

Estado da publicação: O preprint não foi publicado em outro meio.

Do Lira Paulistana à Casa do Mancha: o “independente” como elemento distintivo sob a perspectiva de uma cena musical local

Victor Alves de Abreu

<https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.17652>

Submetido em: 2026-08-26

Postado em: 2026-09-11 (versão 1)

(AAAA-MM-DD)

DO LIRA PAULISTANA À CASA DO MANCHA: O “INDEPENDENTE” COMO ELEMENTO DISTINTIVO SOB A PERSPECTIVA DE UMA CENA MUSICAL LOCAL

VICTOR ALVES DE ABREU

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3892-1772>.

<abreu.alves@unifesp.br>

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Guarulhos, SP, Brasil

RESUMO:

Esse trabalho representa um recorte de uma pesquisa de mestrado em andamento, em que a questão central é entender como a “música independente” se relaciona com as posições e representações dos agentes de duas cenas relativas a dois recortes temporais e espaciais da zona oeste da cidade de São Paulo: no primeiro, analiso o que chamei de “cena alternativa do Lira Paulistana”, nos anos 80; no segundo, analiso o que chamei de “cena do indie rock paulistano”, uma cena que começa a se formar a partir de meados de 2010 e tende a gravitar em torno da Casa do Mancha, importante reduto do indie rock paulistano e nacional. A partir da pesquisa em materiais de imprensa e da realização de entrevistas, constatei como uma cena local pode reproduzir as lógicas sociais de determinados campos de produção simbólica e, nesse sentido, como a própria noção de “independente” é significada e representada pelos agentes que lá circulam. Nesse trabalho, destaco como o “independente” era construído e significado por esses agentes no sentido de constituir um elemento de distinção cultural.

Palavras-chave: música independente, cenas locais, campo, Lira Paulistana, Casa do Mancha.

FROM LIRA PAULISTANA TO CASA DO MANCHA: THE “INDEPENDENT” AS A DISTINCTIVE ELEMENT FROM THE PERSPECTIVE OF A LOCAL MUSIC SCENE

ABSTRACT: This paper presents a section of an ongoing master’s research project, whose central question is to understand how “independent music” relates to the positions and representations of agents belonging to two music scenes associated with two distinct temporal and spatial settings in the western area of the city of São Paulo. In the first case, I analyze what I have termed the “Lira Paulistana alternative scene” in the 1980s; in the second, I examine what I have called the “São Paulo indie rock scene,” a scene that began to take shape in the mid-2010s and tended to gravitate around Casa do Mancha, an important hub for indie rock in São Paulo and Brazil. Based on research in press materials and interviews, I found that a local scene can reproduce the social logics of specific fields of symbolic production and, in this sense, shape the ways in which the very notion of the “independent” is signified and represented by the agents who circulate within it. In this paper, I emphasize how the “independent” was constructed and endowed with meaning by these agents as an element of cultural distinction.

Keywords: Independent music; local scenes; field; Lira Paulistana; Casa do Mancha.

INTRODUÇÃO

Como pude discutir em um trabalho anterior (ABREU, 2026), constata-se frequentemente que, na literatura voltada à música independente brasileira, a natureza inovadora/pioneira de certos projetos fonográficos é revisitada¹²³. Com exceção de pesquisas focadas em casos específicos, as principais referências sobre o assunto apresentam um conjunto de produções fonográficas fundamentais (CASTRO, 2010; FREIRE, 2016; TINHORÃO, 1980; VAZ, 1988). Nesse sentido, a própria constituição da indústria fonográfica no Brasil emerge como um elemento crucial nas referidas análises, possibilitando observar que a conotação atribuída ao termo “independente” se altera em função das transformações estruturais dos modos de produção: em certos momentos, designa uma postura política de valorização da autonomia criativa do artista, enquanto, em outros, refere-se unicamente a uma específica “condição de produção”. De qualquer maneira, é provável que esses dois modos de entender o termo nunca tenham se dissociado completamente e, em qualquer circunstância, a formulação dessas interpretações, tanto por parte dos estudiosos quanto dos próprios agentes, converge na noção de que a “independência” implica algo do qual não se “dependa”. Nesse trabalho, apresentarei um recorte da minha pesquisa que está em seu estágio final, em que procurei correlacionar a problemática da significação polissêmica do termo “independente” a outro igualmente ambíguo: a “cena”. O conceito de “cena” é tradicionalmente utilizado por músicos e estudiosos para se referir a um grupo de pessoas, entidades e eventos que congregam pessoas com alguma “atividade musical” ou “gosto compartilhado”, ou ainda que se envolvem na criação e consumo de certos gêneros e estilos musicais (COHEN, 1999, p. 238). No entanto, a aplicação dela na academia é simultaneamente recente e bastante variada, permitindo identificar diversas perspectivas que, apesar de compartilharem características similares, apresentam diferenças metodológicas e epistêmicas significativas. Portanto, em decorrência da ausência de definições estáveis e de metodologias empíricas estritas, o conceito assume a característica de um “significante flutuante” a permear as diversas investigações acerca do assunto (STRAW apud JANOTTI JUNIOR, 2012, p. 5)⁴. Assim, tendo em vista a capacidade do

¹ Os procedimentos adotados nessa pesquisa foram submetidos e aprovados pelo Comitê de Ética e Pesquisa da UNIFESP (CAAE 86092125.6.0000.5505).

² Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo pelo apoio e financiamento dessa pesquisa (FAPESP, 2024/10141-5).

³ Declaro que o uso da inteligência artificial nesse trabalho se deu apenas em sua correção, gramatical e ortográfica.

⁴ Apesar de teóricos como Straw e Shank terem proposto definições mais claras do conceito, apesar de distintas, ele foi amplamente aplicado sem a criação de um quadro teórico unificado. Em geral, sua principal aplicação é no estudo de formações sociais locais, embora seja possível ampliar sua abrangência. Comumente reconhecido como um dos pioneiros na sistematização do conceito e na sua formulação analítica, Shank (1994) adota a perspectiva dos estudos etnográficos

conceito de permitir o retorno à materialidade das representações (GUIBERT; BELLAVANCE, 2015, p. 5) e analisar uma formação social menor, mas, sem que por isso, se negligencie o fato de que ela está inserida no espaço simbólico (BOURDIEU, 1996, 2025), propus, a partir da pesquisa empírica, entender uma “cena” como um circuito de produção e circulação de determinada prática social que congrega um conjunto de agentes, tende a gravitar um ou mais espaços e pode se definir simbolicamente por suas características regionais e/ou estéticas (ABREU, 2026). Sob essas perspectivas, procurei entender determinados espaços como estudos de caso referentes a contextos distintos da produção musical na cidade paulista, investigando a possibilidade de os pensar como centros catalizadores de uma cena e, tendo em vista sua capacidade agregadora, investigar como seus principais agentes — artistas, jornalistas, produtores etc. — representam o “independente” a nível local e, assim sendo, reproduzem as lógicas de distintos campos de produção simbólica.

1. A REESTRUTURAÇÃO DO CAMPO FONOGRAFICO BRASILEIRO (1980–2010)

Inserida no âmbito da música gravada, a noção de “música independente” é constituída contrariamente à denominada “indústria fonográfica”, a qual, historicamente, ao centralizar todos os processos de produção e distribuição da música gravada desde o início da sua consolidação, acabou por obter o poder de estabelecer, a seu favor, padrões estéticos e técnicos. Trata-se, especificamente, de compreender o tema à luz da oposição entre um oligopólio constituído por um conjunto restrito de empresas de abrangência global (*majors*⁵), as quais, ao exercerem um acentuado controle sobre as redes de circulação, distribuição e produção de música gravada, impunham barreiras simbólicas e materiais às propostas que, por serem produzidas fora de sua alçada, tinham que dela “independeer”. Ora, tanto no cenário global quanto no contexto nacional, o desenvolvimento da indústria fonográfica

críticos para investigar o que ele designa como “a cena do rock'n'roll de Austin”. Ele constata que uma cena representa uma “comunidade superprodutiva de significações” (“an overproductive signifying community”), uma vez que produz uma quantidade de informação semiótica superior àquela que pode ser processada racionalmente (idem, p. 122). Por sua vez, Straw é considerado o principal responsável por transpor o conceito do universo musical para o âmbito dos estudos culturais (SÁ; JANOTTI JUNIOR, 2013), uma vez que, além de haver apresentado uma primeira definição em um estudo na década de 1990, fornece, mais recentemente, uma concepção mais abrangente e geral, que destaca, por exemplo, a polissemia do termo e suas diversas significações: um fluxo contínuo de indivíduos em um local específico; o deslocamento desses indivíduos entre esse local e outros; os caminhos pelos quais esses deslocamentos acontecem; os espaços e práticas que cercam e alimentam uma preferência cultural específica; um fenômeno mais abrangente e geograficamente disperso do que sua expressão local; e, finalmente, como redes de atividades microeconômicas que permitem a sociabilidade e ligam essa cena ao contexto urbano (STRAW, 2006). Vale ressaltar, por fim, a contribuição de autores como Bennet e Peterson (2004), que entendem que as pesquisas nessa área podem ser agrupadas em três categorias: as *Local Scenes*, as *Trans-local Scenes* e as *Virtual Scenes* (BENNETT; PETERSON, 2004).

⁵Após sucessivas fusões e cisões, o grupo que constitui as majors é atualmente composto pelas transnacionais Universal (França), Warner (EUA) e Sony (Japão).

deu-se de modo a fazer com que determinadas companhias se tornassem economicamente hegemônicas e, até a última década do século XX, exercessem um enorme poder para determinar as regras do jogo fonográfico no Brasil (LIMA, 2009, 2013). Assim sendo, se o monopólio tecnológico da gravação, divulgação e promoção de fonogramas esteve nas mãos dessas poucas empresas, elas também concentraram os recursos materiais necessários para organizar a indústria e fagocitar diversos segmentos do mercado, como os “independentes” que começavam a engatinhar no país (DIAS, 2008, p. 16).

Na década de 70, essas gravadoras começaram a constituir um elenco (*cast*) fixo de artistas já reconhecidos e vinculados à MPB como uma estratégia de produção que lhes asseguraria vendas por um longo período (DIAS, 2008, p. 82). E, ao assegurarem uma perspectiva de vendas segura nesses artistas de maior apelo comercial, elas também começaram a expandir o alcance das suas atuações para diferentes nichos do mercado (idem, 2008, 92). No entanto, mesmo com o relativo êxito dessa tática, o fim da década sinalizava o começo de outra dominada pela instabilidade da indústria, o que acabou a estimular que novas iniciativas, fora da alçada das grandes gravadoras, despontassem como as primeiras experiências “independentes” no país⁶. Por outro lado, diferente das iniciativas propriamente “empresariais” – isto é, de agentes que procuravam também organizar e formar “gravadoras” –, havia agora uma diferença basilar em relação aos “independentes” que surgiam no começo dos anos 1980: eles não queriam formar ou se vincular a “empresas”, mas sim produzir os seus discos de maneira individual, se organizar em cooperativas e adotar meios próprios para a distribuição das suas produções (TINHORÃO, 1980, p. 7)⁷.

É neste cenário que, entre o término da década de 1970 e o começo da década de 1980, os artistas independentes começam a se estruturar e a atuar de forma mais autônoma na produção e distribuição dos seus álbuns. O objetivo principal era estabelecer um mercado próprio que garantisse a continuidade dos pequenos produtores sem a ameaça constante das grandes gravadoras (DE MARCHI, 2006, p. 3). Também no início daquela década, é possível observar certa expansão de casas de show e de espaços dedicados às produções “alternativas”, do Rio de Janeiro a São Paulo (DIAS, 2015b, p. 49). Nesse contexto, em que a gravação e venda de fonogramas era ainda essencial para a

⁶Para checar uma sistematização dessas iniciativas, ver Castro (2010), Costa (1984), Tinhorão (1980) e Vaz (1988).

⁷Com exceções, as ações anteriores focavam na formação de “empresas” que, mesmo quando aspiravam a atuar de forma mais independente, acabavam por desempenhar o papel de identificar nichos, artistas e tendências que seriam posteriormente incorporados pelas grandes corporações.

manutenção de artistas no mercado fonográfico, determinados espaços dedicados a apresentações “ao vivo” começam a se tornar fundamentais ante a seletividade das grandes gravadoras que monopolizavam os meios de produção e distribuição da música. Assim, visto que a “música ao vivo” se estabelece como uma alternativa à circulação de produções mais restritas, cenas musicais locais foram se estabelecendo e acolhendo agentes e as suas propostas. Entendo também que essa tendência foi aos poucos se confirmando nas décadas seguintes, processo que, invariavelmente, confluiu também com a desverticalização da cadeia produtiva da indústria (NAKANO, 2010), isto é, processo em que as grandes gravadoras, antes responsáveis por praticamente todas as etapas da indústria, vão aos poucos terceirizando as suas atividades. Passa, por exemplo, a ser responsabilidade dessas gravadoras os processos de direção, a gestão de marketing, das vendas e das finanças; no entanto, as tarefas propriamente “artísticas” e “técnicas” de produção dos fonogramas foram, gradualmente, terceirizadas (DIAS, 2008, p. 116). Assim, acentuados os processos de segmentação e racionalização que haviam surgido ou sido implantados nas décadas de 1960 e 1970 pela indústria (VICENTE, 2002, p. 199), bem como o barateamento dos custos e tecnologias de gravação, o aparecimento de pequenas gravadoras independentes (*indies*) nos anos 90 muito colabora para que o desenvolvimento de empreendimentos independentes melhor estruturados se realizasse (DIAS, 2008, p. 131; VICENTE, 2002, p. 155)⁸. Posteriormente, a entrada das majors nesses circuitos se deu por meio da mediação das gravadoras independentes e, assim sendo, na medida em que esse fato expandiu consideravelmente as possibilidades de produção e circulação de artistas de várias áreas, ele também consolida a atuação “independente” como a única maneira de acessar o mercado (VICENTE, 2002, p. 187).

Nesse sentido, a formação da “Associação Brasileira de Música Independente” (ABMI) em 2002 marca o início da consolidação do processo de fortalecimento do mercado independente no país (VICENTE, 2005, p. 11). Para De Marchi, sua fundação marca o início da “Nova Produção Independente” no Brasil (DE MARCHI, 2005, 2006), uma fase em que os protagonistas do cenário independente brasileiro recuperariam “os princípios do movimento independente” (2005)⁹. Ainda, vale

⁸Assim, as grandes gravadoras começaram, por meio das gravadoras independentes, a focar na descoberta do que Vicente chama de “circuitos autônomos”. Esses circuitos são aqueles que quase não aparecem no meio das grandes redes de mídia. Posteriormente, a atuação das grandes gravadoras nesses meios se efetivou, precisamente, por meio da mediação das gravadoras independentes, o que, se, por um lado, expandiu de maneira substancial as oportunidades de produção e difusão de artistas de diversos segmentos, por outro lado, fez com que a condição de “independente” deixasse de simbolizar apenas uma estratégia de sobrevivência para aqueles que almejavam atuar fora do domínio das grandes gravadoras, transformando-se na única via de acesso ao mercado (VICENTE, 2002, p. 187).

⁹ Ou seja, adotariam uma postura “nacionalista” frente à influência das corporações transnacionais e, de certa forma, modernizariam os objetivos e o próprio conceito de independência fonográfica no país (2005, p. 9).

ressaltar também que, com a chegada dos serviços de compartilhamento de dados e, posteriormente, a ascensão dos serviços de *streaming* com a digitalização dos fonogramas, o papel das gravadoras foi sendo realocado cada vez mais para a condição de administrar e distribuir esses “dados” e, assim sendo, ainda mais distante dos processos de criação, a atuação autônoma de artistas no mercado é novamente alavancada (VICENTE; KISCHINHEVSKY; DE MARCHI, 2018, p. 27; DE MARCHI, 2011, p. 152; GALLETTA, 2016).

Para Galletta, a produção musical independente brasileira é profundamente impactada pela internet (GALLETTA, 2016). Em sua pesquisa sobre a “cena paulistana” da década de 2010, o autor observa que seus participantes atuavam desprovidos de qualquer ligação ou apoio das grandes gravadoras, utilizando a internet como “suporte de mídia fundamental” para a promoção e divulgação de suas obras (GALLETTA, 2016, p. 19), o que os possibilitou a, como “empreendedores”, associar seu “talento criativo” a condições técnicas, sociais e econômicas até então nunca experimentadas pelos chamados “independentes” de décadas pretéritas (GALLETTA, 2016, p. 42). É nesse contexto que o autor entende que o artista independente se torna um “criador-empreendedor”, que, ante a confusão entre entender a sua obra ora “enquanto arte”, ora “enquanto empreendimento econômico produtivo”, artista se torna “criador artístico” e “empresário de sua carreira” (idem, p. 120). De maneira análoga, Gatti discute em sua pesquisa sobre a configuração da “Nova MPB” (2015) que a transformação nos meios de comunicação propiciada pelo surgimento da internet exerceu significativa influência na constituição de um novo cenário de produção independente no Brasil, promovendo a ascensão do músico independente à posição de “artista empreendedor” de sua própria trajetória profissional (GATTI, 2015, p. 128). Vale ressaltar também que a condição “empreendedora” desses novos artistas independentes é também analisada por Faraco (2020), que, em seu estudo, procura classificar a produção atribuída aos independentes apenas como “música alternativa” (2020) e, nele, denomina como “profissional empreendedor da música alternativa” os agentes que administram sua carreira em nome de certa “liberdade criativa” (idem, p. 216) — implicando, assim, que o termo signifique muito mais uma “qualidade ética” do que propriamente um modo de produção (idem, p. 77).

Como demonstrado, a estrutura do campo fonográfico influencia muito na maneira na qual a “independência” será significada e concebida. Se nos anos 70, década de maior ascensão da indústria fonográfica no país, ser um artista “independente” era inconcebível, a passagem das décadas posteriores viu um conjunto de condições objetivas mudar essa equação. É possível notar também que, como demonstrei a seguir, a atuação autônoma dos artistas vem, desde os anos 80, se

consolidando muito mais no contexto da “música ao vivo” do que no da comercialização de fonogramas, pois mesmo na época em que a venda de mídia física era o principal elemento de capitalização da indústria, aquelas propostas que não encontravam receptividade pelo mercado ainda muito centralizado eclodiam e se realizavam primeiro em palcos do que nos aparelhos de som. Essa tendência vai se acentuar ainda mais a partir do meio dos anos 2000, pois, mesmo quando a *internet* permite uma divulgação de fonogramas nunca antes vista, a consequente saturação de artistas no mercado e a baixa rentabilidade financeira que os serviços de *streaming* garantem aos artistas permanecem reafirmando a centralidade de *shows* em suas carreiras.

2. O “INDEPENDENTE” SOB A ÓTICA DA “CENA ALTERNATIVA DO LIRA PAULISTANA”

Como discutido anteriormente, as possibilidades de se pensar a música independente nos anos 80 no contexto nacional estavam muito atreladas às condições materiais e simbólicas impostas pelas grandes gravadoras. Impossibilitados de gravar e comercializar fonogramas ante o alto custo da produção e o consequente controle de todo aparato de comunicação por parte das gravadoras, aqueles artistas que procuravam produzir obras de pouca ou nenhuma receptividade mercadológica se deparavam com uma barreira praticamente intransponível. É nesse cenário que as apresentações ao vivo despontavam como um trunfo na divulgação e na capitalização desses “artistas alternativos” ainda desconhecidos do grande público. É então nesse contexto que a cidade de São Paulo viu nascer no bairro da Vila Madalena uma cena que acolheu e segue até hoje a acolher esses tipos de manifestações. Levando em conta que esses locais integram os circuitos de produção e circulação essenciais à configuração de uma cena, torna-se viável identificar que, já naquela época, existia uma cena independente na cidade em desenvolvimento. E, devido à quase total ausência de uma infraestrutura robusta que permitisse aos artistas que criavam obras “alternativas” àquelas tidas como “padrões do mercado” a circulação dessas produções – tanto em função da centralização dos meios de produção fonográfica nas grandes gravadoras quanto pelos seus canais de divulgação e distribuição –, a oportunidade emergida por meio do pequeno espaço para a realização de tais obras gerou uma concentração de agentes que ocupavam posições semelhantes no espaço simbólico, representando, dessa forma, o “independente” sob uma compreensão relativamente comum. Considerando, portanto, o contexto da produção local que surgia naquela localidade, é possível afirmar que o Lira Paulistana, um pequeno teatro situado nos limites do bairro, pode ser considerado um componente primordial

na constituição de uma cena musical conforme os termos apresentados. Ainda antes de sua efetiva instituição, já se observava uma intensa produção cultural naquela localidade, que, gradativamente, a tornava reconhecida como o reduto dessas iniciativas consideradas “alternativas” e “independentes”, que surgiam no princípio da década e, aos poucos, iam conquistando seu espaço na mídia especializada. Em 1979, por exemplo, a TV Cultura promoveu o 1.º Festival Universitário de Música Popular Brasileira, evento que, ao reunir alguns expoentes dessa efervescente cultura emergente na zona-oeste de São Paulo, desempenhou um papel fundamental na formação de uma primeira conexão entre artistas que, posteriormente, seriam conhecidos como "Vanguarda Paulista" (GHEZZI, 2002, p. 137; GUIMARÃES, 1985, p. 105)¹⁰.

Predominantemente constituído por universitários e graduados de classe média descontentes com a produção cultural hegemônica (COSTA, 1984b, p. 34), o público que frequentava esses eventos, e que manifestava interesse em consumir produtos considerados “alternativos”, deparava-se com a limitada atenção dos grandes meios de comunicação e, por conseguinte, encontrava significativos obstáculos para acessá-los (GUIMARÃES, 1985, p. 98). Até aquele momento, a principal via de promoção desses artistas consistia, principalmente, em apresentações ao vivo em locais e circuitos de alcance restrito, como universidades, festivais universitários, praças, parques públicos e museus — como o Museu da Imagem e do Som (MIS) e o Museu de Arte de São Paulo (MASP) (COSTA, 1984b, p. 34; DIAS, 2008, p. 138). Além dos meios de divulgação precários e limitados, baseados em filipetas e pequenos cartazes, a ausência de suporte dos meios de comunicação consolidados — rádio, TV e jornais (idem, 1984) — e o alto custo de aluguel dos teatros na cidade (GUIMARÃES, 1985, p. 98) tanto impossibilitavam a ampliação do mercado desses agentes quanto atentavam contra a própria existência de suas atividades. É então diante desse contexto que o até então estudante de engenharia Wilson Souto Jr., mais conhecido como “Gordo”, percebe uma oportunidade de negócio única: ao identificar, por um lado, um público sedento por novidades e, por outro, artistas emergentes desejosos de expor suas criações fora dos circuitos convencionais, ele se une ao administrador de empresas Waldir Galeano para inaugurar, em 1979, o teatro “Lira Paulistana” (figuras 1 e 2). (COSTA, 1984b, p. 35; OLIVEIRA, 2002, p. 17):

¹⁰ No festival, Barnabé conquista a primeira posição com a canção "Diversões Eletrônicas", enquanto a banda Premeditando o Breque conquista a segunda posição com a canção "Brigando na Lua" (I FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DE MPB (TV CULTURA)).

Figura 1 - Fachada do Teatro



Fonte: Website do Sesc

Figura 2 - Interiores do Teatro



Fonte: Folha de São Paulo

Inicialmente, Souto Jr. e seu parceiro consideraram a possibilidade de alugar um amplo terreno que, com o objetivo de garantir a renda necessária para o aluguel do imóvel, funcionaria como estacionamento durante o dia e uma casa de shows à noite. No entanto, ao localizarem-se na Vila Madalena, bairro que, de acordo com Souto Jr., abrigava diversos "artistas residentes" e "vários grupos musicais", decidiram optar por alugar um antigo depósito de móveis na frente da praça Benedito Calixto (OLIVEIRA, 2002, p. 50). Sob essa perspectiva de fomento à produção independente, o teatro constituiu o núcleo gravitacional de um circuito de produção e circulação de agentes, catalisando criações dispersas no espaço simbólico e, até seu fechamento em 1985 (CARNEIRO NETO, 1986), tornou-se uma das referências preponderantes na curadoria desses formatos de produção e, acima de

tudo, como a via principal para que músicos pouco conhecidos obtivessem alguma projeção midiática (CASTRO, 2014, p. 45)¹¹. Dessa maneira, o que denomino de “cena alternativa do Lira Paulista” visa condensar em uma estrutura social “menor”, fundamentada na interação entre ambientes de sociabilidade e a distribuição de obras e agentes no espaço simbólico, que se distinguia, principalmente, pelo compartilhamento de um *ethos* particular de produção. Ao revisitarmos a análise da representação de seus principais agentes, é possível perceber que, além de certos ideais estéticos de renovação e de um determinado “descompromisso” com padrões estéticos específicos — características geralmente à denominada “Vanguarda Paulista” de forma abrangente (BATISTA, 2019, p. 25; DANTAS, 2016, p. 26) —, existe também a compreensão de que a “música independente” representa, acima de tudo, uma condição de produção. Entretanto, se o estado de “independência” se apresentava como uma exigência para a criação e a circulação de obras, havia a expectativa de que tais produções deveriam, necessariamente, sugerir algo “diferente dos padrões”, estabelecendo, dessa maneira, um critério distintivo crucial para a construção do significado de “independente”.

Em primeiro lugar, é possível notar que a particularidade da cena de orbitar aquele espaço se manifestava também na forma como era retratada nas análises críticas. Ao visitarem o teatro e interagirem com as produções e agentes que circulavam por lá, os jornalistas atuavam tanto na construção simbólica do *status* do teatro e de seus agentes/produções quanto reproduziam os significados atrelados à distinção do termo “independente”. A associação entre a cena do Lira e a reprodução de uma determinada maneira de conceber o “independente” pode ser verificada quando nos voltamos à revista “Som Três”. Sob a coordenação do jornalista Maurício Kubrusly, reconhecido por dar destaque à cena na mídia, ele é o autor de uma das primeiras reportagens do período, intitulada “A Nova Cara da Música Popular” (1981). Uma das principais observações do jornalista na reportagem destaca a relação entre a “localidade” e a particularidade da produção, tornando-se, em suas palavras, imprescindível “insistir tanto na localização geográfica” da cena na medida em que esse aspecto representaria um de seus pontos mais robustos (1981, p. 54). Por fim, o termo

¹¹ De modo geral, a imprensa especializada teve um papel preponderante na construção da ideia de que o espaço representava o cenário onde, conforme divulgava o Estado de São Paulo, surgia a “nova música de São Paulo” (LOPES, 1982, p. 7). Como se pode observar na matéria, ela destaca a importância do teatro como um autêntico “trampolim” para esses artistas emergentes, um elemento fundamental de sua caracterização. De acordo com o texto, entre 1979 e a data de sua publicação, o teatro sediou 1.335 apresentações de 294 atrações diferentes; 16 grupos teatrais apresentaram 367 peças destinadas a diversos públicos; dois grupos de dança se apresentaram oito vezes; 105 “cantores compositores” se apresentaram com seus grupos em 614 apresentações, das quais 43 resultaram na gravação de discos — dois deles gravados ali mesmo: os de Araci Almeida e de Cida Moreira (idem, p. 7).

“independente” é também associado não apenas ao teatro, mas sim a certa particularidade da música paulista, de maneira a ressaltar que essa característica, compartilhada por esses agentes, se opõe de maneira marcante às “grandes gravadoras”, que estariam, segundo suas palavras, “muito ocupadas com o mofo do marasmo geral da música de mercado para sequer cheirar os odores frescos dessa virada paulista” (idem, p. 54).

Outro exemplo que evidencia a conexão entre esta cena local e a produção independente pode ser observado na declaração do maestro Júlio Medaglia ao jornal carioca *O Pasquim*. Apresentando uma forte crítica ao estado da MPB até então, o maestro argumenta que ela havia se perdido nas demandas comerciais dos meios de comunicação, e as músicas que esses agentes agora estavam produzindo eram “algo ideal para ser tocado nos FMs” e para se ouvir “enquanto faz a barba, dá uma mijada ou vai a um motel” (idem, 1982). Com base nessa observação, indaga: “E os nossos gênios aqui, o que ficam fazendo?”; em seguida, ele mesmo responde: “Nada mais do que compondo cançõezinhas melodolorosas para fazer parte das trilhas de novelas da GLOBO, com as quais, aliás, ficaram todos milionários...” (idem, 1982); a saída, porém, estaria no Lira Paulistana. Citando a “Virada Paulista”, programação de shows dedicados a artistas independentes da cidade — que denomina equivocadamente de “Salada Paulista” —, afirma que “naquela casinhola que cabe meia dúzia de pessoas” despontava “uma nova geração de músicos e cabeças quase prontas e com um novo repertório de ideias” (idem, 1982).

Vale lembrar também que os artistas que por lá circulavam, seja em suas apresentações ou até mesmo se aventurando na curta existência da gravadora do teatro, compartilhavam compreensões que, acima de tudo, colocavam a música independente como uma condição de produção e reafirmação de suas respectivas autonomias estéticas. Um exemplo dessa representação pode ser encontrado em um debate realizado em 1982 por Medaglia e outros artistas dessa cena com o objetivo de discutir o que a “música independente”, até então uma novidade no mercado musical nacional, significava. Feito no auditório da Folha de São Paulo, o debate reuniu Arrigo Barnabé, Geraldo Leite do grupo Rumo, Itamar Assumpção e o subdiretor da “Ilustrada” na época (caderno de cultura da Folha), Matinas Suzuki Jr. (MUITAS VISÕES SOBRE A MÚSICA INDEPENDENTE, 1982). Geraldo Leite destaca que, para ele, o “que se chama independente” é, em verdade, ser “independente das gravadoras”, remetendo, portanto, à procura de uma “autonomia” e de uma “liberdade de criação” incompatível com os objetivos dos meios de comunicação em angariar “audiência” (idem, 1982). Em consonância com Leite, Assumpção compartilha dessa mesma preocupação, ressaltando que, além dos poucos recursos de gravação da época, suas maiores

preocupações são “tocar em rádio AM” e “entrar nas estruturas” com a sua arte, garantindo, assim, a sua “sobrevivência” e a dos músicos que trabalham com ele (idem, 1982). Por fim, Barnabé enfatiza essa contrariedade à predominância dos meios de produção fonográficos, sustentando que “as gravadoras estão nas mãos dos imbecis” e que, apesar de tudo tentado até então por eles, elas permaneceriam vendendo a maior parte dos discos (idem, 1982).

Como é possível notar nas representações dos agentes que circulavam na cena, estabelecer uma posição contrária ao domínio das grandes gravadoras era um elemento crucial em suas respectivas práticas. Além de representar uma “condição de produção”, esses agentes entendiam que ser “independente” representava também uma liberdade estética e certa responsabilidade em inovar formas já consolidadas no mercado. Como indiquei anteriormente, essa constatação não é nova entre a bibliografia do tema; no entanto, realocá-la à ótica da cena nos ajuda a pensar determinadas características específicas. Na medida em que as apresentações se colocavam como a principal fonte de renda desses artistas, o teatro centralizou e catalisou propostas “alternativas” e “independentes”. Ora, dada a falta de especialidade dessas produções em outros espaços em que esses agentes circulavam, é notável que o Lira Paulistana tenha alcançado em um curto período tamanho prestígio entre os agentes dos campos restritos da música brasileira — explicando, em parte, a relevância dos artistas que despontaram de sua cena para o mercado fonográfico. De fato, vale destacar que não entendo que a constituição dessa cena — bem como o teatro, em si — tenha sido o único elemento responsável pela projeção de determinados artistas no campo; argumento, contudo, que a construção da superioridade de suas produções no espaço simbólico, muito atreladas às noções instáveis de “independência” que nasciam na época, foi impulsionada pelas condições materiais e simbólicas dispostas pela cena.

2. A “CENA AUTORAL PAULISTANA” E A “CASA DO MANCHA”: UM ESTUDO DE CASO SOBRE O “INDEPENDENTE” ENQUANTO CRITÉRIO DISTINTIVO NOS ANOS 2010

Para além de seu pioneirismo em se lançar como uma gravadora, produtora de eventos e até mesmo como jornal¹², o precedente criado pelo Lira Paulistana enquanto uma cena local o realoca para uma nova posição paradigmática na música independente brasileira. Enquanto centro de um

¹² Vide Ghezzi (2002), Oliveira (2002) e Castro (2014).

circuito de produção e circulação de artistas independentes — que vale lembrar, reproduziam as lógicas sociais do espaço simbólico que os alocava —, a maneira como a representação do “independente” enquanto sinônimo de superioridade simbólica se construía também de maneira objetiva. Como é possível notar nas figuras 1 e 2, o teatro era um porão, pequeno e com estruturas limitadas. Tratava-se, portanto, de uma configuração espacial que aproximava consideravelmente o público dos artistas que se apresentavam lá; não por acaso, esses eram artistas “desconhecidos” do grande público, que, por fiéis às características estéticas de suas produções e consequentemente relegados a um público restrito, tornavam-se bens culturais de rara fruição. Essa característica, bem como a oposição característica entre campos de alta e baixa difusão (BOURDIEU, 1996), parece mesmo ter se consolidado à posterioridade.

Especificamente, destaco aqui nessa comunicação o precedente relativo à relação entre as características objetivas desses espaços e a superioridade simbólica da música independente. Podemos observar o crescimento dessa tendência já em meados dos anos 90, a exemplo de uma edição do Guia Folha de 1997. Quase uma década após o fim daquela cena, o número intitulado “Casinhas de Show” apresentava na capa a seguinte chamada: “Descubra onde ver novos talentos fora das grandes casas de espetáculos” (1997). Na matéria do Guia, a tradição do Lira Paulistana é citada no sentido de destacá-lo como o espaço que, nos anos 1980, recebeu os “novos talentos” que despontavam na época; no entanto, agora seriam casas como a KVA, o Anexo Domus e A Casa as responsáveis pela “renovação do cenário musical paulistano” (PESSINI, 1997, p. 53). A matéria destaca, ainda, depoimentos de dois importantes músicos paulistas que ascendiam na época, André Abujamra e Maurício Pereira, os quais ressaltam, respectivamente, que esses “espaços pequenos” são “espaços de resistência poética” (idem, p. 54).

A partir dos anos 2010, momento em que há uma expansão nunca antes vista de artistas “empreendedores” de suas próprias carreiras, a demanda criada se refletiu diretamente também no crescimento de espaços menores, mais enxutos e voltados a um público segmentado que, por conseguinte, compartilhava e reproduzia a crença de que eram nesses lugares que as produções de verdadeira “qualidade artística” podiam surgir e se difundir. Nesse cenário de expansão dos aparelhos culturais da cidade, São Paulo consolida uma importante infraestrutura econômica e cultural e se torna o polo central da música independente no país (GALLETTA, 2016, p. 179/204)¹³. E, embora essa

¹³ Segundo uma pesquisa realizada pela SIM São Paulo, a cidade de São Paulo já contava, ao término da segunda década dos anos 2000, com mais de 300 locais que, em média, eram responsáveis por um total superior a 10.200 atrações mensais. Desses, levando em conta 49 espaços dedicados à música ao vivo que forneceram informações sobre seu faturamento, e

infraestrutura esteja presente em diversas áreas da cidade, foi predominantemente na região centro-oeste, tradicionalmente associada a empreendimentos culturais “alternativos” e “independentes”, que houve maior expansão. Bem por isso, alguns desses espaços angariavam as bases materiais e simbólicas para a consolidação de uma nova cena, que, embora tenha se articulado simultaneamente em várias localidades da cidade, consolidou diferentes polos associados a diferentes artistas e estilos musicais relativamente distintos.

Um aspecto crucial para avaliarmos a presença dessa infraestrutura específica da cena é a quantidade de locais que, sendo considerados e representados como “sagrados”, faziam da chamada “música independente” um critério de extrema excelência musical. Contudo, o termo relativamente desgastado e generalizado como condição de produção em todo o campo fonográfico foi dando espaço para classificações mais específicas, que, de alguma forma, procuravam enfatizar a “autenticidade” das produções ante a característica “independente” que já era pressuposta. Em 2013, o “Divirta-se”, o guia de cultura do jornal Estado de São Paulo, publica uma lista de espaços onde, segundo a jornalista Taís Toti, uma “banda nova” ou um “projeto diferente” podiam ser vistos para além da internet (TOTI, 2013, p. 1)¹⁴. Especificamente, eram locais onde bandas e artistas “desconhecidos” se apresentavam em um ambiente de “festas com amigos”, com uma curadoria feita por “gente que entende” e que “se esforça para fazer tudo sozinho” (p. 12). Reforçando essa mesma compreensão, a jornalista Natália Albertoni assina, no ano seguinte, a capa da edição de dezembro do Guia Folha (guia do jornal Folha de São Paulo). Na matéria intitulada “Incubadoras Sonoras”, a jornalista argumenta que haveria uma “cena musical independente” na cidade para além dos circuitos do SESC (ALBERTONI, 2014, p. 84); ainda, destaca que estes espaços, em suas palavras, “investem na música autoral e são alternativas para conhecer novos artistas” (idem, 2014, p. 76)¹⁵. É importante destacar que um guia voltado a catalogar e classificar locais de sociabilidade denomina seu objeto como uma “cena” e, ademais, ao caracterizá-la como “cena musical independente”, evidencia a percepção de que, no entendimento popular, sua representação remonta diretamente à conexão entre práticas e

alcançando 86 que, de alguma maneira, contribuíram para a pesquisa, foi projetado um faturamento superior a 195 milhões de reais (*apud* FREIRE, 2020).

¹⁴Sob o critério do “artesanal”, o guia lista 12 espaços em que artistas, nos primeiros momentos de suas carreiras, encontrariam: a Casa de Francisca; a Casa do Núcleo; Casa do Mancha; Espaço Walden; Jazz nos Fundos; Serralheria; Mundo Pensante; Neu; Contemporânea; Livraria da Esquina; Centro Cultural Rio Verde; Centro Cultural Juventude (TOTI, 2013, p. 12-17).

¹⁵Assim como a lista de Toti, a lista de Albertoni privilegia 16 espaços alocados no centro ou na zona oeste da cidade, sendo estes: “Casa de Francisca”; “Casa do Núcleo”; “Casa do Mancha”; “Casa Paratodos”; “Espaço Cultural Puxadinho da Praça”; “Serralheria Espaço Cultural”; “Alberta#3”; “Beco 203”; “Centro Cultural Rio Verde”; “Da Leoni”; “Jogo Reverendo”; “Kabul”; “Mundo Pensante”; “Neu Club”; “Saravejo”; “Sensorial Discos” (idem, p. 84-89).

locais específicos. Por sua vez, o termo “independente” parece aqui condensar a valorização do “novo”, do “autoral” e do “alternativo”, isto é, um conjunto de classificações que, em certa medida, integra o mesmo repertório de significados em circulação na prática dos agentes. De qualquer maneira, sob essa categorização, os guias descrevem vários locais que, fundamentados principalmente na valorização do “autoral”, proporcionavam aos artistas independentes e às suas criações tanto as oportunidades materiais de exposição quanto os suportes simbólicos de distinção. Em especial, trata-se principalmente de valorizar a criação do artista sob o termo “autoral” em oposição à simples reprodução de obras já estabelecidas no mercado. E se é possível observar uma cena extensa que se unificava segundo essa característica, existiam diferenças cruciais entre os espaços que, além de espelharem diferenças estilísticas, estimularam artistas e propostas distintas¹⁶. Sob esse pressuposto, a Casa do Mancha, um dos espaços relacionados pelos guias, apresenta-se como um dos principais espaços da cena que se formava na época e que, por angariar grande reconhecimento entre bandas e artistas da cidade, acabou por ser um dos polos catalizadores da cena paulistana e, com maior ênfase, daquilo que podemos chamar de *indie rock*¹⁷.

Sob a crença de valorizar esses tipos de produção e privilegiar a música feita fora dos grandes circuitos mercadológicos, a própria configuração de seu espaço, da arquitetura ao perfil dos eventos e curadoria, reproduzia e consolidava o “independente” enquanto sinônimo de distinção, “qualidade” musical e “cultura”. Danilo “Mancha” Leonel, proprietário e idealizador do espaço, relata ao documentário “Música ao Lado” (2016) que privilegiar o “autoral” significava, em suas palavras, permitir que aquele artista que “não se preocupa tanto com a visibilidade mercadológica”, que trabalha “fora das majors” — “fora da linha comercial”, “fora do eixo comercial da coisa” —, e que, portanto, faz um “trabalho sério”, tivesse seu espaço; ainda, completa Mancha, de fazer com que artistas ligados muito mais à “construção estética e de narrativa” do que “o lado do mercado” pudessem efetivamente

¹⁶ A Casa de Francisca, por sua vez, foi e continua sendo identificada como um dos principais locais onde a denominada “Nova MPB” se difundiu (GALLETTA, 2016, p.186–192; GATTI, 2015, p.167), o que pode sugerir que também se estabeleceu como um centro catalisador de uma cena particular. Vale ressaltar também que a atribuição do gênero à casa e a possibilidade de se pensar uma cena específica a partir dessa lógica também remonta à relação entre determinadas bandas e estilos que por lá passavam — até porque, apesar de dar mais espaço ao “rock” e a propostas que de alguma maneira conversam com o estilo, Mancha argumenta que outros gêneros também encontravam vazão no espaço na medida em que eram substancialmente autorais (LEONEL, 2013).

¹⁷ Historicamente utilizado para diferenciar as gravadoras independentes das grandes corporações, o termo passou, na década de 1990, a ser progressivamente empregado para identificar bandas que exibem uma estética vinculada a um “cânone de referências do rock underground branco”, fundamentada em “guitarras estridentes”, na ênfase em letras “inteligentes e/ou sensíveis”, e na escassa valorização rítmica das composições (HESMONDHALGH, 1999, p. 38, tradução própria). Dessa forma, ao buscar resumir certos aspectos estéticos, o conceito de indie se consolidou como algo extremamente comercializável que, embora transite pelo mainstream, mantém uma certa distância em relação às suas manifestações hegemônicas (NEWMAN, 2009, p. 17).

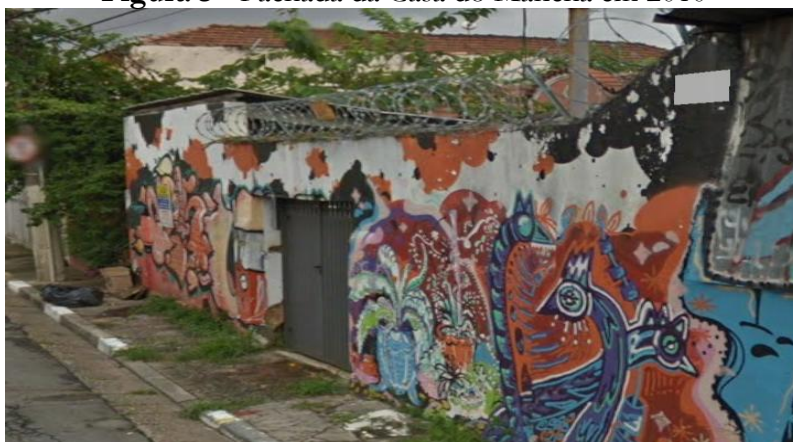
existir (LEONEL, idem, 2016, 00:24:25–00:25:50). Essa ideia se postava, sobretudo, como um critério primordial de curadoria de bandas e artistas, um pressuposto de seleção que se colocava praticamente como um preceito ético de seleção. Em entrevista a essa pesquisa, Mancha conta que a “única regra” de seu espaço era “não tocar banda cover” (Informação verbal, LEONEL, 2025). Tratava-se, portanto, de catalisar uma demanda de artista e público que se postava contrária às lógicas de produção e reprodução que ultrapassavam o “independente” enquanto condição e relação de produção. Assim, trata-se de pensar que as bandas cover, por reproduzirem obras já consolidadas e, portanto, com um público cativo, facilmente podiam lotar a casa e dar retorno financeiro; no entanto, a demanda identificada e suprida por Mancha não era essa e, portanto, nem o lucro econômico: seu objetivo retomava lógicas de frações mais restritas do campo fonográfico, de modo a criar um lugar onde a “arte” — autêntica, por ser “autoral” — viesse antes do lucro; em outras palavras, tratava-se de postular a primazia de lucros simbólicos sobre aqueles propriamente econômicos.

Inicialmente, a Casa do Mancha era, de fato, a moradia de seu proprietário, Leonel Mancha, que, ao se estabelecer em São Paulo, procurou um espaço que lhe possibilitasse ensaiar com sua banda (informação verbal, LEONEL, 2025). Não demorou para que ali logo se tornasse um ponto de encontro de seus amigos, de modo que, se já em 2007 a casa já começava a ter rolês mais intimistas, em 2010 os eventos até então privados começam a juntar semanalmente de 20 a 30 pessoas (informação verbal, LEONEL, 2025). No ano de 2015, a casa já era reconhecida como um dos principais polos do *indie rock* nacional, sendo amplamente representada por uma significativa parcela da crítica especializada na mídia, na qual era valorizada em proporção por artistas desse gênero. A exemplo de uma matéria escrita pela jornalista Beatriz Moura e publicada pela revista Vice, publicação tradicionalmente voltada a pautas ditas “alternativas”, o espaço era descrito como o principal “reduto do underground paulistano”, de modo que “qualquer banda indie que se preze já deve ter tocado pelo menos uma vezinha lá” (2015). Também é nesse ano que Mancha organiza o primeiro evento fora do espaço, que, devido à sua repercussão e às bandas que se apresentaram, pode ser visto como um marco significativo para a cena paulistana. Nesse sentido, o festival “Fora da Casinha” foi avaliado pela crítica especializada como um significativo contraponto aos grandes eventos considerados “comerciais”. A revista Rolling Stone, por exemplo, noticiou o evento ressaltando a representação que seus organizadores faziam de si mesmos e o caráter “independente” que fundamentava sua concepção: “Correndo fora dos padrões mercadológicos, a Casa do Mancha reafirma a relevância da qualidade musical produzida por artistas contemporâneos”; ainda, o comunicado destaca que o evento foi feito “sem patrocinadores” e “sem apoio estatal”, retomando, assim, o real significado do

desgastado termo ‘música independente’ (FESTIVAL INDEPENDENTE REÚNE BOOGARINS, O TERNO, HOLGER E GUI AMABIS EM SÃO PAULO, 2015).

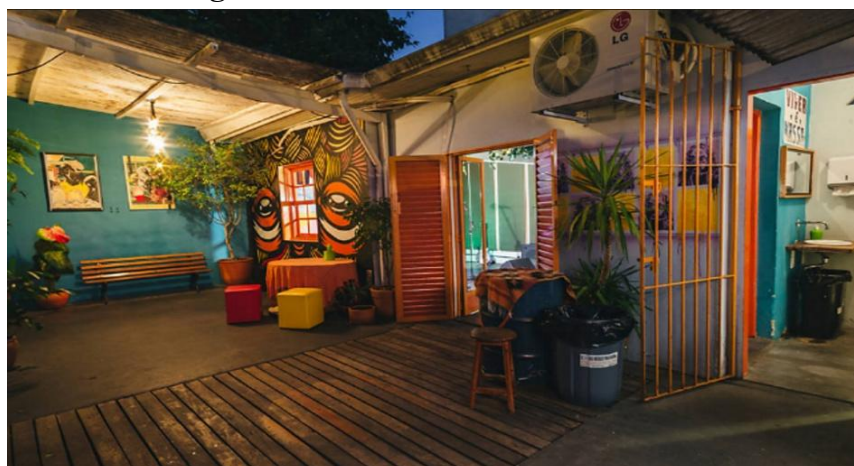
O prestígio angariado pelo espaço na cena também se reflete na maneira pela qual os elementos distintivos associados ao “independente” eram construídos, representados e compartilhados pelos agentes que por ele eram gravitados. A começar, vale ressaltar que tanto o perfil dos espaços quanto o de sua configuração arquitetônica remetiam a um universo “doméstico”, “pessoal” e “exclusivo” — característica diretamente relacionada com a sua raiz domiciliar (figuras 3 e 4):

Figura 3 - Fachada da Casa do Mancha em 2010



Fonte: Google Street View

Figura 4 - Interiores da Casa do Mancha



Fonte: Felipe Gabriel/Projektor/Folhapress

Como é possível observar na figura 3, a fachada do espaço denuncia que, de fato, a “Casa do Mancha” era uma “casa”. Para além do portão residencial e sua dimensão enxuta, podemos notar na figura 4 que também seus interiores estavam repletos de quadros e objetos decorativos que mesclavam a

“residência” com o “negócio”. Nesse sentido, para além do senso de pertencimento que esse tipo de ambiente pode sugerir, a distância espacial entre o artista e o público era praticamente inexistente, o que colaborava também na reafirmação da ideia de que, de perto, o indivíduo que compõe a plateia não é “apenas mais um” na multidão: ele é observado pelo artista e, em suas interações, cria um vínculo de pertencimento e exclusividade incompatíveis com os “grandes espetáculos”. Dadas as particularidades do meu objeto, entendo que, assim como compreendeu Noël em seu estudo sobre as livrarias independentes na França (2018), essa estética domiciliar desempenhou um papel crucial na eufemização da relação comercial do negócio, consolidando, assim, a construção simbólica da exclusividade e da distinção do espaço, das produções e agentes que por lá passavam.

Devido ao potencial catalisador e gravitacional do local, é perceptível que não só a produção de artistas independentes de São Paulo, que se deslocavam pelo *indie rock*, passava por lá. À medida que a reputação da casa se elevava, artistas e grupos que compartilhavam visões semelhantes sobre suas práticas e sobre a música independente interseccionavam-se naquela cena. A começar, podemos encontrar indícios da valorização do “independente” enquanto sinônimo de qualidade musical no relato do músico Maurício Pereira ao jornalista Marcelo Costa (COSTA, 2016). Considerado o “patrono” dos festivais de Mancha — pois de suas quatro edições, ele participou de três —, é possível notar em seu relato a ideia de que havia uma “cena paulistana” ancorada diretamente em pequenas casas de show e, ainda, de que seriam os artistas independentes aqueles que movimentam a música nacional. Na ocasião da segunda edição do Fora da Casinha, Costa questiona-o acerca do “momento” da música brasileira, que, conforme a curadoria do evento, estaria refletido nessa “gente independente” que “não está bombando na grande mídia” (idem, 2016). Em sua resposta, Pereira destaca que “o DNA de SP é muito indie”, com “pequenas casas antenadas abrigando artistas novos”; nesse sentido, seriam os artistas dessa geração que movimentam o cenário brasileiro, isto é, aqueles que “oxigenam o cenário musical do país e que não lançam pela grande indústria até por opção” (idem, 2016). Outro exemplo dessa compreensão pode ser encontrado nas representações que a banda goiana Boogarins, possivelmente o mais bem-sucedido grupo do segmento no Brasil desde a década passada, tem sobre a música independente até hoje. Ao estabelecer um vínculo sólido com a Casa do Mancha — e, inclusive, com Mancha Leonel, que atuou como tour manager do grupo (informação verbal, 2025) —, nota-se que as ideias da banda em relação ao independente priorizam, em primeiro lugar,

uma autonomia na produção¹⁸. Recentemente, quando lançou seu último álbum, a jornalista Matilde Inês fez entrevistas com eles para um artigo da revista Playback (INÊS, 2025). Ao indagar a banda sobre o benefício de ter encerrado o contrato com a gravadora neste álbum, Dinho, o vocalista, é categórico em sua resposta: “Todas as vantagens do mundo” (idem, 2025). Benke, o guitarrista da banda, acrescenta que todo o repertório era “influenciado”, e muitas das canções presentes no álbum não foram incluídas por não serem consideradas “fortes” ou “hits internacionais”. Essa posição é reforçada pela escolha da banda de, segundo ele, “não estar atrelada a essas grandes estruturas familiares do “showbiz” (idem, 2025).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como busquei evidenciar, a perspectiva metodológica da “cena” não sugere que ela seja uma construção social desvinculada do espaço simbólico. Principalmente, trata-se de entender como o movimento dos agentes nos campos se reflete na prática social dessa área específica. Portanto, consegui evidenciar uma conexão entre certos espaços e a prática da música independente, que, até o momento, é fortemente dependente de apresentações e shows. Nesse contexto, agentes dispersos no campo tendem a atrair para si agentes em posições similares, reproduzindo assim suas lógicas sociais. Além disso, é necessário compreender que isso é uma característica da produção dita “independente”, que, por não ter acesso aos meios de comunicação predominantes no setor fonográfico, acaba por criar seus próprios circuitos de produção e circulação. Por essa necessidade de circular e se promover, tende a criar uma cena em torno desses lugares que, por conseguinte, tornam-se a própria infraestrutura da cena; bem por isso, sustento que é possível perceber, também, que os significados atribuídos à prática da música independente não são exclusivos a uma cena específica, mas, na verdade, referem-se ao espaço simbólico. Por exemplo, a análise da “cena alternativa do Lira Paulistana” evidencia como seus participantes transformaram aquele local em um relevante centro de exposição de obras que não tinham espaço nos canais convencionais de divulgação. Dessa forma, ao reunir e catalisar uma produção dispersa no campo, ela se transforma em um elemento crucial de distinção. Assim, a partir do recorte da cena, pude aferir que seus agentes compartilhavam entre si o que chamei

¹⁸ É importante destacar que não entendo que há uma relação objetiva entre o sucesso da banda e seu vínculo com a Casa do Mancha. Argumento, no entanto, que é possível aferir que o status da casa como curadora legítima de determinado nicho da música independente nacional aproximava agentes que, por ocuparem posições similares no espaço simbólico, se aproximavam.

de *ethos alternativo*, uma lógica característica dos subcampos de produção restrita que implica em uma ação axiológica orientada à avaliação ética (de o que seria uma conduta “alternativa” ao padrão) e estética (de o que seria uma obra “alternativa” ao padrão) baseada na valorização da autonomia do artista e na oposição de suas produções aos padrões estéticos de grande circulação (ABREU, 2026).

Com o advento da década de 2000 e suas transformações tecnológicas no setor fonográfico e nos meios de comunicação, pensar as cenas musicais e a música independente requer relacioná-las justamente com esse novo contexto. Como evidenciado, se a década de 2010 configurava um período em que a autonomia do artista se disseminou além das limitações simbólicas dos segmentos mais restritos do espaço simbólico — de tal maneira que, independentemente do gênero musical, a independência tornou-se uma condição amplamente aceita de “empreendimento” e “autogestão” —, a demanda criativa dessas frações em obrigatoriamente criar obras contrárias aos “padrões mercadológicos” já não se apresentava como sinônimo inequívoco do termo. Assim, como demonstra a análise sobre a “cena paulistana de música autoral” e o caso analisado sobre a Casa do Mancha, termos como “autoral” surgiam para reafirmar a diferenciação simbólica desses indivíduos que, além de atuarem de forma independente, apresentavam criações com reduzida viabilidade financeira em prol da “autonomia” de suas produções em oposição ao chamado *mainstream*. Entendo, portanto, que a lógica do *ethos alternativo* continua a se fazer presente nas representações desses agentes, sendo um importante indício de que lógicas distintivas atreladas à polissemia histórica da noção de “independência” acompanham as transformações estruturais dos campos. Na continuidade dessa pesquisa, vou procurar entender o atual estado dessa pequena cena paulistana e, futuramente, retornar de fato à construção do espaço simbólico que possivelmente a abriga.

REFERÊNCIAS

ABREU, Victor Alves. A “cena indie da Vila Madalena”: representações estruturais da música independente e/ou alternativa refratadas na dimensão local de uma cena musical. . *Em*: XXXV CONGRESSO DA ALAS 2026, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: Associação Latino-Americana de Sociologia, 2026.

BATISTA, Juliana Wendpap. **Vanguarda Paulista: retratos de uma geração musical nos anos 1980**. 2019. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

BENNETT, Andy.; PETERSON, Richard A. **Music scenes : local, translocal and virtual**. [s.l.] : Vanderbilt University Press, 2004.

BOURDIEU, Pierre. Algumas propriedades dos campos. *Em: Questões de Sociologia*. [s.l.] : Fim de Século, 1984.

_____. **As Regras da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. Elementos para uma teoria geral dos campos. *Em: Microcosmos: teoria dos campos*. 1. ed. São Paulo: Edusp, 2025. v. 1.

CARNEIRO NETO, Dib. Um triste fim para o agitado porão. **Gazeta de Pinheiros**, São Paulo, 1986.

CASTRO, Igor Garcia De. O lado B: A produção fonográfica independente brasileira. São Paulo: Annablume, 2010.

CASTRO, Riba De. **Lira Paulistana: um delírio de porão**. 1. ed. São Paulo: Ed. do Autor, 2014.

COHEN, Sara. Scenes. *Em: HORNER, B.; SWISS, T. (org.). Key terms in popular music and culture*. Malden (USA): Blackwell Publishing, 1999. p. 239–250.

COSTA, Iná Camargo. Como se tocaram as cordas do Lira. **Arte em Revista**, [S. l.], v. 6, n. 8, 1984.

_____. Quatro notas sobre a produção independente de música. **Arte em Revista**, [S. l.], v. 6, n. 8, 1984.

COSTA, Marcelo. Três Perguntas: Fora da Casinha. **Scream & Yell**, [S. l.], 2016.

DANTAS, Laura Figueiredo. **O canônico em xeque na MPB processos de legitimação e ideário de modernidade**. 2016. Dissertação de Mestrado - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

DE MARCHI, Leonardo. Indústria Fonográfica Independente Brasileira: Debatendo um Conceito. *Em: V ENCONTRO DOS NÚCLEOS DE PESQUISA DA INTERCOM 2005*, Rio de Janeiro - RJ. **Anais [...]**. Rio de Janeiro - RJ p. 15.

_____. Indústria fonográfica e a Nova Produção Independente: o futuro da música brasileira? **Comunicação, Mídia e Consumo**, [S. l.], v. 3, n. 7, 2006.

_____. Discutindo o papel da produção independente brasileira no mercado fonográfico de rede. *Em: HERSCHMANN, Micael (org.). Nas bordas e fora do mainstream musical: Novas tendências da música independente no início do século XXI*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

DIAS, Marcia Tosta. Os Donos da Voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2. ed. São Paulo-SP: Boitempo, 2008.

_____. A produção fonográfica da gravadora independente Baratos Afins e o rock dos anos 80. **ArtCultura**, [S. l.], v. 17, n. 31, 2015.

FARACO, Felipe Berger. **Música Alternativa Brasileira: Análise de Trajetórias**. 2020. Doutorado - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), São Paulo, 2020.

Festival independente reúne Boogarins, O Terno, Holger e Gui Amabis em São Paulo. **Rolling Stones**, [S. l.], 2015.

FOGAÇA, Karina; FRACASSI, Marcel. **Música ao Lado**. , 2016.

FREIRE, Guilherme Araujo. Considerações sobre a produção fonográfica autônoma e os diferentes sentidos da noção de independência. *Em*: ANAIS DO IV SIMPOM 2016 - SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA 2016, **Anais [...]**. [s.l: s.n.].

FREIRE, Vítor Silva. VOCÊ TEM FOME DE QUE? A EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA COMO ELEMENTO ESSENCIAL DA CIDADE. **Caderno Virtual de Turismo**, [S. l.], v. 20, n. 3, 2020.

GALLETTA, Thiago Pires. Cena Musical Paulistana dos Anos 2010: A Música Brasileira Depois da Internet. [s.l.]: Annablume, 2016.

_____. Cena musical paulistana dos anos 2010 e o “novo artista da música” na produção independente brasileira pós-internet. **Música Popular em Revista**, [S. l.], v. 2, p. 116–141, 2018.

GATTI, Vanessa Vilas Bôas. **Súditos da Rebelião: estrutura de sentimento da Nova MPB (2009-2015)**. 2015. Mestrado em Sociologia - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

GHEZZI, Daniela Ribas. **“De um Porão Para o Mundo”: A Vanguarda Paulista e a Produção Independente de LP’s através do selo Lira Paulistana nos anos 80 - um estudo dos Campos Fonográfico e Musical**. 2003. Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

GUIBERT, G  r  me; BELLAVANCE, Guy. Présentation. **Cahiers de recherche sociologique**, [S. l.], 2015.

GUIMARÃES, Antonio Carlos Machado. **A “Nova Música” Popular de São Paulo**. 1985. Disserta  o de mestrado - UNICAMP, Campinas, 1985.

HESMONDHALGH, David. Indie: the institutional politics and aesthetics of a popular music genre. **Cultural Studies**, [S. l.], v. 13, n. 1, 1999.

INÊS, Matilde. **Boogarins: “Hoje somos uma banda adulta que sabe o que quer fazer”**. **Playback**Disponível em: https://www.playback.pt/entrevistas/boogarins-bacuri/?utm_source=chatgpt.com. Acesso em: 16 jul. 2026, , 2025.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunica  o. **Revista da Associa  o Nacional dos Programas de Pós-Gradua  o em Comunica  o | E-comp  s**, [S. l.], 2012. Disponível em: www.e-compos.org.br.

KUBRUSLY, Maurício. A Nova Cara da Música Popular. *Em*: **Som Três**. 35. ed. São Paulo.

LEONEL, Danilo Mancha. **Entrevista concedida a Victor Alves de Abreu**. São Paulo, 2025.

LEONEL, Mancha. **Mancha Leonel. Fora Curva - Rádio FAAP**, 2013.

LIMA, Mariana Mont’Alverne Barreto. **As Majors da Música e o Mercado Fonográfico Nacional**. 2009. Tese de doutorado - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

_____. Majors e a Hegemonia no Mercado Fonográfico Brasileiro. **Temáticas**, [S. l.], v. 21, n. 41, 2013.

LOPES, Maria Amélia Rocha. Teatro Lira Paulistana. Aqui, está surgindo a nova música de São Paulo. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 1982.

MARINHO, Mariana; ALBERTONI, Natália. Laboratório Sonoro. **Folha de São Paulo**, [S. l.], 2015.

MOURA, Beatriz. Uma História Oral da Casa do Mancha. **Vice**, [S. l.], 2015.

Muitas visões sobre a música independente. **Folha de São Paulo**, [S. l.], 1982.

NAKANO, Davi. A produção independente e a desverticalização da cadeia produtiva da música. **Gest. Prod**, [S. l.], v. 17, n. 3, p. 627–638, 2010.

NEWMAN, Michael Z. Indie Culture: In Pursuit of the Authentic Autonomous Alternative. **Cinema Journal**, [S. l.], n. 3, 2009.

NOËL, Sophie. Le petit commerce de l’indépendance: Construction matérielle et discursive de l’indépendance en librairie. **Sociétés Contemporaines**, [S. l.], n. 111, 2018.

OLIVEIRA, Laerte Fernandes De. **Em um porão de São Paulo: O Lira Paulistana e a produção alternativa**. [s.l.] : Annablume, 2002.

PESSINI, Ana Cristina. Pequenos espaços “garimpam” talentos. **Guia da Folha SP**, São Paulo, 1997.

TOTI, Taís. Exiba-se com Pouco. *Em*: **O Estado de São Paulo**. São Paulo.

SÁ, Simone Pereira De; JANOTTI JUNIOR, Jeder. **Cenas Musicais**. [s.l: s.n.]. Disponível em: www.livrariadaana.com.br.

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

STRAW, Will. Scenes and Sensibilities. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, [S. l.], 2006. Disponível em: www.compos.com.br/e-compos.

TINHORÃO, José Ramos. A onda dos independentes: Um David musical contra o Golias das Multinacionais. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1980.

TOTI, Taís. Exiba-se com Pouco. *Em: O Estado de São Paulo*. São Paulo.

VICENTE, Eduardo. **Música e disco no Brasil: A trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90**. 2002. Tese de doutorado - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

VICENTE, Eduardo. **Música e disco no Brasil: A trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90**. 2002. Tese de doutorado - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

_____. A Música Independente no Brasil: Uma Reflexão. *Em: XXVIII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO 2005, Anais [...]*. [s.l: s.n.]

_____. A vez dos independentes(?): um olhar sobre a produção musical independente do país. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, [S. l.], p. 3–19, 2006. Disponível em: www.compos.com.br/e-compos.

VICENTE, Eduardo; KISCHINHEVSKY, Marcelo; DE MARCHI, Leonardo. A consolidação dos serviços de streaming e os desafios à diversidade musical no Brasil. **Revista Eptic**, [S. l.], v. 20, n. 1, 2018.

VAZ, Gil Nuno. **História da Música Independente**. São Paulo-SP: Editora Brasiliense, 1988.

DECLARAÇÃO DE DISPONIBILIDADE DE DADOS DA PESQUISA: Todo o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

DECLARAÇÃO DE USO DE INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL: Declaro ter utilizado inteligência artificial na produção deste trabalho para realizar correções gramaticais e ortográficas.

FINANCIAMENTO: O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo (FAPESP, 2024/10141-5).

CONTRIBUIÇÃO DAS/DOS AUTORES/AS: Segundo o protocolo CRediT (*Contributor Roles Taxonomy*), Victor Alves de Abreu realizou todos os seguintes termos listados: “*Conceptualization*”, “*Methodology*”, “*Investigation*”, “*Data curation*”, “*Writing-Original draft*”; “*Writing - Review & Editing*”.

DECLARAÇÃO DE CONFLITO DE INTERESSE: O autor declara não haver conflito de interesses.

MINIBIOGRAFIAS DOS/DAS AUTORAS DO PAPER: Victor Alves de Abreu é graduado em Ciências Sociais pela UNIFESP e é mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais na mesma instituição. Também é formado em contrabaixo elétrico pela Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP Tom Jobim).

Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença [Creative Commons CC-BY](#).
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.