de-show-de-bon-jovi.html>. Acesso em: 02/04/2020.

PRÓ-MUSICA BRASIL, Produtores Fonográficos Associados. “Mercado fonográfico mundial e brasileiro em 2018”. Portal Pró-música BR, 02 abril 2019. Disponível em: <https://pro-musicabr.org.br/wp-content/uploads/2019/04/release-brasil-GMR2019-e-mercado-brasileiro-2018.pdf>. Acesso em: 04 fev. 2020.

RESNIKOFF, Paul. “*This is ho the single killed the recording industry*”. Digital Music, 04 abr. 2012. Digital music News Disponível em: <http://www.digitalmusicnews.com/permalink/2012/120404single>. Acesso em: 04 fev. 2020.

RIBEIRO, Eduardo. “O Personal Choice fez o primeiro disco emo do Brasil: ‘Choices’, o álbum perdido do seminal grupo de hardcore gravado em 96, está finalmente ao nosso dispor. Nenê Altro e banda falam do clima da cena à época e sobre as raízes old school do emocore”. VICE, 10 abr. 2017. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/d7qm3k/personal-choice-primeiro-disco-emo-do-brasil>. Acesso em: 04 fev. 2020.

ROLLING STONE. “Lucas, da Fresno, explica a Glenn Greenwald que o termo ‘emo é pejorativo’; entenda: O jornalista do The Intercept revelou gostar muito da banda: ‘Lucas [Silveira] é foda!’”. Rolling Stone, Notícia, 18 nov. 2019. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/lucas-da-fresno-explica-glenn-greenwald-que-o-termo-emo-e-pejorativo-entenda/>. Acesso em: 04 fev. 2020.

ROMANI, André. “Os motivos para a escassez de banheiros públicos em SP. 03 abr. 2018. Jornal da USP”. Disponível em: <https://jornal.usp.br/atualidades/os-motivos-para-escassez-de-banheiros-publicos-em-sp/>. Acesso em: 02 abr. 2020.

SMITH, Dylan. “*The 2020 U.S. Recorded Music Industry Numbers Are In — And Streaming Racked Up More Than \$10 Billion In Revenues*”. 25 fev. 2021. <https://www.digitalmusicnews.com/2021/02/26/recorded-music-industry-growth/>. Acesso em: 04 abr. 2021.

SOARES, Camila. “Fresno: “Fomos escolhidos pelo Bon Jovi para abrir!””. Portal Ego. 24 set. 2010. Disponível em: [https://whiplash.net/materias/news\\_859/115625-bonjovi.html](https://whiplash.net/materias/news_859/115625-bonjovi.html). Acesso em: 02/04/2020.

TORRES, Monique. “Estilo ‘gótico suave’ faz sucesso entre jovens”. O Estado de São Paulo, Notícias. 23 ago. 2015. Disponível em: <https://emails.estadao.com.br/noticias/moda-e-beleza,estilo-gotico-suave-faz-sucesso-entre-jovens,1743428>. Acesso em: 04 fev. 2020

ZANCHETTA, Diego. “Tráfico domina rua a quatro quadras da Paulista e faz feira livre das drogas”. O Estado De São Paulo, Notícias. 14 fev. 2014. Disponível em: <https://sao->

[paulo.estadao.com.br/noticias/geral/trafico-domina-rua-a-quatro-quadras-da-paulista-e-faz-feira-livre-das-drogas,1130758](http://paulo.estadao.com.br/noticias/geral/trafico-domina-rua-a-quatro-quadras-da-paulista-e-faz-feira-livre-das-drogas,1130758). Acesso em: 02 abr. 2021.

### Vídeos e filmes

A moda do franção de volta. Produzida por Denise Barra. São Paulo: Record TV. 15 maio 2009. Record TV. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=OuoKV-DsO98&ab\\_channel=SerginhoOrgastic](https://www.youtube.com/watch?v=OuoKV-DsO98&ab_channel=SerginhoOrgastic). Acesso em: 02 abr. 2020.

ARQUITETURAS. Dirigido por Paulo Markun e Sérgio Roizenblit. São Paulo: SESC TV. 2003. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Cb0PEyijRXc&ab\\_channel=SescTV](https://www.youtube.com/watch?v=Cb0PEyijRXc&ab_channel=SescTV). Acesso em: 04 fev. 2020.

DO underground ao emo. Dirigido por Daniel Ferro. São Paulo: BIS. 2013. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=A76mSlasoyE&t=1739s&ab\\_channel=DouglasMaira](https://www.youtube.com/watch?v=A76mSlasoyE&t=1739s&ab_channel=DouglasMaira). Acesso em: 02 abr. 2020.

EMOS. Produzido por Betina Anton e Andrea Cavalheiro. São Paulo: Rede Globo. 2006. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=A2SgLrUdStg&ab\\_channel=carinevieira](https://www.youtube.com/watch?v=A2SgLrUdStg&ab_channel=carinevieira). Acesso em: 02 abr. 2020.

EMOS na Galeria do Rock. Produzido por Felipe Carvalho e Guilherme Lisboa. 2006. São Paulo: SBT. Disponível em: <https://videos.bol.uol.com.br/video/materia-emos-no-gugu--domingo-legal-0402d8c94307>. Acesso em 04 fev 2020.

PALCO Rossevelt. Dirigido por Rafael Rolim. São Paulo: 2008. Disponível em: <https://vimeo.com/14375744>. Acesso em: 02 abr. 2020.

TRIBOS. Dirigido por Sebastián Gadea e Gonzalo Marco. São Paulo: Rede Bandeirante, 2010. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=6errAnhC4Bk&t=27s&ab\\_channel=RosaeMoreno](https://www.youtube.com/watch?v=6errAnhC4Bk&t=27s&ab_channel=RosaeMoreno). Acesso em: 04 fev. 2020.