



THIAGO PIRES GALLETTA

**CENA MUSICAL INDEPENDENTE PAULISTANA – INÍCIO
DOS ANOS 2010: A “MÚSICA BRASILEIRA” DEPOIS DA
INTERNET**

**CAMPINAS
2013**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

THIAGO PIRES GALLETTA

**CENA MUSICAL INDEPENDENTE PAULISTANA – INÍCIO
DOS ANOS 2010: A “MÚSICA BRASILEIRA” DEPOIS DA
INTERNET**

Dissertação apresentada ao
Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia
e Ciências Humanas da Universidade Estadual de
Campinas, para obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Orientador: Pedro Peixoto Ferreira

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação
defendida por Thiago Pires Galletta e orientada
pelo Prof. Dr. Pedro Peixoto Ferreira.

Orientador

Campinas, SP
2013

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/338

G136c Galletta, Thiago Pires, 1979-
Cena musical independente paulistana - início dos anos 2010 : a "música brasileira" depois da internet / Thiago Pires Galletta. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Pedro Peixoto Ferreira.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Música brasileira. 2. Internet. 3. Música - Fonografia - Indústria . 4. Música popular - São Paulo (Cidade). 5. Cultura - Séc. XXI. I. Ferreira, Pedro Peixoto. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Independent musical scene in São Paulo, Brazil - early 2010s : "Brazilian music" post-Internet

Palavras-chave em inglês:

Brazilian music

Internet

Music - Phonography - Industry

Popular Music - Sao Paulo (City)

Culture - 21st century

Área de concentração: Sociologia

Titulação: Mestre em Sociologia

Banca examinadora:

Pedro Peixoto Ferreira [Orientador]

Rita de Cássia Lahoz Morelli

Carlos Gonçalves Machado Neto

Data de defesa: 19-12-2013

Programa de Pós-Graduação: Sociologia

THIAGO PIRES GALLETTA

CENA MUSICAL INDEPENDENTE PAULISTANA – INÍCIO DOS ANOS 2010: A “MÚSICA BRASILEIRA” DEPOIS DA INTERNET

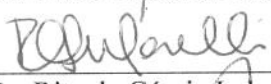
Este exemplar corresponde à redação final da
Dissertação de Mestrado em Sociologia defendida
e aprovada pela comissão julgadora em 19/12/2013

BANCA EXAMINADORA

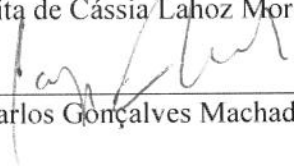
TITULARES:



Prof. Dr. Pedro Peixoto Ferreira (DS/IFCH/Unicamp)



Prof. Dr. Rita de Cássia Lahoz Morelli (DA/IFCH/Unicamp)



Prof. Dr. Carlos Gonçalves Machado Neto (USP)

SUPLENTES:

Prof. Dr. Micael Herschmann (UFRJ)

Prof. Dr. José Roberto Zan (DM/IA/Unicamp)

Dezembro/2013

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pela bolsa auxiliou a realização deste trabalho.

Aos meus pais, Eduardo e Ilda, por todo o apoio.

À minha irmã Mariana.

Aos amigos Francisco Caminati, Cássio Quitério, Bárbara Fonseca e Marcela Beraldo pela interlocução sobre o trabalho em diferentes momentos de sua realização. As contribuições dos amigos Chico e Cássio, prestando informações a partir de suas experiências profissionais, foram de grande valia para a elaboração mais consistente de alguns tópicos deste estudo.

Aos artistas, músicos e produtores Kiko Dinucci, Bruno Moraes, Maurício Tagliari, Luísa Maita, Lulina, Pélico, Romulo Fróes, pela disponibilidade para as entrevistas presenciais e pelo rico material obtido nas mesmas, essencial para esta pesquisa. Ao Daniel Ganjaman e Arrigo Barnabé, pelos depoimentos gravados e respostas fornecidas em debates e a Talles Lopes do coletivo Fora do Eixo, pela entrevista por Skype.

Aos professores Marcelo Ridenti e José Roberto Zan, pelas leituras e considerações sobre a pesquisa no seu período de Qualificação. À professora Graça Caldas, pela leitura e comentários sobre o plano inicial de estudo.

Ao professor Pedro Peixoto Ferreira, que orientou este trabalho, fornecendo contribuições significativas para os percursos da investigação, e com o qual tive a oportunidade de estabelecer um diálogo franco e abrangente sobre o objeto da pesquisa.

A todos os colegas DJs e colecionadores de vinil por todas as referências e pontos de vista trocados, ao longo de minha participação nesta cultura. Um agradecimento especial ao mestre Nilson.

A todas as dezenas, ou centenas, de colegas do coletivo Rádio Muda FM, por todo o aprendizado nos meus mais de 10 anos de radioatividade.

À Ana.

RESUMO

Os desenvolvimentos sócio-técnicos observados em torno da internet, ao longo dos anos 2000, são fundamentais para entendermos o processo de formação de uma nova geração produtora e consumidora de música no Brasil. Este processo é especialmente significativo quando se considera a música produzida pela chamada “cena brasileira independente” contemporânea. Neste contexto, cada vez mais artistas partícipes desta cena, viabilizando seus trabalhos sem o aporte de grandes gravadoras, têm alcançado repercussão significativa junto a públicos segmentados, obtendo crescente reconhecimento em premiações nacionais de música e em uma gama variada de mídias especializadas, nas quais esta produção musical tem sido apontada como responsável por muitas das inovações e contribuições estéticas mais significativas no atual panorama da “música brasileira” contemporânea. A chamada “cena independente paulistana” do início dos anos 2010, e seus artistas, têm assumido um papel de relevo neste cenário, projetando muitos dos principais nomes associados ao que tem sido identificado e discursado, no período, como um “novo momento da música brasileira”. O objetivo principal desta pesquisa foi identificar e analisar – a partir de vasto levantamento de dados sobre o campo enfocado e de entrevistas com artistas e produtores, realizadas presencialmente ou obtidas a partir de publicações na internet – as principais especificidades desta “cena paulistana” responsáveis por singularizá-la, potencializar suas condições criativas e/ou de produção e a distinguir em relação a: (1) momentos anteriores da “produção musical independente” no Brasil; (2) o conjunto da produção fonográfica contemporânea no país; (3) a “cena independente e o novo momento da música brasileira”, mais particularmente. Com respeito aos conjuntos (1) e (2) assume importância fundamental as novidades trazidas pelas tecnologias digitais e pelos novos processos econômicos e novas políticas culturais observados no país nos últimos 15 anos. Na composição da especificidade da “cena paulistana” em relação à “cena independente brasileira” mais ampla (3), têm se destacado centralmente as oportunidades privilegiadas encontradas em São Paulo-SP para o desenvolvimento, sustentabilidade e repercussão de trabalhos musicais autorais independentes. Estas oportunidades serão responsáveis pela migração de um conjunto significativo de artistas independentes de outros estados brasileiros para o solo paulistano, nos últimos anos. A contribuição estética variada e diferenciada, trazida por estes músicos migrantes, se somará à peculiaridade da cultura musical paulistana e aos talentos criativos de seus artistas, bem como às vivências urbanas próprias à cidade, compondo-se, assim, a especificidade musical desta cena – cena marcada, de modo importante, por um alto nível de produção colaborativa entre seus agentes, e por trabalhos que têm buscado se afirmar para além de gêneros e categorizações musicais específicas.

Palavras-chave: Música Brasileira; Internet; Indústria Fonográfica; Música popular - São Paulo (Cidade); Cultura – Século XXI.

ABSTRACT

The socio-technical developments related to the Internet between 2000 and 2010 are essential for an understanding of the process of formation of a new generation of music producers and consumers in Brazil. This process is especially significant when one considers the music put out by the so-called contemporary "independent Brazilian scene." Growing numbers of musicians took part in this scene and produced their work with no backing from the large recording companies and they have been very well received by segmented markets. They have won Brazilian awards in music and they have been recognized in a broad range of specialized media, where their musical output has been considered responsible for many of the innovations and significant aesthetic contributions in today's panorama of contemporary "Brazilian music." The so-called "São Paulo independent scene" of the early 2010s and its musicians have assumed an outstanding role in this context, projecting many of the most outstanding names associated with what has been described as a "new moment in Brazilian music." The main objective of the study for this paper was to identify and analyze the main specific aspects of this "São Paulo scene." The research is based on a careful collection of data about the field and on interviews with musicians and producers. Interviews were carried out in person or taken from publications found on the Internet. Several specific aspects of this "São Paulo scene" are responsible for stimulating the creativity and productivity of this phenomenon and, at the same time, distinguish it (1) from preceding historical periods of "independent musical production" in Brazil; (2) from the overall contemporary phonographic production in Brazil; and, especially, (3) from the "independent scene and new moment in Brazilian music." With respect to Items 1 and 2, new aspects brought on by digital technologies, new economic advances and new political-cultural observed in Brazil over the last 15 years have all been particularly important. The exceptional opportunities found in São Paulo for the development, continuation and repercussion of independent musical production have all stood out in the specific character of the "São Paulo scene" vis-a-vis the broader "independent Brazilian scene" (Item 3). These opportunities stimulated the migration to São Paulo of a great many independent musicians from other states in Brazil in recent years. The varied and distinct aesthetic contribution brought by these musicians has joined hands with the peculiar musical culture of São Paulo, the creative talent of its musicians, and the city's intense urban character. It is a scene strongly marked by a high level of cooperative output by its agents and by work that has sought to assert itself beyond specific musical genres and categories.

Keywords: Brazilian music; Internet; Phonographic Industry; Popular Music in São Paulo; 21st-Century Culture

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
-----------------	---

PARTE I:

MÚSICA E INTERNET: A EMERGÊNCIA DE UM NOVO MUNDO PARA A PRODUÇÃO MUSICAL INDEPENDENTE BRASILEIRA

1.1. A PRODUÇÃO MUSICAL INDEPENDENTE BRASILEIRA ANTES DA INTERNET.....	15
1.2. MÚSICA E INTERNET: A EMERGÊNCIA DE UM NOVO MUNDO PARA A PRODUÇÃO MUSICAL INDEPENDENTE BRASILEIRA.....	26
A) 1ª FASE (1995-1998): Primeiros impactos da internet sobre a cultura musical.....	36
B) 2ª FASE (1998 – 2006): Os softwares P2P e a gestação de novas comunidades musicais.....	47
C) 3ª FASE (2005-2009): Primeiras redes sociais, o salto da banda larga, o Youtube e a nova importância dos blogs de música.....	61
D) 4ª FASE: (2009-2013): Popularização exponencial das redes sociais: Twitter, Facebook e outras.....	83

PARTE II:

CENA MUSICAL INDEPENDENTE PAULISTANA – INÍCIO DOS ANOS 2010: PROEMINÊNCIA NA “NOVA MÚSICA BRASILEIRA”

2.1. CONTEXTO GERAL

2.1.1. A nova importância da produção independente no conjunto da produção fonográfica nacional.....	113
2.1.2. Editais e leis de incentivo à cultura, novas políticas culturais, festivais independentes, circuito Fora do Eixo.....	134
2.1.3. O “público interessado” e a “cena musical independente” contemporânea enquanto articuladores de um “novo momento da música brasileira”.....	161

2.2. REPRESENTAÇÕES POSSÍVEIS: A CENA ENQUANTO FENÔMENO ARTÍSTICO E CULTURAL

2.2.1. “Cena paulistana”?.....	173
2.2.2. Tradição e cosmopolitismo musical em São Paulo: história, território e o “lugar de muitos lugares”	182

2.3. ESPECIFICIDADE DE SÃO PAULO-SP: OPORTUNIDADES DE DESENVOLVIMENTO, SUSTENTABILIDADE E REPERCUSSÃO PARA TRABALHOS MÚSICAIS AUTORAIS INDEPENDENTES.....	199
2.3.1. Culturas urbanas: associações com a cultura digital.....	202
2.3.2. Casas noturnas.....	207
2.3.3. A rede SESC-SP.....	218
2.3.4. Geografia da cena: a região da Vila Madalena, Pinheiros, Lapa, Pompéia, Baixo Augusta, Perdizes, Sumaré.....	228
2.3.5. Produção colaborativa e redes de amizade: alto nível de interconexão entre artistas da cena.....	235
2.3.6. A importância dos músicos instrumentistas.....	241
2.3.7. Que sustentabilidade é essa?.....	245
2.3.8. O artista “criador-empresendedor”.....	250
2.3.9. “Sucesso”... ..	255
2.3.10. Filtrando e traduzindo o <i>mar musical independente</i> : a cena e os veículos tradicionais de mídia	264
2.4. QUE SOM É ESSE? GERAÇÃO FORA DA PRATELEIRA: DA “MPB” À “MÚSICA BRASILEIRA”.....	271
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	306
BIBLIOGRAFIA.....	313
DISCOGRAFIA E FILMOGRAFIA.....	319
ANEXO.....	321

FIGURAS

1. Gráfico: Índice de Gini da distribuição do rendimento mensal de brasileiros com dez anos ou mais de idade (IBGE, 1997-2007).....	27
2. Gráfico: Evolução do número de usuários ativos em domicílios, segundo a conexão, em milhares de pessoas – Brasil – junho de 2011 a junho de 2012 (IBOPE/Nielsen Online, 2011-2012)	30
3. Gráfico: Percentual de brasileiros com 10 anos ou mais de idade que utilizaram a internet nos últimos três meses (antes da mensuração) e a variação percentual deste contingente entre 2005 e 2011, segundo as Unidades da Federação (IBGE, 2011).....	31
4. Diagrama: Movimentação entre público “interessado” / ”passivo” e produção musical.....	52
5. Gráfico: Porcentagens de casas com computador e acesso à internet (IBOPE/Net Ratings, 2001-2007).....	54
6. Charge do cartunista André Dammer (2012).....	57
7. Quadro: Comunidades de música na rede social Orkut (2013).....	68
8. Gráfico: Evolução do número de pessoas com acesso à internet em qualquer ambiente no Brasil (IBOPE/Nielsen Online, 2009-2012).....	80
9. Tabela: Evolução do mercado de Banda Larga no Brasil (acessos fixos) (Barômetro Cisco Banda Larga, 2001-2012).....	81
10. Representação gráfica da comunicação em broadcast.....	85
11. Quadro: Quantidade média de minutos de conexão dos visitantes nas diversas redes sociais online.(Comscore/The Wall Street Journal, 2011).....	87
12. Diagrama: Usos do Facebook por artistas independentes e artistas mainstream.....	92
13. Publicação no Facebook realizada pela cantora e compositora Andréia Dias (2012).....	97
14. Publicações no Facebook realizadas pelo produtor Maurício Tagliari e pelo cantor e compositor Bruno Moraes (2013).....	99
15. Diagrama: “Internet para a música” (Brasil, 1995-2013).....	110
16. Quadro: 15 discos mais vendidos no Brasil.....	117

17. Quadro: Apontamentos quantitativos e qualitativos sobre a participação das majors e da produção musical independente no mercado e na produção fonográfica nacional (2012).....	123
18. Gráfico: Distribuição da “cauda longa”, por produtos e popularidade.....	129
19. Gráfico: Atividades desenvolvidas nos Pontos de Cultura por área (%).....	139
20. Mapa: Pontos do Fora do Eixo e pontos parceiros distribuídos no Brasil e países próximos (FDE, 2011).....	145
21. Diagrama: “Novo momento da música brasileira” e “cena paulistana”.....	169
22. Quadro aproximado de bandas, artistas e produtores musicais associados à “nova cena paulistana” e ao “novo momento da música brasileira” (início dos anos 2010).....	172
23. Principais casas noturnas e espaços (não institucionais) de shows da “cena paulistana” em São Paulo-SP (2010-2012).....	208
24. Quadro: Distribuição das unidades SESC no território nacional.....	221
25. Mapa: Espaços da cena distribuídos na região da Lapa, Pompéia, Sumaré, Vila Madalena, Pinheiros, Perdizes, Baixo Augusta em São Paulo-SP.....	231
26. Diagrama: Interconexão e produção colaborativa entre artistas da “cena paulistana”	240
27. Diagrama: Fatores de formação da “nova cena paulistana” do início dos anos 2010.....	270
28. Capa da Revista Realidade (1966).....	281
29. “Reprodução” da capa da Revista Realidade com a seleção de novos artistas feita pela Revista Trip (2009).....	282
30. Capa do LP Tropicália (1968) e sua “reprodução” com novos artistas da “cena paulistana” pelo jornal Folha de São Paulo (2012).....	285
31. Tira do cartunista Laerte.....	312

SIGLAS, ACRÔNIMOS E ABREVIACÕES

ABMI: Associação Brasileira de Música Independente

ABPD: Associação Brasileira de Produtores de Discos

ABRAFIN: Associação Brasileira de Festivais Independentes

APCM: Associação Anti-Pirataria Cinema e Música

CD: Compact Disc

CEAC: Centro de Estudos sobre Arte Contemporânea

CNC: Confederação Nacional do Comércio

DN: Departamento Nacional (SESC)

EP : Extended Play (disco com menos músicas que um CD/LP, e com mais faixas que um compacto/single)

FBA: Festivais Brasileiros Associados

FDE: Fora do Eixo

FECOMERCIO: Federação do Comércio de Bens e Serviços

IBGE: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IFPI: International Federation of the Phonographic Industry

KBPS: Kilobites por Segundo

LP: Long Play (disco de vinil)

MBPS: Megabites por Segundo

MINC: Ministério da Cultura (Brasil)

P2P: peer to peer (par-a-par; troca, comunicação, realizada entre pares)

RBF: Rede Brasil de Festivais

RIAA: Record Industry American Association

RPM: Rotações por Minuto.

RT: Retweet

SEBRAE: Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas

SENAC: Serviço Nacional de Aprendizagem

SESC: Serviço Social do Comércio

SESI: Serviço Social da Indústria

VMB: Video Music Brasil (premiação anual do canal MTV Brasil)

INTRODUÇÃO

O interesse mais amplo deste trabalho foi investigar a peculiaridade do momento contemporâneo vivido pela produção musical brasileira; momento especialmente marcado pelo grande impacto das tecnologias digitais, e pelo aumento significativo da importância econômica e da relevância cultural e artística da chamada “cena musical independente” no conjunto da produção fonográfica nacional. Mais especificamente, a pesquisa aqui apresentada procurou dedicar um olhar próximo a um fenômeno que no início dos anos 2010, passou a se apresentar como importante manifestação e expressão deste cenário.

A chamada “cena paulistana” surge mais claramente a partir, aproximadamente, dos anos de 2009/2010, passando a projetar a partir de então, importantes nomes daquilo que tem sido discursado como uma “nova geração e um novo momento da música brasileira” – discursos estes, articulados por uma rede composta por mídias tradicionais especializadas, sites, blogs, artistas, produtores, jornalistas e determinados públicos segmentados. Uma característica fundamental desta “nova geração” e deste “novo momento” se relaciona ao fato de que a grande maioria dos artistas a eles associados, trabalham sem qualquer vínculo com o aporte e a estrutura de grandes gravadoras, tendo na internet um suporte de mídia fundamental para a promoção e divulgação de seus trabalhos. Um ponto também essencial aqui, é que estes artistas – embora freqüentemente regularmente as listas de melhores discos /artistas do ano de jornais de grande circulação¹ e revistas especializadas², estejam sendo reconhecidos em prestigiadas premiações nacionais de música³ e compareçam comumente em programas de rádio e TV, especializados em cultura e

¹ Exemplos: Folha de São Paulo, O Estado de São Paulo, O Globo.

² Exemplos: revistas Rolling Stone Brasil, Bravo e Trip.

³ Exemplos: “Prêmio da Música Brasileira” (antigo “Prêmio Tim” e “Prêmio Sharp”), “Video Music Brasil” (VMB/MTV) e “Prêmio Multishow” (canal de TV a cabo Multishow).

música⁴ – têm consolidado suas carreiras e trabalhos sem que precisem alcançar um sucesso mais massivo, fidelizando e formando públicos segmentados de nicho para seus trabalhos, por meio de uma intensiva atuação em redes sociais online e de sua participação no circuito de shows voltados à “cena musical independente”⁵.

É verdade que algumas das principais figuras emergentes nesta “cena independente” (cena que parece referenciar centralmente este “novo momento da música brasileira”) têm conseguido alcançar públicos maiores e transitar em uma parcela importante dos circuitos mainstream da grande mídia. Realmente, quando conversei sobre o tema desta pesquisa com amigos, colegas e professores, parte significativa deles pôde reconhecer os nomes de Criolo, Emicida, Tulipa Ruiz, Marcelo Jeneci, Céu, Gaby Amarantos, entre alguns outros – ou ao menos de alguns destes artistas⁶. Mas quando se trata da maioria dos nomes deste “novo momento” ou desta “nova geração”, verifica-se que estes artistas, embora desfrutem de um alto nível de reconhecimento em segmentos mais interessados ou conectados às novidades da “música brasileira” – seja por meio

⁴ Exemplos: “Cultura Livre” (Rádio e TV Cultura), “Metrópolis” (TV Cultura), “Ensaio” (TV Cultura) “Experimente” (Multishow), “MTV na Brasa” (MTV), “Pelos Tabelas” (Canal Brasil), “Cada Canto (Canal Brasil), “Cantoras do Brasil” (Canal Brasil), “Altas Horas” (TV Globo), “Vozes do Brasil” (Rádio Eldorado), “Vitrola Livre” (Rádio UOL), entre outros.

⁵ Adianto que o termo “independente” – utilizado frequentemente pelos agentes do campo pesquisado – será empregado ao longo deste trabalho, sobretudo, para designar um modo de produção; ou seja, para referir, de modo genérico, àquela música produzida fora da estrutura das grandes gravadoras. No entanto, como se verá ao longo do texto, a chamada “cena independente brasileira” integra a “produção musical independente brasileira” ao mesmo tempo em que se distingue deste conjunto mais amplo. Cabe ressaltar, que a definição do que faz ou não parte desta “cena” é, marcadamente, objeto de disputa simbólica, estética e política. De todo modo, é possível perceber que, ao menos no Brasil, o eixo principal desta *identidade* (CARNEIRO DA CUNHA, 1986; HALL, 1999; BAUMAN, 2005) tem apontado historicamente, para produções mais voltadas a públicos segmentados e de nicho, que buscam na alternativa de produção independente condições mais favoráveis à afirmação de propostas musicais diferenciadas em relação aos conteúdos e linguagens privilegiadas mais comumente nos meios mainstream; se trata ainda neste caso, de produções tendencialmente menos afeitas ao alcance de públicos mais massivos. Neste sentido, há geralmente, uma tendência em não se incluir como parte da “cena independente brasileira”, importantes fenômenos fonográficos independentes que têm se estabelecido em comunicação com públicos massivos em determinadas regiões e estados brasileiros como é o caso, por exemplo, do tecnobrega (Belém-PA), do arrocha (Bahia) e do funk carioca (Rio de Janeiro-RJ).

⁶ Com exceção de Gaby Amarantos – que permanece radicada em Belém-PA, apesar de operar diversas articulações de seu trabalho no contexto da “cena paulistana” (tendo, por exemplo, gravado trabalhos na principal gravadora/estúdio da cena, a YB Music) – todos os outros artistas supracitados estão radicados em São Paulo-SP e integrados à “cena paulistana”. Como veremos adiante neste trabalho, Gaby Amarantos trabalha com as matrizes do tecnobrega paraense, mas as faz dialogar com outras referências pertinentes a determinados segmentos da “cena independente”.

de um contato próximo com os seus circuitos de shows e de cobertura especializada de mídia, seja pela internet e redes sociais –, são comumente, desconhecidos do grande público.

Outro dado importante sobre este “novo momento” e esta “nova geração da música brasileira” se refere à concentração de um número significativo destes artistas na chamada “cena paulistana”, a qual no contexto supracitado passa a assumir um lugar de proeminência nesta “nova música”⁷. Observa-se ainda, uma tendência em associar-se mais frequentemente a este “novo momento” e a esta “nova geração”, artistas que têm buscado afirmar a música que fazem para além de gêneros, classificações e categorizações musicais específicos. É emblemático aqui, que o contexto paulistano esteja sendo particularmente marcado por um conjunto importante de produções musicais deste tipo.

Este estudo se apóia em um extenso levantamento de dados primários relativos ao campo enfocado, entre os quais se destacam as fontes referentes a: a) entrevistas e acompanhamentos presenciais de debates com artistas e produtores da cena; b) entrevistas e debates com agentes da cena publicados em sites, blogs e em plataformas de vídeo como Youtube; c) um freqüente e prolongado acompanhamento da atuação de artistas, produtores, jornalistas, entusiastas, e público da cena por meio de redes sociais, especialmente o Facebook⁸; d) vasto material textual sobre a “cena paulistana” e a produção musical contemporânea brasileira, coletado em matérias jornalísticas disponíveis online, sites e blogs; e) acompanhamento por meios analógicos e digitais, de programas TV e rádio pertinentes à cena; f) audição e pesquisa online sobre um

⁷ Na subseção 2.1.3., indico um quadro com algumas dezenas de nomes importantes na “nova cena paulistana”. De todo modo, logo a seguir nesta introdução, quando listar os artistas diretamente acompanhados por entrevistas presenciais, e publicadas, o leitor já terá oportunidade de um primeiro contato com os nomes desta “cena” bem como do “novo momento da música brasileira” (este último, incluindo artistas de diferentes estados e regiões).

⁸ Cf. o ANEXO “Artistas e agentes da cena acompanhados pela rede social Facebook”.

conjunto amplo e diversificado das produções musicais da cena; g) acompanhamento presencial de shows, e de vídeos com apresentações ao vivo disponibilizados em plataformas online⁹.

Assim, constitui parte fundamental desta investigação as entrevistas presenciais – gravadas e transcritas para este trabalho – realizadas com os artistas e produtores da “cena paulistana”, Kiko Dinucci, Bruno Moraes, Pélico, Luísa Maita, Lulina e Romulo Fróes; com Maurício Tagliari, produtor, músico e proprietário da produtora/gravadora paulistana YB Music¹⁰; e com Talles Lopes, ex-presidente da Associação Brasileira de Festivais Independentes (Abrafin) e atualmente, um dos principais articuladores nacionais do Coletivo Fora do Eixo¹¹. Ainda, tiveram importância debates acompanhados presencialmente em São Paulo-SP: na USP¹², com os artistas Emicida e Daniel Ganjaman e os produtores Ale Youssef, Carlos Miranda e Alex Antunes; no SESC Santana¹³, com Kiko Dinucci e Arrigo Barnabé; e na Funarte¹⁴, com Kiko Dinucci, Daniel Ganjaman e Meno Del Picchia. Importa mencionar também que entre os sites acompanhados, teve contribuição destacada para esta pesquisa o blog Banda Desenhada¹⁵

⁹ Shows acompanhados presencialmente: 1) Novembro de 2010: “Tributo ao Afrobeat” no evento Seleta Coletiva produzida pelo Coletivo Instituto no Studio SP da Rua Augusta, em São Paulo-SP, com participações de Daniel Ganjaman (Instituto), Fernando Catatau (Cidadão Instigado), grupo Z’África Brasil, Marku Ribas, entre outros; 2) 20/11/2011: V Festival Contato, realizado em São Carlos, com shows de Criolo, Ellen Oléria, Pipo Pegoraro, DJ Tudo, Bexiga 70; 3) 16/08/2012: lançamento do primeiro disco de Dudu Tsuda no SESC Campinas, com participações dos instrumentistas Guilherme Held (integrante da banda do músico Criolo) e de Daniel Gralha (Bexiga 70); 4) 10/03/2013 “El grande concerto 2”, evento promovido pela Casa de Francisca, no Teatro Oficina em São Paulo-SP com apresentações de Cida Moreira, Eduardo Gudin, Felipe Cordeiro, Juliana Amaral (Gian Correa e Samba Sam), Lulinha Alencar, Mani Padme (Yaniel Matos e Ricardo Mosca), Marcelo Pretto, Marginals (Thiago França, Marcelo Cabral e Tony Gordin), Marina de La Riva e Daniel Oliva, Metá Metá (Kiko Dinucci, Juçara Marçal e Thiago França), Os Mulheres Negras (André Abujamra e Maurício Pereira), Ná Ozzetti, Nelson Ayres (Alberto Luccas e Ricardo Mosca), O Neurótico as Históricas (Arrigo Barnabé, Mariá Portugal, Mônica Agema, Ana Karina e Maria Beraldo), Passo Torto (Romulo Fróes, Rodrigo Campos, Kiko Dinucci e Marcelo Cabral), Paulo Vanzolini (Ana Bernardo e Ítalo Peron), Renato Braz, Tetê Espíndola, Wandí Doratiotto e Danilo Moraes; 5) 26/05/2013: show do rapper e compositor Emicida no Espaço Estação Cultura, Virada Cultural Paulista 2013, Campinas-SP.

¹⁰ Como veremos, a YB Music é, segundo foi possível constatar nesta pesquisa, a produtora/gravadora independente que concentra em seu catálogo o maior número de artistas geralmente associados à “cena paulistana”.

¹¹ Tanto a Abrafin como o Fora do Eixo serão abordados de modo mais aprofundado na subseção 2.1.2.

¹² Seminário de Música Brasileira no Congresso Fora do Eixo (dezembro de 2011),

¹³ Debate sobre produção musical independente em São Paulo no evento “Roteiro Cidade de São Paulo, realizado em 22/03/2012.

¹⁴ Debate sobre produção musical independente no Festival São Paulo Representa, realizado em 24/03/2012.

¹⁵ Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br>.

(produzido pelo carioca Márcio Bulk), que vem se propondo a uma extensa cobertura no “novo momento da música brasileira” – e, conseqüentemente, em boa medida, também da “cena paulistana” – por meio de entrevistas com um conjunto amplo de agentes. Foram analisadas no presente estudo, as entrevistas realizadas no blog (duas por mês, em média), entre 25/04/2011 e 26/09/2013.¹⁶

Esta dissertação está dividida em duas partes, ao longo das quais busco identificar e analisar distintos níveis de especificidades presentes no fenômeno expresso pela chamada “cena paulistana”.

Início a Parte I (“Música e Internet: a emergência de um novo mundo para a produção independente brasileira”), com uma breve seção (1.1) na qual abordo os percursos de desenvolvimento do fenômeno “independente” no Brasil antes da internet; das experiências pioneiras isoladas, passando pela afirmação de atitudes e projetos comuns (com a chamada Vanguarda Paulista do início dos anos 1980, por exemplo), e chegando aos anos 1990, quando a produção independente passa a consolidar e assumir crescentemente um importante papel no mercado fonográfico nacional. Buscarei evidenciar aqui, ao mesmo tempo, os principais sentidos,

¹⁶ Com relação ao blog Banda Desenhada, entre artistas e produtores (paulistanos ou migrantes) radicados em São Paulo-SP, e partícipes da “cena paulistana”, cujas entrevistas foram consideradas, se destacam: Leo Cavalcanti, Tulipa Ruiz, Marcela Bellas, Márcia Castro, Maurício Tagliari, Arícia Mess, Kiko Dinucci, Juçara Marçal, Guizado, Karina Buhr, Cláudia Dorei, Tiê, Felipe Catto, Romulo Fróes, Rodrigo Campos, Gui Amabis, Bárbara Eugênia, Pélico, Marcelo Jeneci, Lurdez da Luz, Thiago França, Rafael Castro, Bexiga 70 (Gustavo Céck, Maurício Fleury, Daniel Gralha, Romulo Nardes, Cris Scabello, Marcelo Dworecki, Cuca Ferreira), Thiago Pethit, Bruno Moraes. Inclui-se também aqui a entrevista do jornalista paulistano Marcus Preto e dos produtores do podcast Caipirinha Appreciation, MdC Suingue e Kika Serra. Entre artistas e produtores de fora de São Paulo-SP (embora vários deles estabeleçam importantes articulações com a “cena paulistana”), também partícipes do “novo momento da música brasileira” foram analisadas as entrevistas de: 1) radicados no Rio de Janeiro- RJ: Letuce (Letícia Novaes e Lucas Vasconcelos), Iara Rennó, qinhO, Thalma de Freitas, Pedro Moraes, Cícero, Nina Becker, Caio Jobim e Pablo Francischelli (produtores do programa “Pelas Tabelas”/Canal Brasil), Rubinho Jacobina, Andréia Dias, Kassim, Pedro Sá, Domenico, Teresa Cristina. 2) radicados em outros estados: Ortinho (PE), Juliana Perdigão (MG), Pedro Moraes (MG). Também constituem parte do *corpus* de análise do presente estudo, de modo importante, entrevistas coletadas em outros sites, blogs e portais de vídeo dos seguintes artistas e produtores: Emicida, Romulo Fróes, Edgar Scandurra, Mariana Aydar, Céu, Lulina, Lucas Santtana, Maurício Pereira, Bruno Kayapy (Macaco Bong), Diogo Soares (Los Porongas), Pablo Capilé (Fora do Eixo), entre outros.

formulados historicamente, em torno do termo “independente” (associado à produção musical), que permanecem informando em grande medida, o imaginário sobre a expressão no contexto brasileiro contemporâneo.

Em seguida, na seção maior e principal desta Parte I (2.2), procuro analisar os desenvolvimentos sócio-técnicos sucessivos ocorridos em torno da internet que, em pouco mais de quinze anos (1995- 2013), alteram profundamente as condições de trabalho possíveis para os artistas e produtores independentes, compondo o atual cenário no qual estes atores têm atuado. Procuro identificar aqui, elementos que considero essenciais para a compreensão a respeito do processo de formação de uma nova geração produtora e consumidora no Brasil – particularmente no que tange à chamada “cena independente brasileira” e o fomento e expansão de uma espécie de público caracterizada pelo alto nível de interesse na pesquisa contínua e intensificada de novidades musicais (produzidas no passado ou no presente...). Apresento os desenvolvimentos supracitados divididos em quatro fases. Tais fases são importantes para entender não somente o fluxo de inovações técnicas em questão, mas também para compreender em que medida este fluxo se articula, intimamente, com momentos e fases distintas do processo embrionário de formação da “nova cena paulistana” – que viria a ser reconhecida enquanto tal, mais propriamente, por volta de 2010.

Com estas duas seções da Parte I, procuro identificar e sublinhar as especificidades pertinentes à “cena independente brasileira” contemporânea – e conseqüentemente à “cena paulistana” – que a distinguem das experiências e momentos anteriores do fenômeno independente no país, procurando demonstrar o porquê da idéia de “emergência de um novo mundo para a produção independente brasileira”. Por outro lado, ao enfatizar as práticas e possibilidades diferenciadas que emergem para estes artistas independentes no novo cenário, busco indicar também, a partir destes desenvolvimentos técnicos, parte das peculiaridades que

caracterizam a produção musical da “cena independente brasileira” e que têm sido capazes de potencializar suas condições produtivas e criativas diante do conjunto da produção fonográfica nacional. Neste ponto, a “cena paulistana” compartilha, em boa medida, das especificidades da “cena independente brasileira” mais ampla.

A primeira seção (2.1.) da Parte II (“Cena musical independente paulistana – início dos anos 2010: proeminência na “nova música brasileira”) dá continuidade, por um lado, à identificação dos elementos que distinguem e particularizam o momento vivido pela produção independente e pela “cena independente” contemporânea diante de seus momentos anteriores e do cenário nacional contemporâneo pertinente à tradicional indústria fonográfica. Neste sentido, são destacadas e analisadas as consequências dos novos processos econômicos e das novas políticas culturais em desenvolvimento no país nos últimos quinze anos, aproximadamente. Em meio a um processo de significativo declínio e posterior estagnação produtiva das grandes gravadoras, e tendo como apoio as novas leis de incentivo fiscal e editais de fomento à cultura, passa a se desenvolver no país um importante circuito de festivais e eventos voltados à promoção da “cena musical independente brasileira”, concretizando um novo contexto de circulação para estes artistas. Analiso ainda a atuação da rede Fora do Eixo em meio a este contexto, e as relações da “cena paulistana” com este movimento/circuito. Na última parte desta seção procuro indicar ainda, a particularidade das produções comumente associadas ao “novo momento da música brasileira” que singularizam este conjunto diante da “cena independente brasileira” mais ampla. Estas singularidades irão compor também em boa parte, a especificidade da “cena paulistana” diante da “cena independente” mais abrangente.

Passo então, a partir deste contexto geral, a um aprofundamento a respeito do por que a “cena paulistana” estaria concentrando a maior quantidade de nomes (e possivelmente, os principais) da “cena independente” que vem obtendo significativo destaque e reconhecimento em

premiações, mídias especializadas em música e por parte significativa do próprio público e artistas desta “cena brasileira”. Na seção (2.2.) – que se inicia com os discursos dos agentes da cena sobre a própria noção de “cena paulistana” – são apontadas especificidades da “cena paulistana” enquanto fenômeno cultural e artístico. Alguns dos elementos aí destacados já adiantam particularidades que estariam contribuindo com a relativa proeminência deste pólo criativo no novo cenário. De todo modo, será mais efetivamente na seção (2.3) que irei indicar e analisar a importância fundamental da maior consistência do mercado musical independente em São Paulo-SP, em comparação, por exemplo, com todas as outras capitais brasileiras – ao menos no que se refere ao tipo de mercado voltado para as produções mais segmentadas e de nicho que têm estado presente historicamente, na noção de “cenas independentes” no Brasil. O conjunto significativo de casas noturnas voltadas a estes públicos na cidade e instituições como a rede SESC, por exemplo, mostram-se essenciais neste sentido (em um contexto em que os shows ao vivo passam a constituir a principal fonte de renda para os artistas independentes). Ainda, se soma a este aspecto mais estritamente econômico, uma série de particularidades da capital paulistana, algumas também relacionadas, em parte, a esta esfera, como a existência de uma rede de canais tradicionais de mídia sediada na cidade e de um conjunto de equipamentos e instituições voltadas à promoção artística e cultural. Além disso, se observa a ocorrência de um território específico da cidade¹⁷ e de culturas noturnas e urbanas particularmente propícias a catalisar as novas condições de produção colaborativa e criação de redes de trabalho ensejadas pela cultura digital emergente. Procuro demonstrar que tudo isto concorre para a afirmação de oportunidades especialmente privilegiadas em São Paulo no que se refere ao desenvolvimento, sustentabilidade e repercussão de trabalhos musicais independentes autorais. Estas oportunidades

¹⁷ Região de menos de quatro quilômetros de raio que compreende os bairros Lapa, Pompéia, Sumaré, Vila Madalena, Pinheiros, Perdizes e o quadrilátero conhecido como Baixo Augusta.

serão responsáveis pela migração de um conjunto significativo de artistas independentes de outros estados brasileiros para o solo paulistano, nos últimos anos. A contribuição estética variada e diferenciada, trazida por estes músicos migrantes, se somará à peculiaridade da cultura musical paulistana e aos talentos criativos de seus artistas, bem como às vivências urbanas próprias à cidade, compondo-se, assim, a especificidade musical desta cena (processo exposto na seção 2.2.) – cena marcada, de modo importante, por um alto nível de produção colaborativa entre seus agentes, e por trabalhos que têm buscado se afirmar para além de gêneros e categorizações musicais específicas¹⁸.

A partir destas últimas duas características, abordo, na seção (2.4.), o imbróglio em torno da tradicional sigla “MPB” relativamente à “cena paulistana”¹⁹. De um lado, a produção artística desta cena vem sendo apontada – em canais de mídia mais tradicionais – como responsável por um “novo momento da MPB”; e ainda, os artistas da “cena paulistana” parecem efetivamente estar ocupando um espaço de mercado que guarda paralelos importantes com aquele que um dia já foi o da “MPB” (especialmente nas décadas de 1960 e 1970) – segmento que seria mais voltado à música feita sem uma preocupação mais estrita com o entretenimento e o sucesso comercial imediato, e cujas produções seriam capazes de estabelecer um diálogo efetivo com matrizes estéticas selecionadas em meio ao passado musical brasileiro. Neste sentido, outro dado importante aqui é que há entre muitos destes artistas da “cena paulistana”, uma significativa

¹⁸ Se apropriando à *sua maneira*, de elementos provenientes de vertentes e referências musicais como rock, samba, soul, reggae, dub, baião, afrobeat, música eletrônica, rap, bossa nova, folk, jazz, brega, samba-rock, “MPB” dos anos 1960 e 1970, tropicália, ethio-jazz, balkan beat, world music – entre inúmeras outras categorias possíveis à diversificada música disponível no espaço online que têm referenciado a produção destes artistas.

¹⁹ Em artigo publicado durante a pesquisa analiso e antecipo, a partir de dados fornecidos pelo campo enfocado, alguns aspectos gerais pertinentes às reconfigurações identitárias e ao imbróglio contemporâneo em torno da sigla “MPB” (GALLETTA, 2011).

busca pela ampliação de referências por meio, sobretudo, da internet, sobre os registros fonográficos pertinentes à chamada “tradição musical brasileira”.²⁰

Por outro lado, como veremos, os artistas desta geração – por diversos motivos que serão apontados nesta seção – frequentemente tendem a não se sentir artistas de “MPB”. De fato, parece haver na prática e nos discursos destes músicos uma perspectiva distinta daquela comumente presente na chamada “MPB” em momentos anteriores, no que se refere a esta valorização das matrizes musicais geradas pelo passado musical brasileiro. Aqui, como veremos, o crescente uso da referência parece se afirmar de modo inversamente proporcional ao que seria uma excessiva reverência; a qual, segundo os artistas acompanhados, teria sido significativamente limitante do processo musical criativo de gerações anteriores²¹, que teriam permanecido – inclusive pelas condições econômicas e tecnológicas de então – mais balizadas por certos sistemas de hierarquia, pelo parâmetro de seletividade representado pela “MPB” e por uma determinada maneira de se conceber a “tradição musical brasileira”, cujas raízes encontram-se localizadas no longo processo de sua invenção no decorrer da “era elétrica”²² do século XX.

²⁰ Para Paulinho Boca de Cantor – integrante do grupo Novos Baianos e curador do projeto “Música de São Paulo” (<http://www.musicadesaopaulo.com.br/>) – um “mérito dessa moçada foi ter redescoberto momentos marcantes da música brasileira. Você escuta os Novos Paulistas e ouve Adoniran Barbosa, Novos Baianos, Tropicália... Eles fazem uma música elaborada, sem se deixar seduzir pelo que é comercial.” Cf. http://thiagopethit.files.wordpress.com/2010/01/epoca-sc3a3o-paulo_50razc3b5es.jpg. Acesso em 13/10/2013.

²¹ Algo indicado em falas como estas, por exemplo: 1) “Hoje o cara se sente mais livre para procurar seu som. No fundo, eles finalmente se libertaram de Caetano [Velloso] e Chico [Buarque]” (Maurício Tagliari); 2) “Se você pegar o “Songbook” do Chico Buarque você vai ver que a harmonia não é fácil assim. Pode ser até um samba simples, mas ele trabalhou, ele pensou na harmonia, uma coisa quase como se fosse um compromisso com o João Gilberto ou com Tom Jobim, sabe? De ter uma evolução harmônica, coisa e tal. É uma coisa que não existe na minha geração. Ninguém quer parecer... As pessoas são menos escravas, eu acho, do Tom e do João.” (Kiko Dinucci); 3) “Vejo que as gerações anteriores à nossa têm claros problemas por terem vindo após Chico Buarque e Caetano Velloso.” (Rodrigo Campos); 4) “(...) eu acho fantástica a MPB de outrora! [Mas nós] Não perpetuamos o legado da Bossa Nova ou de qualquer outro movimento que componha a música popular brasileira. Nós fazemos as coisas do nosso jeito, inventando novas fórmulas.” (Cláudia Dorei); 5) “E a gente cortou o elo sem cortar a admiração. Sem ter de negar.” (Romulo Fróes). As falas constam de entrevistas concedidas à pesquisa e ao blog Banda Desenhada. Os trechos reaparecerão adiante em outros contextos, ao longo do trabalho, momentos em que detalharei suas fontes.

²² Cf. periodização das cinco idades da mídia exposta, por exemplo, por Andrew Dubber (2012): era oral, era da escrita, era da palavra impressa, era elétrica, era digital.

De todo modo, se a “cena paulistana” vem efetivando de fato, novidades importantes no panorama da “música brasileira” contemporânea, por outro lado, constitui ainda importante limite a ser superado o fato de que determinadas potencialidades exploradas por esta cena (no novo cenário descortinado para a produção independente com a internet), se mantenham em alguma medida restritas ao universo específico ensejado e permitido pela vivência urbana paulistana²³. Ainda que se observem avanços importantes no que se refere ao acesso aos meios de produção e divulgação musical por parte de artistas situados em outras regiões do país, tradicionalmente mantidas à margem do sistema produtivo da indústria cultural brasileira.

Antes de encerrar esta introdução considero importante situar ao leitor alguns dos antecedentes e pressupostos deste estudo que entendo ser fundamentais para os percursos e os resultados obtidos nesta investigação.

Assim, primeiramente, importa indicar minha atuação por cerca de doze anos como programador em uma rádio livre universitária²⁴, minha experiência como colecionador de discos de vinil, e minha atuação profissional como produtor cultural e DJ ao longo dos últimos oito anos, que permitiram, entre outras coisas, um acompanhamento bastante próximo das mudanças sucessivas trazidas pela internet para o universo da música e, ao mesmo tempo, para emergência de uma “nova cena independente”.

Por outro lado, gostaria de ressaltar que, na procura por entender os dinâmicos e complexos processos contemporâneos em torno da música, observados nos últimos anos e neste início dos anos 2010, além de pesquisar o que outros estudiosos contemporâneos estavam

²³ Soma-se a isto ainda toda a gama de condições específicas que balizam a atuação destes artistas em busca de visibilidade nesta cena – algumas delas relacionadas a tensões entre seus papéis enquanto “artistas/criadores” e “empreendedores”.

²⁴ Rádio Muda FM, Unicamp; transmitindo atualmente em 88,5 Mhz para o distrito de Barão Geraldo (Campinas-SP) e pela internet em <http://muda.radiolivre.org/>.

refletindo sobre o tema, procurei dedicar uma grande ênfase ao aprendizado e ao “pensar junto” com os artistas e suas práticas (a partir do contato e observação presencial bem como, em grande medida, de seus discursos e ações cada vez mais expostos em plataformas online). Foi interessante ainda por outro lado, neste processo de aprendizado e diálogo, perceber em algumas ocasiões que indagações e conjecturas feitas por mim, a partir da especificidade de meu ponto de vista como sociólogo (e porque não? também DJ, radialista, colecionador de discos...), também os faziam muitas vezes pensar sob novos ângulos sobre questões também importantes para eles²⁵, em um cenário complexo no qual também estão buscando ampliar sua compreensão sobre os fenômenos que os cercam. Concordo que sob determinado sentido, é plenamente verdadeira a colocação da cantora e compositora Cláudia Dorei – perspectiva corroborada também por vários outros agentes do campo – quando apontava relativamente a ela e seus colegas, que “ninguém pensa tanto em nossas próprias carreiras quanto nós mesmos”. Entendo que, em meio às contínuas e aceleradas transformações em curso, seja cada vez mais urgente ouvir e dialogar com estes novos “artistas-empresendedores”; algo que considero particularmente rico para a reflexão sociológica e acadêmica sobre muitas das principais problemáticas e impasses pertinentes à relação entre economia e produção cultural no complexo contexto contemporâneo. Acredito que neste caso, cabe mesmo uma atenção ainda mais especial à assertiva do colega sociólogo Howard Becker (2009):

“Meus próprios colegas de profissão – sociólogos e outros cientistas sociais – gostam de falar como se tivessem o monopólio da criação dessas representações [da sociedade], como se o conhecimento da sociedade que produzem fosse o único conhecimento “real” sobre esse assunto. Isso não é verdade. E eles gostam de fazer a afirmação igualmente tola de que as maneiras que possuem de falar sobre a sociedade são as melhores ou as únicas pelas quais isso pode ser feito de forma apropriada, ou que suas maneiras de fazer esse trabalho protegem contra todas as espécies de erros terríveis que poderíamos cometer. (...) Esse tipo de conversa é apenas uma tomada do poder profissional clássica. Levar em conta as maneiras como as pessoas que trabalham em outros campos – artistas visuais, romancistas, dramaturgos, fotógrafos e cineastas – e os leigos representam a sociedade revelará dimensões analíticas e possibilidades que a ciência social muitas vezes ignorou serem úteis em outros aspectos.” (BECKER, 2009: 19)

²⁵ Ocasões em que ouvia coisas como: “interessante, não havia pensado nisto/ desta forma”.

PARTE I:

MÚSICA E INTERNET:

A EMERGÊNCIA DE UM NOVO MUNDO PARA A PRODUÇÃO MUSICAL INDEPENDENTE BRASILEIRA

*“Fazemos parte da história da música independente brasileira que foi escondida durante muito tempo... Mas agora não tem mais quem a segure! As grandes gravadoras e o mercado fonográfico estão sofrendo um colapso e nós comemos pela beirada” (Ortinho, músico e compositor)*²⁶

²⁶ Entrevista concedida ao blog Banda Desenhada, publicada em 20/06/2011. Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/06/caruaru-120-por-hora.html>. Acesso em 16/09/2013.

1.1. A PRODUÇÃO INDEPENDENTE BRASILEIRA ANTES DA INTERNET

No Brasil, a popularização do termo “independente” associado à “música” ou à “produção musical” ocorre, mais efetivamente, a partir do final dos anos 1970, designando, sobretudo, as produções fonográficas realizadas com níveis diversos de autonomia em relação ao aporte estrutural-financeiro e ao modo tradicional de operação das grandes gravadoras – também chamadas de “majors”²⁷.

Em âmbito mundial, o termo “independente” associado ao contexto da produção musical tem sua origem nos Estados Unidos, onde se observa uma longa tradição de pequenos empreendimentos no mercado fonográfico desde a primeira metade do século XX. Neste país, pequenos selos²⁸ e gravadoras – também chamados de “indies”²⁹ – desempenharam historicamente um importante papel no que se refere ao registro e comercialização de gêneros musicais geralmente pouco contemplados pelas grandes empresas fonográficas (CAMARGO COSTA, 1984; HERSCHMANN, 2010; SMITH, 2012)³⁰. Na Inglaterra dos anos 1970, novos

²⁷ “Majors” é o termo pelo qual são referidas as grandes gravadoras ligadas aos conglomerados multinacionais que controlam a maior parte da produção fonográfica brasileira e global. Após a fusão entre a BMG e a Sony em 2004, e a aquisição em 2011 da divisão fonográfica da EMI (EMI Music) pela Universal Music e a aquisição da sua divisão editorial (EMI Music Publishing) pela Sony, hoje as majors correspondem a três grandes conglomerados (Universal Music Group, Warner e Sony). (Cf. http://www.gramophone.co.uk/classical-music-news/emis-recorded-catalogue-sold-to-universal-music-its-publishing-division-to-sony?utm_source=Silverpop&utm_medium=EMAIL&utm_campaign=Gramophone%20Newsletter%20December%202011%20Issue%20%282%29&utm_content=Gra. Acesso em 13/09/2013) O fenômeno econômico-fonográfico das majors se relaciona, historicamente, a um progressivo controle por alguns poucos conglomerados da distribuição dos fonogramas em nível mundial; processo intensificado a partir dos anos 1970, por meio da aquisição de gravadoras menores (nacionais, locais, independentes) – ou da compra de seus catálogos – e de fusões entre grandes empresas do disco (DIAS TOSTA, 2000; MIDANI, 2008; BARRETO LIMA, 2009).

²⁸ O termo “selo fonográfico” tem se referido, no contexto da “produção musical independente”, tanto a pequenas gravadoras totalmente autônomas a qualquer major (inclusive no âmbito da distribuição de fonogramas), como também a iniciativas que prospectam e gravam novos artistas, estabelecendo diferentes tipos de acordos e relação de comercialização e distribuição de discos com as grandes gravadoras. As majors também podem criar selos com aparência de “independentes” a elas vinculados, tendo em vista testar novos produtos ou – fato comum desde os anos 1990 – explorar nichos e segmentos de mercados diferenciados. Neste último caso, Barreto Lima (2009) indica que haveria: “*selos integrados*, quando pertencem à gravadora, os *selos licenciados*, pertencentes a um produtor que o cedeu por um acordo de licença e os *selos de distribuição*, de propriedade de uma gravadora, em geral uma *major*, a partir de um contrato de distribuição.” (BARRETO LIMA, 2009: 38; ênfases no original)

²⁹ O termo “indie”, do inglês, é a abreviação (no diminutivo) de “independent” (em português, independente).

³⁰ Camargo Costa (1984), ao comentar a criação do selo independente Bizarre Records pelo músico norte-americano Frank Zappa, expõe que durante aquele período (1968/1969) houve uma “verdadeira febre de selos independentes de

sentidos são acrescentados ao imaginário social em torno do termo “independente”, a partir da emergência, neste país, do movimento punk³¹. Neste caso, a atitude política e ideológica que caracterizava este movimento – atitude marcada, no âmbito da música, pelo ideal do “do it yourself” (“faça você mesmo”) ³² – passaria a se associar, em boa medida, às iniciativas e empreendimentos fonográficos independentes que viabilizaram, no período, este tipo de música. Alguns agentes contemporâneos têm apontado que este teria sido um marco inicial importante no que tange o fomento e a emergência de uma “cultura musical independente” ³³. De todo modo, vale lembrar também, que nos Estados Unidos de meados do século XX já se verificavam importantes associações das lutas políticas negras a iniciativas de gravadoras independentes naquele país³⁴; nota-se, ainda, a importância dos selos indie norte-americanos para o rock associado à chamada “contracultura”, a partir dos anos 1960³⁵.

Cenários como estes contribuíram significativamente para que se estabelecesse desde o início da popularização do termo “independente” e das disputas de sentido em torno do mesmo no Brasil – uma sintomática confusão entre “produção independente” e “música independente”. Colocava-se a questão: afinal, o fenômeno “independente” designaria tão somente um modo de

costa a costa nos EUA” (CAMARGO COSTA, 1984: 9), fato que não foi propriamente original, já que nos anos 1950 também havia ocorrido um fenômeno deste tipo com o advento do rock-and-roll.

³¹ É pertinente registrar que as gravadoras independentes inglesas já configuravam, desde os anos 1950 e 1960, uma realidade fonográfica importante naquele país – tendo, inclusive, como parâmetro e referência, a experiência norte-americana. Cf. Herschmann (2010).

³² A expressão musical punk preconizava a simplicidade técnica e harmônico-formal das produções em detrimento da sua sofisticação, propondo uma forma de se fazer rock que estivesse mais facilmente ao alcance de todos que quisessem se expressar através dele. Observa-se aí o que, sob determinados pontos de vista, seria considerado “pobreza formal”, como um “valor positivo e não uma deficiência”. Cf. Cambraia Naves (2010).

³³ Conferir, por exemplo, <http://www.rockazine.com.br/a-emergente-musica-independente/>. Acesso em 16/09/2013.

³⁴ Cabe citar aqui o exemplo de James Brown, ícone da cultura negra norte-americana e nome central na elaboração dos gêneros soul e funk entre os anos 1950 e 1970. Durante o período inicial de sua carreira, enfrentando as barreiras tradicionalmente impostas à música “black”, o músico chegou a fundar seu próprio selo fonográfico – mesmo após já ter gravado com um selo maior – como forma de superar as limitações colocadas pelas gravadoras para viabilização fonográfica do seu trabalho. (SMITH, 2012).

³⁵ Cf. Camargo Costa (1984).

produção ou apontaria também, em alguma medida, para um conjunto de formulações musicais partilhantes de um “leitmotiv” comum, no campo das relações entre estética, política e cultura?

Ainda, em outras palavras: a condição de “artista independente” se relacionaria somente ao aspecto mais estrito de operação e viabilização dos trabalhos musicais por meio de um modo de produção, técnica e economicamente autônomo às majors (sendo, neste caso, apenas a forma mais prática de concretizar estas produções em determinada conjuntura) ou esta condição estaria associada, também, em alguma medida, a opções e/ou consequências estéticas e políticas?

Em 1977, o músico e maestro Antônio Adolfo – sem encontrar, naquele momento, acolhida para a produção do seu trabalho junto às grandes gravadoras – escrevia seu nome na “história da produção musical independente brasileira”, ao decidir gravar, prensar e distribuir, de modo autônomo, o LP³⁶ *Feito em Casa* (além de lançar seu próprio selo fonográfico, o Artesanal); buscando, em seguida, anunciar e enfatizar na imprensa brasileira o ineditismo do empreendimento³⁷. No período, outros artistas brasileiros – como João Donato, Luli & Lucinha, Marlui Miranda, Toninho Horta e Robertinho Silva e os grupos Vimana, Joelho de Porco, e Terço – já fomentavam o debate sobre o “fenômeno independente” na imprensa e no meio musical brasileiro, produzindo e gravando seus discos às próprias custas e sob sua própria iniciativa em estúdios para, em seguida, buscar de oportunidades de contratos com as gravadoras tradicionalmente estabelecidas (BAHIANA, 1980). Inspirados na iniciativa de Antônio Adolfo, outros artistas começaram a, além de gravar, também a empreender a prensagem e distribuição de

³⁶ LP: Long Play (disco de vinil).

³⁷ Muller (2005) ressalta que – em meio a uma historiografia sobre o fenômeno musical independente na qual se observa significativa heterogeneidade de critérios na consideração das suas experiências precursoras – a condição pioneira da experiência de Antônio Adolfo desfruta de uma quase unanimidade entre os autores. Sob o ponto de vista do pesquisador, isto decorreria do fato de ser este o primeiro empreendimento a ser acompanhado “por um discurso de autoconsciência da independência – um discurso legitimador proclamado pelo artista e ressonado na imprensa”, o qual buscaria dar novos sentidos, inclusive estéticos, à condição independente (MULLER, 2005: 25).

seus trabalhos – como foi o caso de Danilo Caymmi (*Cheiro Verde*, 1977) e do conjunto Boca Livre. Este último grupo, ao superar com seu primeiro disco (*Boca Livre*, 1979) a marca de 80 mil cópias vendidas, tornou este trabalho uma referência pioneira de iniciativa fonográfica independente comercialmente bem-sucedida no Brasil (VAZ, 1988) ³⁸. Esta experiência estimularia, ainda mais, o lançamento de trabalhos independentes no início dos anos 1980 – processo que culminaria com a emergência, a partir de 1982, do importante fenômeno musical conhecido como Vanguarda Paulista.

Desde muito antes do assim chamado “fenômeno independente” chegar a ser reconhecido enquanto tal no Brasil, diversas iniciativas pontuais, isoladas, de produção fonográfica buscaram – com níveis diversos de autonomia em relação às estruturas tradicionais de produção das grandes gravadoras brasileiras (desde sempre controladas, predominantemente, por multinacionais) – criar novos espaços, possibilidades e alternativas para diferentes tipos de produções musicais.

Poucos anos após introdução da fonografia no país (1902), entre o final dos anos 1910 e início dos 1920, João Gonzaga e Severio Leonetti montaram pequenas gravadoras próprias – respectivamente, a “Disco Popular” e a “Gaúcha” – a partir do “know-how” adquirido por eles a partir do trabalho e contato com a experiência pioneira da Casa Edison, filial no país da multinacional Odeon (CAMARGO COSTA, 1984; VAZ, 1988). Alguns anos depois, o entusiasta, músico e estudioso da cultura rural, Cornélio Pires, pretendendo gravar em disco suas músicas sertanejas – e não encontrando a acolhida necessária por parte das gravadoras – decide,

³⁸ As vendas do disco foram alavancadas, sobretudo, pelo grande sucesso alcançado – em mídias televisivas e em grandes rádios – pelas músicas “Toada” e “Quem tem a viola” (*Boca Livre*, 1979).

em 1929³⁹, tomar em suas próprias mãos a responsabilidade pela sua produção, concretizando, com a iniciativa, o primeiro registro fonográfico da “música caipira de São Paulo” (TINHORÃO, 1978)⁴⁰.

Como destaca Camargo Costa (1984), – e conforme foi possível constatar a partir da pesquisa bibliográfica realizada – os registros sobre a produção fonográfica da primeira metade do século XX são bastante escassos e frequentemente carecem de precisão. De todo modo, a autora menciona, por exemplo, apontamentos de que na década de 1940, teria havido tentativas de produção fonográfica autônomas às grandes gravadoras em torno dos trabalhos das cantoras Carmem Costa e Emilinha Borba.

É possível citar ainda o desenvolvimento, anteriormente ao final dos anos 1970⁴¹, de algumas outras iniciativas fonográficas que, com níveis diversos de autonomia em relação aos modelos de produção tradicionais das majors, passaram a ser recuperadas em alguns discursos formulados posteriormente, enquanto experiências “independentes”.

Este é o caso, por exemplo, do selo Elenco, fundado em 1963 e administrado até 1968, pelo produtor, cantor e compositor Aloysio de Oliveira, (selo especializado na então nascente bossa nova)⁴²; ou, ainda, dos Discos Marcus Pereira, que operou de 1973 a 1988. Enquanto o

³⁹ Há disparidade nas fontes pesquisadas sobre esta data. Em Vaz (1988), encontra-se a referência ao ano de 1919. Opto por privilegiar a informação de Tinhorão (1978) em função da sua pesquisa discográfica sobre a primeira metade do século XX, ter, geralmente, por base dados primários, ou próximos disto.

⁴⁰ “Autor, desde 1910, de uma coletânea de versos intitulada *Musa Caipira*, Cornélio Pires resolve estender a sua ação ao disco em 1929, mas esbarra numa dificuldade. A gravadora Columbia, à qual se dirige para oferecer a idéia da produção de discos caipiras, não acredita nas possibilidades do gênero junto ao público das cidades, e exige de Cornélio uma garantia em dinheiro equivalente à venda de determinado número de discos. O autor da *Musa Caipira* aceita o desafio, mas assumindo ele mesmo o risco da produção: compromete-se a financiar os discos gravados sob sua orientação, e passa a vendê-los pessoalmente, pelo interior, com etiqueta própria, cor de vinho, e numeração iniciada em 20.000” (TINHORÃO, 1978: 196).

⁴¹ Lembrando e enfatizando que é somente no final da década de 1970 que o “fenômeno independente” emerge e passa a ser reconhecido enquanto tal no panorama cultural brasileiro.

⁴² Para o pesquisador José Roberto Zan (1998), embora se utilizasse do estúdio, da fábrica e do esquema de distribuição da major RCA, o Elenco não foi – ao menos, em seus primeiros anos – somente um selo subsidiário, mas tinha contornos de “gravadora independente”, uma vez que Aloysio de Oliveira tinha total autonomia para gravar o que quisesse (reunindo as funções de proprietário, produtor musical, diretor artístico e redator das contracapas dos

primeiro esteve associado com relativa autonomia, a grandes empresas do disco, o segundo empreendimento fonográfico correspondeu a uma iniciativa do publicitário Marcus Pereira de promoção da “música popular brasileira”, com destaque para suas manifestações mais regionais, e teve a produção e gravação de seus discos financiada por um órgão público, o FINEP (Financiadora de Estudos e Projetos); a prensagem e distribuição foram viabilizadas, neste último caso, por meio de associação com a gravadora nacional Copacabana Discos⁴³.

Destaca-se ainda, a experiência dos “Discos de Bolso”, levada a cabo em 1972, pelo músico e produtor Sérgio Ricardo, a partir de uma parceria sua com o semanário impresso O Pasquim. A proposta aqui era buscar, “com recursos mínimos, romper as barreiras comerciais impostas por gravadoras, emissoras de radio e TV” (GUERRINI JÚNIOR, 2010: 134), produzindo e distribuindo compactos de vinil que reunissem, em um de seus lados, uma composição pouco conhecida de uma artista consagrada e, no outro, uma música de um nome

LPs e do material de divulgação para a imprensa). Por outro lado, o próprio autor lembra a importância de Aloysio e de seu selo, enquanto intermediadores entre “a racionalidade empresarial, o nível tecnológico das gravadoras, o cotidiano da Bossa Nova e o seu público”, em um momento em que o mercado fonográfico brasileiro ainda se consolidava e era caracterizado por relativa incipiência: “Tem-se a impressão de que ao longo dos anos 50 e 60, as empresas do disco correram atrás dos movimentos que emergiram no campo da música popular, muitas vezes fora da sua área de controle” (ZAN, 1998: 69). Especialmente no caso da bossa nova, havia significativa carência de know-how dos agentes da indústria fonográfica e do show business brasileiros para lidar adequadamente com aqueles músicos, lacuna preenchida por produtores como Aloysio, entre outros. Enfocando a segunda fase do Elenco, que se deu após Aloysio vendê-lo para a Philips e se mudar para os EUA, Camargo Costa (1984) enfatiza o aspecto de que o selo Elenco, na verdade, funcionava muito mais como uma “linha de produtos” destas grandes gravadoras (algo que se intensifica com venda à Philips), “fixando uma ‘imagem de marca’ e um ‘padrão de qualidade’, apresentando os devidos ‘apelos’ mercadológicos de acordo com o ‘perfil do consumidor visado’ (no caso do Elenco, alguma coisa como jovens, nível universitário, ‘progressistas’, ‘politicamente conscientes’, etc)” (CAMARGO COSTA, 1984: 18).

⁴³ A gravadora Discos Marcus Pereira foi responsável por promover a pesquisa, a gravação e divulgação de diversas manifestações musicais pertinentes à cultura popular do interior do país, por meio de coletâneas divididas em quatro volumes (LPs) dedicados a cada região do país. Outro projeto relevante da gravadora foi a “História das Escolas de Samba do Rio de Janeiro”. Ainda, a Marcus Pereira foi responsável pelo resgate e pela estréia em disco do músico e sambista Cartola, então com 66 anos (Cartola, 1974). Tendo sido um dos fundadores da Escola de Samba Mangueira, Cartola trabalhava na ocasião como servidor público e estava ausente há décadas do cenário fonográfico brasileiro. Cf. Fryer (2000).

emergente, comercializando as cópias em bancas de jornal. A iniciativa, que se pretendia duradoura teve, no entanto, apenas duas edições⁴⁴.

Também o lançamento do LP *Paêbiru* de Zé Ramalho e Lula Côrtes em 1972 – entre outros títulos produzidos de modo relativamente autônomo nos estúdios da gravadora pernambucana Rozenblit – passou a ser lembrado, anos depois, como experiência precursora importante de “produção musical independente” no Brasil⁴⁵.

Um momento importante de recuperação de todas estas referências, citadas até aqui, acontece no momento de eclosão das várias iniciativas independentes que gravitaram em torno da Vanguarda Paulista no início dos anos 1980. Neste momento se instaura um debate significativo sobre as novidades trazidas – para a música do país – pelas experiências fonográficas independentes levadas a cabo por aquela nova geração paulista. Neste contexto, discute-se a especificidade daquele momento musical, operando-se o debate sobre o ineditismo ou não da

⁴⁴A edição inicial marcou a primeira aparição fonográfica de *Águas de Março* de Tom Jobim acompanhada de *Agnus Dei*, parceria de João Bosco e Aldir Blanc, interpretada por Bosco. A segunda apresentou Caetano Veloso com sua versão para *A Volta da Asa Branca* (Luiz Gonzaga e Zé Dantas), juntamente com *Mucuripe*, parceria de Fagner e Belchior, interpretada por Fagner. A terceira, não lançada, previa músicas de Geraldo Vandré e Elomar. Cf. Guerrini Júnior (2010).

⁴⁵Utilizando-se de elementos do rock psicodélico, do jazz e de ritmos musicais nordestinos, o LP é hoje um dos discos de vinil de maior valor comercial no Brasil devido à sua extrema raridade. A produção da Rozenblit – que funcionou de 1954 a 1977 (continuando como selo subsidiário da Continental até o início dos anos 1980) – foi marcada, em sua maior parte, pela promoção de ritmos e gêneros musicais nordestinos e especialmente os pernambucanos, como por exemplo, o frevo, a ciranda, o caboclinho e o maracatu (TELES, 2000). A Rozenblit – que chegou a compor, em 1959, 22% do mercado fonográfico nacional – acabou por entrar em declínio, entre o final dos anos 1960 e início dos 1970, após inundações em suas instalações provocadas por sucessivas cheias do Rio Capibaribe. Também colaborou para o seu ocaso, o intensivo processo de abertura e estímulo à entrada de multinacionais do disco no país, promovido a partir do golpe militar de 1964, fator que passou minar as possibilidades de desenvolvimento de gravadoras locais ou nacionais não vinculadas às majors. Assim, o lançamento do LP *Paêbiru* e de outras produções do chamado “movimento udigrudi” pernambucano do período (como as de Marconi Notaro, Flaviola e o Bando do Sol, entre outros) ocorre num momento em que a Rozenblit encontrava-se em dificuldades financeiras, e operando com uma estrutura bem menor (conferir o documentário sobre a Rozenblit, *Rosa de Sangue*, de 1998, de Melina Hickson http://www.youtube.com/watch?v=CtLAiQ72C_k#t=179. Acesso em 17/09/2013). É ilustrativa a declaração do músico Laíson sobre o disco *Satwa* (1973) que produziu com o colega Lula Côrtes: “Não tentamos a Rozenblit antes. [Primeiro] Viajamos na idéia do disco e Lula e Kátia [Mesel, produtora e então esposa de Lula] falaram com seu Zé Rozenblit, pra saber o custo de estúdio, prensagem e impressão de capa. Nunca encontrei seu Zé Rozenblit. Pra ele, acho que éramos só uns meninos malucos que haviam alugado a fábrica. Kátia conhecia mais ele, pois são da comunidade judaica e o pai de Kátia era muito conceituado”. Cf. <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2013/01/31/a-viagem-psicodelica-de-satwa-faz-40-anos-71889.php>. Acesso em 19/09/2013.

experiência em questão (ARTE EM REVISTA, 1984). Alguns críticos o fazem cotejando o momento com experiências “independentes” anteriores. Estas últimas acabam servindo, por outro lado, como elementos importantes para a reflexão, que se operava naquele início dos anos 1980, sobre a própria conotação que o termo “independente” adquiria naquele panorama musical; panorama que marcava no país, a passagem de experiências isoladas, para uma “atitude em comum” entre os “independentes” (VAZ, 1988).

Reunindo artistas que começaram a despontar em festivais universitários da segunda metade dos anos 1970, a chamada Vanguarda Paulista ficou conhecida por apresentar, por meio de produções fonográficas independentes, importantes nomes ao cenário musical brasileiro – como Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé, Tetê Espíndola, Cyda Moreira, grupos Rumo, Língua de Trapo e Premeditando o Breque, entre muitos outros. Esta cena musical tinha como centro de gravidade o Teatro Lira Paulistana (situado na Praça Benedito Calixto), onde a maior parte destes artistas passou a se apresentar frequentemente, entre 1982 e 1984⁴⁶. No processo de fortalecimento da Vanguarda e do fenômeno musical independente que se aglutinava ao redor da mesma, o Teatro Lira fundou a sua própria gravadora⁴⁷ e editora – os quais se somaram ao jornal Lira Paulistana, produzido desde 1980 e que buscava movimentar a “cultura alternativa” promovida por este espaço nas áreas da música, cinema e artes cênicas. Com o apoio do Lira e tendo como base e espaço de “sociabilidade alternativa” os bairros Vila Madalena e Pinheiros em

⁴⁶ Outros espaços importantes de shows da Vanguarda Paulista em São Paulo-SP foram a Sala Guiomar Novaes (Funarte), teatro do SESC Anchieta e SESC Pompéia, Centro Cultural São Paulo, Teatro do Bixiga e em algumas ocasiões o MIS e o MASP. Em depoimento gravado no SESC Santana em 22/03/2012, Arrigo Barnabé menciona ainda como espaços de shows o Colégio Equipe, TUCA, Cultura Artística, Ruth Escobar, a Faculdade Getúlio Vargas (FGV) e o Auditório Augusta.

⁴⁷ Após lançar alguns trabalhos de forma autônoma a Gravadora Lira Paulistana estabelece contratos de distribuição com a gravadora nacional Continental, e em 1983 acaba por se tornar um núcleo de produção da mesma. Manteve-se, de todo modo, para as produções da Lira na Continental o tipo de acordo artista/gravadora que vigorava inicialmente na gravadora paulistana: liberdade de escolha de repertório e capa pelo artista; divisão dos lucros (após o ressarcimento do investimento inicial da gravadora os artistas recebiam 50% dos dividendos); posse dos fonogramas pelos artistas; contrato por trabalho e não por período de tempo, evitando vínculo entre gravadora e artista. Cf. Fernandes de Oliveira (2002).

São Paulo-SP (FERNANDES DE OLIVEIRA, 2002), este movimento (ou momento) musical⁴⁸ teve como um de seus aspectos significativos a busca não somente por ultrapassar as barreiras de produção fonográfica, mas também por constituir circuitos autônomos de distribuição e promoção das produções musicais. Com isto possibilitou-se que estes trabalhos pudessem circular junto a pequenos públicos, e repercutir na mídia impressa da cidade, ainda que não contassem o aporte das majors e que fossem muito pouco veiculados em grandes rádios e TVs.

Tratou-se de um momento – então inédito na música do país – de articulação coletiva de uma geração de artistas em torno da discussão e viabilização da produção fonográfica independente (TATIT, 1984 e VAZ, 1988). Num contexto em que os custos de estúdio e prensagem de discos eram muito maiores do que viriam a ser a seguir, e no qual as possibilidades de distribuição e divulgação eram muito menores do que as atuais, estes artistas conseguiram movimentar uma cena musical que colaborou, por exemplo, para que um artista como Arrigo Barnabé⁴⁹ vendesse mais de 50 mil cópias de seu disco independente *Clara Crocodilo* (1980)⁵⁰. Como veremos na parte II deste trabalho, observa-se que embora a produção musical da Vanguarda constitua uma referência musical mais significativa apenas para alguns dos artistas da “cena paulistana do início dos anos 2010” há um reconhecimento importante por parte de muitos deles da herança, por parte da cena atual, desta “atitude independente” pioneira presente naquela geração⁵¹.

⁴⁸ Como aponta Fernandes de Oliveira (2002), “os músicos independentes identificados com a Vanguarda Paulista não estabeleceram qualquer tipo de união que pudesse caracterizá-los como um grupo. Sempre negaram a existência de um movimento de qualquer natureza, visto que as propostas estéticas não eram únicas e tampouco a aglutinação ao redor de interesses comuns era espontânea.” (FERNANDES DE OLIVEIRA, 2002: 66).

⁴⁹ Importa enfatizar aqui que Arrigo preconizava – por meio do uso do atonalismo, do serialismo e da dodecafonía – inovações no campo estético-formal que se mostravam pouco afeitas ao sucesso comercial mais abrangente.

⁵⁰ Dado fornecido por Arrigo Barnabé em debate no SESC Santana em São Paulo-SP em 22/03/2012.

⁵¹ Kiko Dinucci declara, por exemplo, em entrevista concedida à pesquisa em 05/04/2012: “eu fico pensando que vem muito desta geração, essa postura de: ‘Ah, eu mesmo vou fazer isso aqui, eu mesmo vou distribuir, eu vou correr atrás, vou vender disco nos shows...’ Vem muito dessa geração. Essa geração é embrião dessa história... E hoje [já é diferente] é mais cômodo né, hoje é até bonitinho você ser independente, tem até um status, assim...” “Ao blog Banda Desenhada o músico enuncia: “A Vanguarda Paulista foi a grande pioneira na música independente e nós somos

Após a diluição desta cena, com a contratação de seus nomes mais proeminentes por grandes gravadoras, o fenômeno fonográfico independente, embora longe dos holofotes, passa a se desenvolver continuamente e de modo pulverizado – ampliando sua expressão para outras partes do país⁵². Entre o final dos anos 1980 e a década de 1990 fortalecem-se, sobretudo em grandes cidades brasileiras, e particularmente em São Paulo-SP, importantes movimentações independentes em torno das culturas musicais do rock, do punk e do hip hop – com a produção de fanzines, fitas cassete, discos de vinil e mais tarde de CDs⁵³ independentes⁵⁴. Paralelamente, ampliam-se progressivamente o número de pequenas gravadoras autônomas aos grandes conglomerados fonográficos, e começam a surgir os primeiros festivais de música independente (Junta Tribo, 1993; Abril Pro Rock, 1993; Goiânia Noise, 1995; entre outros). Com condições técnicas de produção e gravação cada vez melhores (VICENTE, 1996), estas gravadoras – associadas aos festivais e com o apoio de veículos de mídia como, por exemplo, a MTV Brasil – passaram a revelar diversos nomes capazes de despontarem no cenário nacional, os quais passam a assinar contratos com as majors, a partir do sucesso inicial no meio independente (HERSCHMANN, 2010). Neste contexto, progressivamente, consolidam-se relações de complementaridade entre as atividades de majors e indies; relações nas quais as últimas passam cada vez mais a assumir o papel de prospecção de novos artistas para as grandes gravadoras, que

fruto dela.” (Entrevista publicada em 29/09/2011. Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/09/z-da-questao.html>. Acesso em 10/09/2013).

⁵² Segundo artigo do jornalista Aramis Millarch publicado no jornal Estado do Paraná em 13/12/1986, entre 1977 e 1986 teriam sido produzidos no Brasil pelo menos 500 LPs e compactos independentes. (Cf. <http://www.millarch.org/artigo/chico-diz-como-se-faz-um-elepe-independente>. Acesso em 20/09/2013). Ainda, o músico e compositor instrumental Chico Mário, importante figura na mobilização fonográfica independente do início dos anos 1980, indica ao final seu livro *Como fazer um disco independente*, uma relação de 239 discos independentes produzidos até aquele momento (MÁRIO SOUZA, 1986). Como indica Millarch, este número é bem menor do que provavelmente seria o real: desde aquele período, já era muito difícil estabelecer “um catálogo completo da produção independente, já que inúmeras produções não circulam [circulavam] fora das cidades em que moram seus autores.” (Idem)

⁵³ CD: Compact Disc.

⁵⁴ Panorama comentado por Daniel Ganjaman e Kiko Dinucci em debate na Funarte, em São Paulo-SP em 24/03/2012.

com isso reduzem seus investimentos na formação e produção de novos nomes, concentrando a sua atuação nas esferas da distribuição e comercialização dos trabalhos (DIAS TOSTA, 2000; VICENTE, 2001).

Se, inegavelmente, um dos grandes objetivos da grande maioria dos artistas independentes brasileiros até o final dos anos 1990 era conseguir assinar um contrato com uma grande gravadora – condição necessária para que seu trabalho repercutisse nacionalmente – com a emergência da internet, este cenário irá se modificar significativamente; uma das mudanças importantes, entre tantas outras que passam a se operar, a partir de então, no contexto da produção musical do país.

1.2. MÚSICA E INTERNET: A EMERGÊNCIA DE UM NOVO MUNDO PARA A PRODUÇÃO INDEPENDENTE BRASILEIRA

O advento da internet mudou o mundo da música.

Mais do que uma frase de efeito ou mero senso comum, a sentença acima sintetiza bem a sensação básica, fundamental, da grande maioria das pessoas que desenvolvem trabalhos relacionados, de alguma forma, à música, contemporaneamente. Trata-se, ainda, de uma percepção compartilhada, cada vez mais, pelo público consumidor de música, especialmente pela sua parcela mais jovem.

Enquanto nós – sociólogos e pesquisadores de outras áreas acadêmicas – apenas começamos a dar-nos conta do alcance e natureza do impacto das mudanças que se operam neste cenário contemporâneo recente, novas – e ainda mais aceleradas – transformações se encontram em processo.

No caso brasileiro, hoje, em 2013, não é mais possível relativizar a importância sociocultural da internet junto ao conjunto da população do país. Ainda que o Brasil permaneça sendo um dos países com maior nível de desigualdade sócio-econômica no mundo, verifica-se, de todo modo, na última década, um crescimento contínuo do número e da porcentagem de pessoas com acesso à internet no país.

Embora não faça parte do escopo deste trabalho aprofundar a questão, cabe sinalizar que é possível verificar uma importante relação entre a expansão da internet no país e o desenvolvimento econômico e de indicadores sociais ocorrido, na última década, no país. Constata-se, entre outras evoluções nos indicadores sociais brasileiros, um decréscimo da desigualdade social em anos recentes.

Isto tem sido comprovado por diversos dados como, por exemplo, os levantados pelo IBGE, e expostos abaixo, relativos ao Índice de Gini⁵⁵, entre 1997 e 2007:

Índice de Gini da distribuição do rendimento mensal de brasileiros com 10 anos ou mais de idade (1997 a 2007)

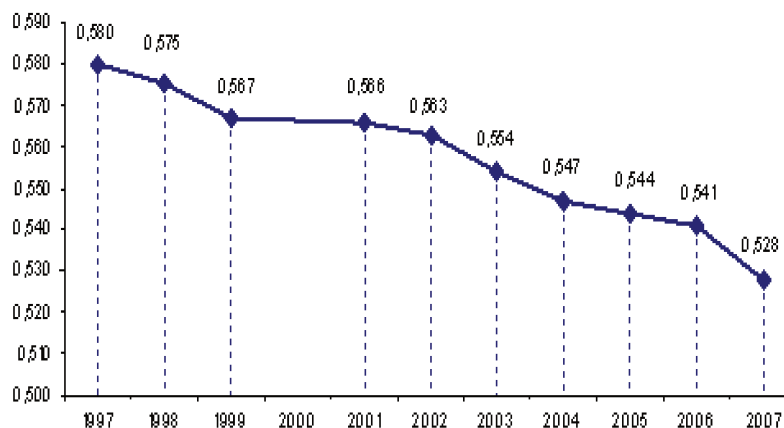


FIGURA 1. Fonte: IBGE⁵⁶.

Relaciona-se a este decréscimo da desigualdade sócio-econômica, uma substancial elevação do poder aquisitivo da população de menor renda, que tem sido expressa, de modo emblemático, pela emergência da chamada “nova classe média brasileira” (ou “classe C”) – o mais “novo alvo” do mercado publicitário brasileiro. Ainda, a proliferação das chamadas “lan houses” e da internet móvel nos mais distintos locais do país, além da implantação, na última década, de inumeráveis “projetos de inclusão digital” – por meio de políticas governamentais e

⁵⁵ Andréa Wolffenbüttel, do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), nos fornece definição sucinta sobre o Índice de Gini. A economista indica que o índice – criado pelo matemático italiano Conrado Gini em 1912 – é um instrumento utilizado para medir o grau de concentração de renda em determinado grupo, apontando a diferença entre os rendimentos dos mais pobres e dos mais ricos. “Numericamente, varia de zero a um (alguns apresentam de zero a cem). O valor zero representa a situação de igualdade, ou seja, todos têm a mesma renda. O valor um (ou cem) está no extremo oposto, isto é, uma só pessoa detém toda a riqueza”. Cf. http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&view=article&id=2048:catid=28&Itemid=23.

Acesso em 08/06/2013.

⁵⁶ Cf. <http://saladeimprensa.ibge.gov.br/noticias?view=noticia&id=1&busca=1&idnoticia=1230>. Acesso em 05/06/2013.

por iniciativas do chamado terceiro setor – contribuem para que cada vez mais pessoas estejam conectadas à rede mundial de computadores no país⁵⁷.

De outro lado, observa-se que adquire suma importância neste processo a grande mobilização e os esforços sistemáticos, realizados pelas empresas e pelo mercado publicitário brasileiro, para integrar parcelas cada vez maiores da população potencialmente consumidora, ao ambiente e aos processos econômicos existentes em torno da internet.

Segundo dados de 2011 do PNAD/IBGE⁵⁸, entre 2005 e 2011 a população de 10 anos ou mais de idade cresceu 9,7%, enquanto que o contingente de pessoas nesta faixa etária que utilizam a internet aumentou 143,8%. Em seis anos, o número de internautas no país cresceu 45,8 milhões. Em 2011, 77,7 milhões de pessoas com 10 anos ou mais de idade (46% do total) haviam acessado a internet nos três meses anteriores à pesquisa supracitada – número que continua em franco crescimento⁵⁹.

Portanto, se na primeira metade da década de 2000 o acesso à internet ainda se concentrava, mais exclusivamente, nas camadas de maior poder aquisitivo, no início dos anos 2010 a situação já é bastante diferente. Observando-se o período entre 2005 e 2011, verifica-se que os percentuais de internautas aumentam em todas as classes de rendimento mensal domiciliar per capita. Embora em todos os anos, o percentual de acesso aumente conforme aumenta a renda da população, é interessante perceber que, considerando-se a evolução ao longo dos anos (a série histórica), o aumento mais expressivo tem ocorrido nas classes mais baixas. No grupo sem rendimento e com até ¼ do salário mínimo, por exemplo, o percentual de pessoas que acessaram

⁵⁷ Conferir, por exemplo, Manevy (2010) e Sarmiento Costa (2011).

⁵⁸ Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD/IBGE, 2011). Cf. <http://saladeimprensa.ibge.gov.br/noticias?view=noticia&id=1&idnoticia=2382&busca=1&t=pnad-2005-2011-numero-internautas-cresce-143-8-pessoas-celular-107-2>. Acesso em 05/06/2013.

⁵⁹ A pesquisa citada considerou o acesso à internet por meio dos diversos ambientes e meios possíveis como domicílios, espaços de trabalho, celular, lan houses, instituições culturais e educacionais, etc.

a internet passou de 3,8% em 2005 para 21,4% em 2011. No grupo de mais de ¼ até metade do salário mínimo, ele foi de 7,8% para 30% e no grupo de ½ a um salário, de 15,8% para 39,5%.

Não somente o acesso à internet tem se ampliado, mas também se expande crescentemente o uso de velocidades mais altas de conexão (a chamada banda larga) – expansão que passa a ser cada vez mais significativa e acelerada a partir de 2007 ⁶⁰. Esta expansão tem sido extremamente significativa para o universo da produção musical brasileira. A partir de velocidades de conexão mais altas, a realização de downloads de arquivos musicais se torna, progressivamente, uma operação rápida, corriqueira, para os usuários de internet, bem como é possibilitada a fruição de áudio e vídeo em tempo real (sem necessidade de espera para que o arquivo seja descarregado).

Vejamos abaixo os dados do Ibope Nielsen Online⁶¹, referentes ao período entre junho de 2011 e junho de 2012. Os dados apontam para o aumento do número de conexões mais velozes (acima de 2 Mbps⁶²) e o decréscimo do número de usuários com conexões em velocidades mais baixas (até 512 Kbps) – tendência que se verifica também quando considerados os últimos cinco anos⁶³.

⁶⁰ Os dados sobre o processo de expansão da banda larga ao longo da última década serão expostos de forma mais detalhada, na seção (C) desta parte do trabalho.

⁶¹ O IBOPE Nielsen Online é uma parceria entre o IBOPE Media – unidade de negócios do Grupo IBOPE especializada em pesquisa de mídia na América Latina – e a Nielsen Online – presente em 20 países e líder mundial no mercado de mensuração do comportamento dos usuários de internet. O IBOPE Nielsen Online, por meio de uma tecnologia proprietária, mede as atividades dos usuários na web, o movimento publicitário online e fornece dados sobre a internet no Brasil e no mundo. Cf. www.ibope.com.

⁶² Mbps: Megabites por segundo; Kbps: Quilobites por segundo.

⁶³ Um dos fatores principais para isto está relacionado à redução progressiva dos preços das conexões mais velozes. Embora a expansão da banda larga se intensifique a partir de 2007, é pertinente destacar que já entre 2004 e 2006 inicia-se um importante momento de transição. Entre outubro/dezembro de 2004 e janeiro/março/mar de 2006 as conexões de 1 a 2 Mbps caem de R\$421 para \$114. No mesmo período, o preço médio das conexões de 2 a 6 Mbps cai de R\$ 1.067 para 252. Cf. Barômetro Cisco da Banda larga: <http://www.cisco.com/web/BR/barometro/barometro.html>. Acesso em 07/06/2013.

Evolução do número de usuários ativos em domicílios, segundo a conexão, em milhares de pessoas – Brasil – junho de 2011 a junho de 2012

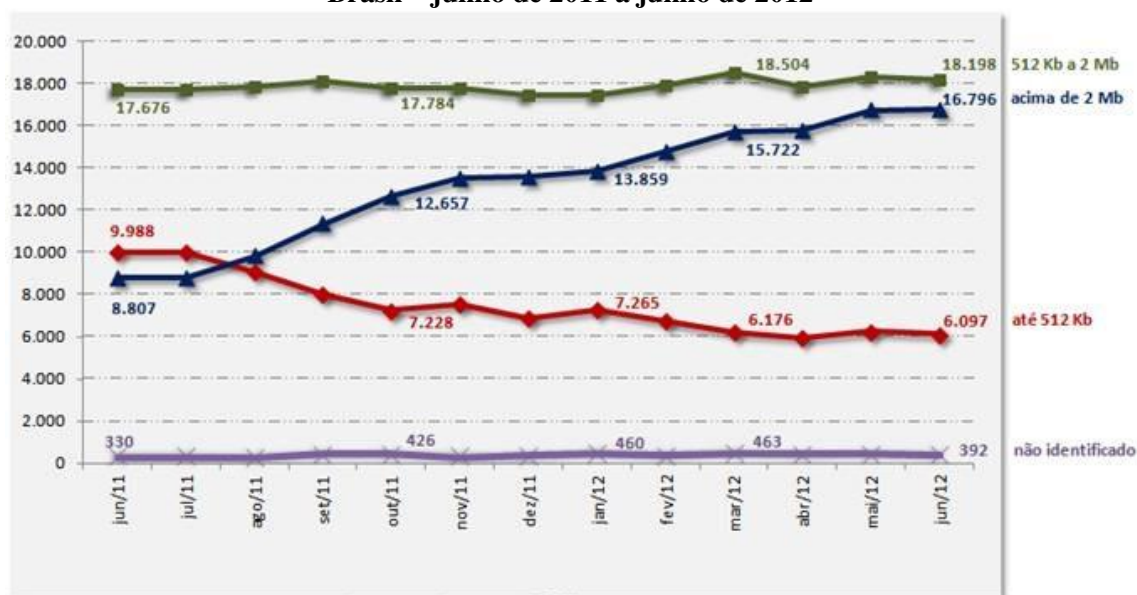


FIGURA 2. Fonte: Ibope Nielsen Online⁶⁴.

Notamos, assim, que as conexões de internet com velocidades mais rápidas (acima de 512 Kbps) já se colocam hoje como realidade importante no cotidiano de uma parte significativa da população brasileira – havendo uma clara perspectiva, para os próximos anos, de expansão acelerada do número de conexões em velocidades cada vez mais altas.

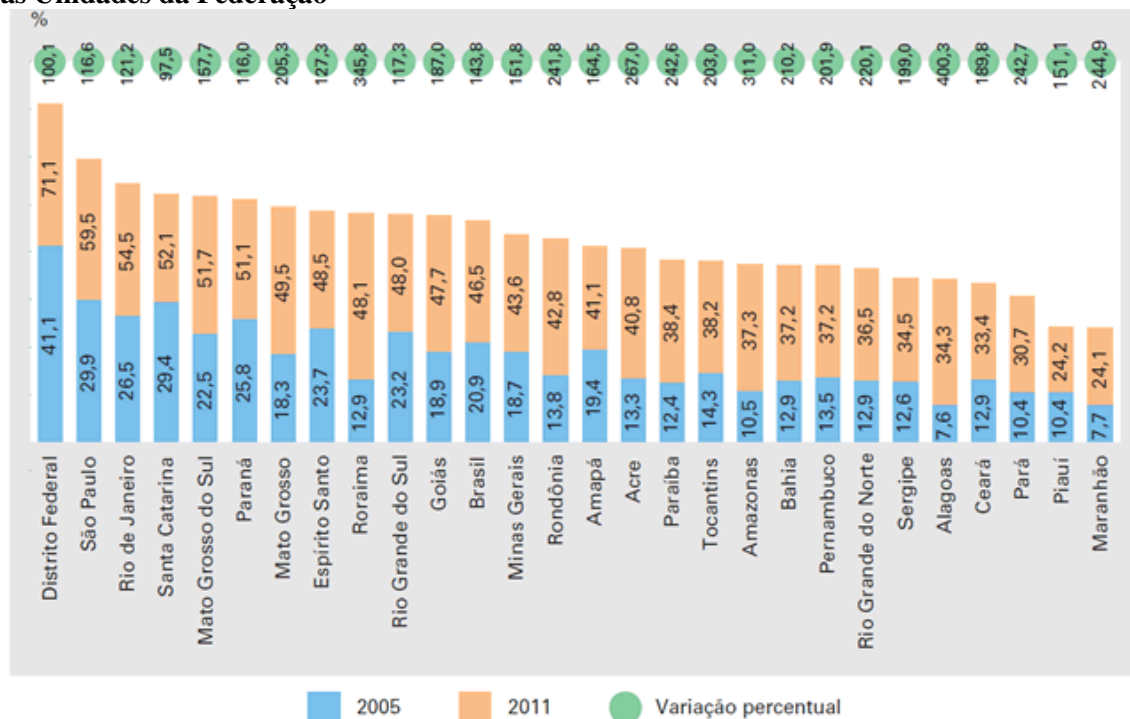
Com relação ao objeto desta pesquisa, cabe notar que o impacto do advento da internet (e da banda larga) junto à produção musical brasileira independente – e especialmente quanto à formação da “cena paulistana” enfocada – se dá bem mais anteriormente à sua expansão, mais recente, para além das classes médias e altas (A e B) e antes do importante incremento observado, nos últimos anos, relativamente à sua presença em regiões como Norte e Nordeste.

Como indicam os dados da pesquisa PNAD supracitada, o estado de São Paulo (e, é possível inferir que, mais ainda a cidade de São Paulo) tem tido sempre um acesso à internet

⁶⁴ Cf. <http://www.ibope.com.br/pt-br/relacionamento/imprensa/releases/Paginas/Cresce-uso-de-banda-larga-no-Brasil.aspx>. Acesso em 06/06/2013.

bastante superior⁶⁵ ao dos outros estados (com exceção do Distrito Federal). Por outro lado, os índices de maior aumento de acesso entre 2005 e 2011 (em verde) pertencem a estados geralmente localizados nas regiões norte e nordeste.

Percentual de brasileiros com 10 anos ou mais de idade que utilizaram a internet nos últimos três meses (antes da mensuração) e a variação percentual deste contingente entre 2005 e 2011, segundo as Unidades da Federação



Fonte: IBGE, Diretoria de Pesquisas, Coordenação de Trabalho e Rendimento, Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios 2005/2011.

FIGURA 3. Fonte: IBGE⁶⁶

Veremos, adiante, no entanto, que a mera existência do acesso ampliado à internet não é suficiente, por si só, para gerar as condições necessárias para a constituição de “cenas musicais independentes” consistentes – capazes de permitir a constituição de carreiras autorais sustentáveis – ainda que seja inegável o fato de que a internet compõe um fator muito importante neste processo.

⁶⁵ Como veremos adiante, também no que se refere à banda larga e a velocidades de conexão mais altas.

⁶⁶ Cf. <http://saladeimprensa.ibge.gov.br/noticias?view=noticia&id=1&busca=1&idnoticia=2382>. Acesso em 06/06/2013.

De todo modo, é importante perceber que a maior parte dos artistas que hoje se destacam na “cena musical independente brasileira” – e particularmente na “cena paulistana” – esteve sempre bastante próxima das inovações técnicas que foram, progressivamente, se operando na rede mundial de computadores, desde o final dos anos 1990. Seja por pertencerem às classes A e B, seja por estarem localizados em estados com maior nível de acesso à internet ou, ainda, por priorizarem ou buscarem, de algum modo, o acesso a internet, estes artistas – especialmente os mais antigos na cena – puderam estar conectados às novas tecnologias e aplicativos à medida que estes recursos surgiam. Puderam, ainda, no caso de regiões como o Sudeste e o Estado de São Paulo – articular-se, neste processo, a públicos mais conectados à rede mundial de computadores do que o brasileiro médio.

É pertinente pensar, assim, que a internet impactou a experiência do conjunto dos artistas independentes enfocados – e de segmentos da população que, mais tarde, no início dos anos 2010, viriam a formar a parcela principal de seu público – desde bem antes a que seu impacto se estabelecesse de modo mais efetivo junto a parcelas mais abrangentes da população brasileira. No caso do público contemporâneo majoritário destes trabalhos, isto se verifica em função deste ser composto, sobretudo, por segmentos pertencentes às classes médias urbanas – engrossadas mais recentemente pela emergente classe C –, com alto nível de conexão com internet e alto nível de interesse em novidades musicais.

Proponho, portanto, que o leitor tenha isto em vista ao acompanhar as seções que se seguem, referentes às fases de desenvolvimento da relação entre internet e música no Brasil, particularmente no que tange à emergência de um novo mundo para a produção independente do país. Será possível verificar que se altera, radicalmente, ao longo destes desenvolvimentos progressivos, as condições existentes para que os artistas independentes produzam, distribuam, divulguem e promovam junto ao público os seus trabalhos.

Veremos ainda, que para além deste impacto mais evidente ou imediato sobre a base de trabalho dos artistas independentes, modificam-se substancialmente, também, as condições de formulação da cultura e do imaginário musical do país, com a emergência da “cultura do download” e o declínio progressivo da centralidade da indústria fonográfica tradicional enquanto organizadora da produção e do consumo de música. Multiplicam-se, ainda, as instâncias e recursos disponíveis para a discussão, reflexão, divulgação e articulações de parcerias, em torno da música produzida no Brasil, o que tem amplas consequências para a “cena musical independente”.

Será possível constatar que a “cena paulistana” contemporânea (abordada de forma mais detida na Parte II deste trabalho) emerge, enquanto fenômeno cultural de reconhecida importância a partir, sobretudo, de 2010/2011 – momento que coincide com o início da popularização exponencial das redes sociais mais recentes, sendo as principais o Twitter e o Facebook.

Se, por um lado, não se trata aí de mera coincidência, veremos que o advento destas redes sociais irá, na verdade, catalisar – poderosamente, é verdade – a efetivação do potencial gerado pelo acúmulo de um conjunto significativo de condições técnicas, econômicas e artísticas; elaboradas ao longo de mais de uma década e que vem a compor um cenário propício à formação desta cena musical. Neste contexto, artistas paulistanos e “migrantes” de todo o Brasil radicados na cidade, irão associar seu talento criativo ao aproveitamento, enquanto empreendedores, de condições técnicas, sociais e econômicas com as quais os independentes de outras décadas nunca contaram.

No que se refere, especificamente, ao papel da internet na formulação destas condições, constatamos que esta contribuição é resultado de acréscimos tecnológicos progressivos por meio do desenvolvimento de softwares e aplicativos, ao longo de mais de uma década, e do

concomitante aumento do número de usuários e da qualidade de equipamentos e conexões no país.

Entender o processo em questão – entre 1995 e 2013 – é importante não somente para entender a formação da internet atual, tal como existe social e tecnicamente, mas também para compreender, com maior acuidade, a história – e uma parte importantíssima das experiências e das referências – de uma nova geração produtora e consumidora de música que se forma ao longo dos anos 2000 no país; geração que tem papel fundamental nas principais novidades emergentes na “música brasileira” no início dos anos 2010.

A apresentação que se segue é exposta tendo como referência parâmetros cronológicos, temporais, formulados a partir da consideração do cruzamento entre alguns pontos de mutação cruciais, observados tanto no que se refere ao quesito técnico como à história artística e econômica da geração musical pesquisada.

Ressalto, no entanto, que na grande maioria dos casos, terá grande importância para a exposição também a ênfase sobre as alterações ontológicas que ocorrem na mediação técnica entre produção independente brasileira, música, mercado e público. Isto porque não há, nestas mudanças técnicas, efetiva substituição de recursos, mas acréscimos e aperfeiçoamentos progressivos realizados por cada inovação (SIMONDON, 2007). Em outras palavras: adventos técnicos que emergiram há mais de uma década – como aqueles presentes nos softwares de email e blogs, por exemplo – permanecem sendo importantes para a realidade atual da relação entre internet e música tanto quanto invenções mais recentes – como os novos aplicativos encontrados em redes sociais como Twitter e Facebook.

Em cada fase descrita aproveito, portanto, para comentar tanto a importância que cada novidade técnica teve para a música e a produção independente brasileira, naquele momento específico, quanto para destacar a relevância destas inovações para o contexto atual, onde elas

permanecem operando de forma fundamental nos trabalhos dos músicos, e no uso que outros profissionais da música e que o próprio público faz da internet.

Uma vez acrescidas, na maior parte das vezes as inovações não têm sido descartadas, mas passam a fazer parte do patrimônio sócio-técnico disponível para as relações em torno da música – ainda que estejam sujeitas à permanente tentativa de direcionamento e controle por parte do empreendimento capitalista em torno da internet⁶⁷.

⁶⁷ Não integra o escopo específico deste trabalho a abordagem mais aprofundada, a respeito das disputas de poder existentes em torno da estrutura de produção de conhecimento e de uso relativamente à internet – concretizadas, exemplarmente, nos embates entre as chamadas grandes empresas proprietárias e ativistas harckers. Também não me deterei sobre os processos de liberdade e de re-apropriação capitalista em torno do fenômeno do software livre, que também concernem a este tema (CAMINATI, 2013). De todo modo, com relação ao que se comenta na frase supracitada, vale destacar as postagens do músico Kiko Dinucci na rede social Facebook no dia 31/03/2012, que revelam, acredito, a sensação e percepção de boa parte dos músicos estudados sobre um dos temas importantes (especialmente para estes artistas) relativos às tentativas de controle sobre a internet. Primeiramente, Dinucci publica: “Por questões de direitos autorais tiraram do ar o ótimo site de busca de MP3 Captain Crawl. E está cada vez mais difícil baixar discos na rede sem pagar. Os artistas brasileiros que estão disponibilizando os seus trabalhos estão dando uma lição de humanismo ao mundo. O Brasil só terá futuro se espalhar cultura, principalmente em território nacional. Já que o governo não faz, façamos nós artistas. Axé, axé, axé.” Pouco tempo depois, após publicar, na mesma postagem, vários links para sites de artistas e blogs que operam a disponibilização de discos por meio de downloads (sem custos pecuniários diretos), o músico comenta: “Censura na net tem prazo de validade curto! Enquanto houver um nerd cheio de espinhas atrás do computador, a cultura vai circular na rede. Ingenuidade dos órgãos internacionais e tupiniquins de direitos autorais.” (Kiko Dinucci, Facebook, 31/03/2012). Segundo dados fornecidos em 2010, pela Associação Anti-Pirataria Cinema e Música (APCM) – entidade ligada à Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD) –, foram solicitadas, naquele ano, a retirada da internet de 1.329.142 links de filmes e músicas, 0,44% a mais que 2009. Dentre as ocorrências de conteúdos retirados pelos provedores, 24.637 referiram-se a conteúdo disponibilizado por meio de sites de protocolo Torrent (P2P), 255.626 a blogs, 55.111 a postagens em fóruns de redes sociais, que continham conteúdo ilegal disponível na internet para download (Cf. <http://www.apcm.org.br/estatisticas.php>. Acesso em 29/06/2013). Mas ações como estas têm sido, de fato, significativas diante do total do montante de conteúdo “ilegal” de música disponível na internet? Vejamos o caso dos blogs. A APCM aponta para 255.626 ocorrências de retirada de conteúdo, relativamente a sites deste tipo. Segundo dados levantados pela Technorati em 2007, uma ferramenta de busca na internet especializada em blogs, o número de blogs no mundo teria passado de cerca de oito milhões em março de 2005 para mais de 72 milhões em março de 2007. A mesma pesquisa estimou, ainda, que naquele momento estariam sendo criados em média cerca de 120.000 blogs por dia (Cf. <http://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,AA1510372-5602,00.html>. Acesso em 01/10/2013). Por outro lado, uma mensuração realizada pela empresa de análise de tráfego online Sysomos, que mapeou a blogosfera global a partir de 100 mil postagens em blogs, apontou que, em 2010, o Brasil seria o 4º país do mundo com maior número de postagens em blogs, respondendo por 4,19% do total mundial, ficando atrás somente de EUA, Inglaterra e Japão. (Cf. <http://colunas.revistaepocanegocios.globo.com/tecneira/2010/07/29/brasil-e-o-4%C2%BA-pais-do-mundo-em-numero-de-blogueiros/>. Acesso em 29/06/2013). É possível compreender o apontamento de Dinucci também à luz destes indicadores. A assertiva do músico se refere, ainda, de modo importante, às ações realizadas, diariamente, por um sem número de pessoas no mundo – a maioria, adolescentes e jovens –, que implicam na articulação e descoberta de tecnologias que apontam para o não cerceamento, por parte das empresas proprietárias atuantes na internet, sobre a difusão de conteúdo na rede – incluindo-se aí a circulação de MP3.

A) 1ª FASE (1995-1998): Primeiros impactos da internet sobre a cultura musical

Quando se considera a relação entre internet e música hoje, é comum que imediatamente se pense, entre outras coisas, no potencial gerado pelo nível de circulação de arquivos musicais (especialmente no formato MP3) que se estabelece neste cenário; circulação possibilitada em condições, numa escala e velocidade, de naturezas incrivelmente novas.

No entanto, importa perceber que desde o início de sua popularização, antes mesmo da disseminação e expansão do uso dos softwares de compartilhamento de arquivos musicais, o impacto da rede mundial de computadores sobre a produção da cultura, e particularmente sobre a cultura da música, foi grandioso.

No Brasil, a história da popularização da internet se inicia, mais efetivamente, a partir de 1995, quando é criado o Comitê Gestor da Internet no país, e ocorre a liberação para a sua operação comercial, permitindo o acesso público para além de universidades e espaços governamentais.

Em 1998, surgem os primeiros softwares gratuitos de email, serviço que até então era fornecido somente pelos provedores de acesso contratados pelo usuário.

Um primeiro ponto a enfatizar é o de que, já nos primeiros anos de desenvolvimento da internet no Brasil, os serviços de email e os blogs⁶⁸, crescentemente popularizados, alteraram, de forma importante – desde suas primeiras plataformas –, as condições de circulação e divulgação de informações, eventos, idéias, reflexões, relativos à música – mudando, assim, as condições de se operarem articulações de iniciativas no meio musical brasileiro.

Acompanhamos na declaração abaixo do músico e produtor paulistano Daniel Ganjaman, a percepção de um agente direta e proximamente envolvido nas transformações ocorridas na

⁶⁸ O termo “weblog” foi criado em 1997, dando origem, por volta de 1999, ao termo “blog”, que se popularizou a partir de então. Cf. Nicolaci-da-Costa (2011).

“música brasileira” neste período recente e tão especial. Para o que nos interessa neste momento, vale ressaltar a maneira como o artista valoriza a troca de informação, possibilitada pelo email (e em seguida pelos blogs), ao lado do advento do MP3, enquanto fatores essenciais para as mudanças de condições de trabalho que se operam no universo da produção independente e da “música brasileira”, nestes anos:

“Nos últimos dez anos⁶⁹ a gente teve uma mudança muito radical, pela forma como a internet entrou na forma de se produzir música. Alguns fatores são muito importantes, como o MP3. A forma de circulação de música ficou muito mais rápida. Antigamente, na nossa época, a gente tinha fita-demo, que chamávamos também de demo-tape⁷⁰. E outra coisa importante é que a gente marcava show pelo correio, praticamente. Até interurbano era caro e era inviável. Era tudo muito pelo correio. E hoje em dia com a internet você consegue marcar show num dia de ‘bate-bola de emails’, em sei lá... Manaus! Então acho que esses foram fatores muito importantes: a coisa de MP3 e a coisa de email, de troca de informação.”(Depoimento gravado no debate sobre produção musical independente no Festival São Paulo Representa, realizado na Funarte-SP em 24/03/2012).

Ganjaman prossegue apontando inovações que se sucederam nos anos seguintes:

“Depois disso veio a forma de se trocar música pela Internet via Napster, depois alguns blogs, hoje em dia Torrent. E depois, mais à frente, algo que eu acho que tem uma importância muito grande nos dias de hoje, que é a coisa das redes sociais.”(Idem)

Abordarei nas seções (B), (C) e (D) estas últimas inovações apontadas pelo músico e produtor. Cabe sinalizar, de todo modo, que quando o músico destaca, neste trecho, a importância dos blogs, se refere a um fenômeno específico – ocorrido logo após a disseminação de softwares de compartilhamento de arquivos – que diz respeito à proliferação exponencial de blogs dedicados a comentar e a compartilhar álbuns musicais⁷¹. Por ora interessa destacar, no entanto, neste momento do texto, a importância dos emails e dos blogs enquanto meios que

⁶⁹ Apesar de Ganjaman apontar para o período de 10 anos (o que remeteria, a rigor, ao ano de 2002), é possível entender o apontamento como uma aproximação, na medida em que o músico destaca no trecho o advento do email, presente de forma importante na cultura digital brasileira já desde o final dos anos 1990.

⁷⁰ As fitas-demo foram – mesmo até o final dos anos 1990, ou seja, alguns anos depois do advento dos CDs – largamente utilizadas por bandas e artistas, ainda sem espaço em selos ou gravadoras, que pretendiam divulgar e/ou fazer circular o seu trabalho sob a forma de fitas-cassete, produzidas geralmente em pequenos estúdios ou estúdios caseiros.

⁷¹ Esta proliferação ocorre de modo mais agudo especialmente após a expansão da banda larga no país que possibilitou que os downloads de discos inteiros se tornassem uma ação corriqueira, diária, para muitos usuários de internet.

possibilitaram, desde a popularização inicial da internet no país, e antes mesmo do MP3, um nível de troca e circulação de informações – em forma de texto – até então inéditas para a cultura musical brasileira, provocando um amplo impacto sobre a mesma.

A expressão “um dia de bate-bola de emails” presente na fala de Daniel Ganjaman se refere, neste caso, a uma dinâmica de interação e comunicação entre músico/produtor e contratante de shows⁷², que adquiriu progressivamente uma velocidade potencial, de fato, impressionante.

Como a internet e o email passaram a ser, crescentemente, instrumentos de trabalho essenciais a estes profissionais, estes começaram a desenvolver, em sua prática cotidiana, uma atenção cada vez mais permanente às novas mensagens que, continuamente, e em questão de horas ou minutos, chegam nos seus endereços eletrônicos – algo que se intensifica, de modo importante, no contexto da expansão do uso de celulares conectados à internet e da banda larga móvel (expansão que abordarei adiante).

Disto resulta, que, muitas vezes, em apenas uma hora possam ser trocados entre dois indivíduos quatro, cinco, oito ou mais emails, em um processo que inclui uma multiplicidade de ações e interações comunicativas. Por exemplo, o contratante pode solicitar o preço total do show do artista, ocorrendo a seguir sucessivas negociações sobre o cachê e o valor do show⁷³. Incluem-

⁷² O “contratante de shows” pode ser um produtor cultural que articula na cidade onde o show será realizado as diversas necessidades e demandas existentes para o evento. Muitas vezes este produtor opera como intermediário entre o espaço ou casa noturna onde o show acontecerá e o artista, ou seu produtor. No caso de estabelecimentos menores, o contato pode ser feito pelo próprio proprietário da casa noturna, que neste caso, atua como produtor cultural de sua própria casa noturna. Há ainda, mais recentemente, o caso de entusiastas ou fãs de determinada banda que podem organizar uma espécie de “vaquinha”, entre o conjunto dos fãs que demandam pelo show em determinada localidade, e assim entrar em contato direto com os artistas ou seus produtores para operacionalizar o show e atenderem ao desejo desta comunidade de assistir a apresentação do artista que admiram – processo que corresponde a uma das modalidades de “crowdfunding” – mecanismo cada vez mais utilizado, não somente neste caso citado, mas também como forma de viabilizar produções musicais e artísticas em geral – como a produção de discos e filmes. Adiante serão expostos mais detalhes sobre este último tipo de mecanismo de financiamento entre público, produtores, artistas.

⁷³ O “cachê” corresponde ao montante especificamente relacionado ao cumprimento da apresentação artística em si, enquanto o “valor total do show” inclui, além deste valor, por exemplo, os custos relativos aos equipamentos

se ainda, na mesma “conversa”⁷⁴, perguntas e respostas sobre detalhes como mapa técnico de palco, exigências eventuais do artista, as formas de pagamento⁷⁵, de transporte, ou ainda busca-se consenso sobre formatos menores, ou maiores, de show, com uma banda com mais ou menos integrantes⁷⁶, que permitam um acordo artística e financeiramente satisfatório para ambas as partes⁷⁷. Registra-se, ainda, que o contato pode ser estabelecido pelo contratante com o produtor do músico ou diretamente com este artista, algo cada vez mais recorrente no contexto da produção independente que se desenvolve a partir da internet.

Embora caiba notar que esta velocidade de interação via email – e atualmente, também via redes sociais – tenha aumentado muito hoje, dada a presença intensificada da internet no cotidiano de músicos, produtores e contratantes, de toda forma, o advento do email fez operar, desde seu advento inicial, em meados dos anos 1990, uma dinâmica totalmente nova na relação entre músicos, produtores, empresários, contratantes.

Vale atentar para o fato de que também assessores de imprensa, jornalistas, diversos profissionais e empreendedores do mundo da música e o próprio público – enquanto fã, consumidor ou entusiasta – participam desta nova dinâmica de comunicação possibilitada pelo

exigidos pelos artistas, e ao transporte e alimentação da banda e da equipe técnica (rodies, produtores, assessores, etc) que os acompanha – caso esta exista.

⁷⁴ “Conversa” é o nome que tem sido atribuído em alguns serviços de emails e algumas redes sociais ao conjunto de mensagens já trocadas por duas pessoas (ou dois endereços eletrônicos). Geralmente existe um ícone no qual é possível clicar e acessar este conjunto de mensagens; ou seja, a “conversa” ocorrida no dia (caso em que usamos a expressão no texto), na semana, no mês, ou no ano. Este recurso colabora, sobremaneira, para o registro necessário – bem como um acompanhamento mais facilitado – de acordos, dados e valores trocados em negociações como a referida acima.

⁷⁵ Em muitos casos – mais comuns quando se trata de artistas menos conhecidos pelo público – combina-se, ao invés de um cachê fixo, uma porcentagem da bilheteria do evento, composta pelos ingressos pagos pelo público,

⁷⁶ É comum que os artistas disponham de alternativas variadas quanto à formação de sua banda, tanto em termos de número de músicos como em termos do nível de valorização dos instrumentistas no mercado que a compõem, podendo oferecer ao contratante uma banda “titular” ou “completa” ou, em outros casos, outras formações, de modo a operacionalizar a contratação de seus shows em situações nas quais os contratantes têm possibilidades financeiras distintas.

⁷⁷ Tive oportunidade também de vivenciar este tipo de dinâmica quando trabalhei com a produção de alguns shows na cidade de Campinas-SP, entre 2008 e 2009, interagindo via email com músicos e produtores de bandas como Móveis Coloniais de Acaju, Coletivo Instituto, Mombojó, 3 na Massa (com integrantes do grupo Nação Zumbi), Orquestra Imperial, entre outros.

email; dinâmica esta intensificada pelas inúmeras outras tecnologias de troca de mensagens desenvolvidas, a seguir, para a internet. Ainda, o email passa a colaborar para a dinamização da interação entre os próprios músicos e artistas, e entre estes e outros profissionais da música. No caso da relação entre músicos e jornalistas, por exemplo, a possibilidade de entrevistas via email passou a gerar condições propícias para a realização de um sem-número de matérias e reportagens que, de outro modo, em muitos casos, não chegariam a ser feitas.

Retornando especificamente ao caso dos blogs, verificamos que estes, desde o seu surgimento, permitiram à população leiga (sem conhecimentos especializados em informática) disponibilizar online, em endereço próprio, textos e imagens de sua autoria ou de sua escolha. Surgiram assim, centenas, e logo milhares, de blogs autorais dedicados aos mais diversos assuntos, entre os quais também a música. A música feita e ouvida no país ganhava com isto novos espaços de comunicação, informação e reflexão para além do mainstream e dos circuitos underground mais restritos. Em alguns casos isto acontecia através de sites⁷⁸ editados por jornalistas e críticos profissionais especializados e, em um número bem maior de casos, se operava por meio de iniciativas de músicos, ouvintes e entusiastas que se dedicavam em seus blogs, de modo “amador”⁷⁹, a diversos temas, aspectos e gêneros musicais. Foi notável, ainda, neste período de desenvolvimento inicial da internet no Brasil, a migração de fanzines⁸⁰, antes impressos, para versões digitais online.

⁷⁸ Muitas vezes em formato de blog.

⁷⁹ A dicotomia entre profissionalismo e amadorismo se complica, progressivamente, no atual panorama descortinado pela emergência das produções culturais de nicho que ganham força com o desenvolvimento da internet, tema sobre o qual ainda retornarei. Cf. Anderson (2006).

⁸⁰ De acordo com sua formulação etimológica inicial, os fanzines (aglutinação das palavras em inglês “fanatic” e “magazine”) seriam publicações impressas editadas por fãs sobre os mais diferentes temas, entre os quais, a música. Posteriormente, os fanzines ganham progressivamente outra conotação, servindo como veículo de comunicação e expressão para culturas alternativas ou underground. Os músicos Daniel Ganjaman e Kiko Dinucci destacam, em suas declarações, a importância dos fanzines para a construção de conexões na “cena independente” brasileira de bandas de punk e rock nos anos 1990. É possível acompanhar isto no comentário abaixo de Dinucci: “De repente, alguém falava: *‘tem uns caras lá de Rio Claro-SP que têm uma banda também’*. Outro falava: *‘Ah, tem um mano de Araras...’* A gente começou a circular pelo interior de São Paulo. Depois começamos a ir pra Londrina... E a

Uma característica importante do blog se refere à possibilidade de resposta aos textos e imagens publicadas, por parte daquele que os acompanha. Isto permite que os leitores possam interagir entre si e com o autor do site, através do espaço disponível para a publicação destas mensagens – resultando, em determinadas ocasiões, na conversão destes locais em verdadeiros fóruns virtuais sobre música.

Foi importante, ainda, desde estes primeiros anos de constituição da “internet para a música”⁸¹, a criação de sites do tipo “www.nomedoartista.com.br”, por parte de músicos profissionais (independentes ou do mainstream) como forma de divulgação e fonte de informação sobre seus trabalhos (história, discografia, agenda, contato para shows, etc).

A centralidade deste formato de divulgação dos trabalhos musicais na internet entra, é verdade, em relativo⁸² declínio com a ascensão de redes sociais como o Myspace e mais recentemente, principalmente, o Facebook e o Twitter. No entanto, até meados dos anos 2000 esta possibilidade se mostrou bastante importante, oferecendo – já antes das redes sociais – a oportunidade para que o artista pudesse contar com um espaço de mídia próprio, sob seu controle, antes mesmo da popularização do formato “blog” a partir do final dos anos 1990.

comunicação rolava basicamente por correio ou telefone, além dos fanzines que foram muitos importantes na época também. A gente via as bandas que apareciam nos fanzines: *‘Pô, essa banda aqui tem a ver com a gente, os caras escutam Bad Brains. Vamos escrever pros caras? Vamos!’* Aí você pegava a fitinha [fita-demo], e mandava pros caras. Uma banda de Aracaju, por exemplo. Aí os caras respondiam: *‘Gostei, vamos marcar um show?’* A gente respondia: *‘Vamos!’* E eles: *‘Ih, mas como é que faz pra ir de Aracaju pra São Paulo pra tocar?’*. A gente falava: *‘Ó, a gente tem um lugar, um boteco a gente vai tocar. Ninguém vai ganhar nada...’* Os caras pegavam busão de Aracaju e vinham, do bolso mesmo, um ficava na minha casa, outro na casa de outro, e assim por diante.”(Depoimento de Kiko Dinucci gravado no em debate realizado na Funarte, São Paulo-SP).

⁸¹ A expressão se refere, no caso, ao conjunto de recursos, referentes à internet, que passam a impactar as relações sociais de produção e consumo musical.

⁸² Contemporaneamente, o formato “www.nomedoartista.com.br” ainda é bastante usado no universo dos artistas vinculados a grandes gravadoras. Embora uma parcela dos artistas independentes permaneça utilizando este tipo de plataforma como seu espaço principal na internet, verifica-se que a maioria dos artistas que ainda a utilizam tem atribuído ao endereço o caráter funcional de portal de acesso para seus endereços nas redes sociais. Os artistas que ainda usam o formato em questão de um modo mais “clássico” têm aproveitado as condições técnicas atuais para disponibilizarem nestes endereços vídeos e trechos de músicas (ou mesmo músicas inteiras) para seus fãs. Muitos artistas independentes têm optado, por outro lado, por disporem de endereços próprios somente em redes sociais. Muitas vezes, em reportagens publicadas de internet, estes artistas são referenciados com endereços online como, por exemplo, “www.facebook.com/nomedoartista”.

Antes de aprofundar sobre os primeiros desenvolvimentos tecno-sociais relativos à troca de arquivos musicais pela internet, cabe recuperar, ainda, – com relação ao aspecto de interação, troca e circulação de informações – a importância dos serviços de troca de mensagens instantâneas de texto, popularizados num momento subsequente aos desenvolvimentos iniciais permitidos pelos emails e blogs; momento já concomitante ao processo de disseminação dos primeiros softwares de troca de MP3. Destacam-se, entre os softwares de conversação instantânea mais usados, o pioneiro ICQ⁸³ e o MSN Messenger, que obteve em seguida um grande nível de disseminação do seu uso no país – além de outros serviços similares⁸⁴.

Ao se popularizarem no país, estes serviços permitiram que fosse possível algo, até então, inédito: trocar mensagens instantâneas com qualquer pessoa conhecida – e “adicionada”⁸⁵ – que estivesse “online”. Pela primeira vez, os agentes do “meio musical independente” (e o público, de modo geral) podiam “conversar pela internet”; ainda que por mensagens de texto – além de construir redes de contato nesta nova plataforma.

⁸³ A sigla "ICQ" é um acrônimo feito com base na pronúncia das letras em inglês *I Seek You* (em português, "Eu procuro você"). Criado em 1996 e um dos mensageiros instantâneos mais populares no final dos anos 1990 no mundo, o aplicativo ICQ tem hoje uma existência residual, tendo sido adquirido em 2010 por um grupo de investidores russos. Recentemente o portal UOL divulgou uma lista de programas online que “morreram ou estão nas últimas”, na qual incluiu o ICQ: “apesar de ser forte na Rússia, a tendência é que o serviço se torne um mensageiro de nicho (popular entre os russos) ou morra com o tempo. Cf. <http://tecnologia.uol.com.br/album/2013/04/04/lista-traz-programas-e-servicos-que-morreram-ou-estao-nas-ultimas.htm#fotoNav=13>. e http://www.icq.com/info/icq_numbers.html Acesso em 08/08/2013.

⁸⁴ Relatos online dão conta de que, por volta de 2001, a Microsoft iniciou uma agressiva campanha de marketing para promover o MSN Messenger (lançado em 1999) que, até então, era apenas um clone do já conhecido ICQ. No Brasil, essa campanha foi feita junto ao público jovem por meio de comerciais veiculados em canais dedicados a este público, como a MTV e a rádio Jovem Pan. Em 2003, o programa da Microsoft já era um dos aplicativos mais utilizados pelos internautas no Brasil e no mundo. Cf. <http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2013/04/microsoft-aposenta-msn-messenger-nesta-terca-veja-historia-do-servico.html>; <http://pt.wikipedia.org/wiki/MSN> e <http://evaldojunior.com.br/blog/2009/07/na-mtv-1%C2%B3-3/>. Acesso em 08/05/2013.

⁸⁵ O MSN e os primeiros serviços de bate-papo, de modo geral, podem ser vistos, sob determinado prisma, como precursores das chamadas “redes sociais”, embora esta expressão não fosse comumente atribuída a estes serviços. Pela primeira vez se popularizava um espaço dedicado a promover a conexão em rede entre usuários de internet. O usuário do MSN tinha que “adicionar” o contato daqueles que queria que fizessem parte de sua rede para troca de mensagens instantâneas, tendo que ser aceito ou “adicionado” pelo outro usuário – procedimento que irá marcar o uso de redes sociais posteriores como o Orkut e, depois, o Facebook.

O que foi exposto sobre o “bate-bola de emails” (mencionado por Daniel Ganjaman) se aplica em boa parte a este serviço. Embora apresentassem, em relação ao email, a desvantagem de não permitir um registro mais fácil e adequado das mensagens trocadas, os serviços como MSN implicaram, de todo modo, em um novo patamar no que diz respeito à quantidade de informações trocadas, diariamente, por meio da internet, por parte de usuários comuns. Passou a se processar, neste contexto, uma quantidade incrível de interações diárias entre músicos e artistas atuantes no universo independente, e entre estes e outros profissionais deste campo, e ainda entre o próprio público potencial destes artistas (que entre outros inumeráveis assuntos cotidianos conversavam sobre música); interações que, em boa parte, não aconteceriam de outra maneira. Vale sublinhar que, para muitos destes agentes, a quantidade de conteúdo trocada por meio de serviços de mensagem instantânea passou a ser, neste período, muito maior do que a quantidade de texto trocada via email.

Portanto, um sem-número de articulações realizadas no meio musical brasileiro, especialmente no “meio independente”, passaram – sobretudo em parte da primeira metade dos anos 2000 e início da segunda metade desta década – pelo uso deste dispositivo.

Atuando no mercado cultural noturno – enquanto DJ e produtor de eventos – utilizei, frequentemente, entre 2006 e 2009, o MSN como instrumento de trabalho. Vivenciei naquele momento uma grande novidade permitida pelo MSN (novidade que redes sociais, como Orkut e Facebook, desenvolveriam ainda mais posteriormente): por meio deste aplicativo, contatos e conversas marcadas por relativa despreensão se convertiam, cotidianamente, em oportunidades para shows, apresentações e parcerias. O MSN era, no período, a principal ferramenta utilizada por muitos artistas e produtores tanto para fazer amizades, como para cultivar contatos com possíveis futuros parceiros que haviam conhecido em alguma situação casual, muitas vezes em eventos noturnos. Passava-se a desenvolver uma relação mais próxima, por meio do MSN, do que

a que havia sido possível pelo rápido contato presencial. Hoje, o site que cumpre esta função é, principalmente, o Facebook, colaborando com a intensificação, cultivo e ampliação de redes de contato entre artistas independentes e profissionais de mídia e do meio musical.

Verifica-se, assim, que o uso do MSN Messenger – depois Windows Live Messenger – diminuiu drasticamente com o advento das redes sociais que vieram a seguir, as quais passaram a disponibilizar o recurso de troca de mensagens instantâneas de texto entre seus recursos. Colaborou, ainda, para o declínio deste aplicativo, a popularização do Skype⁸⁶, a partir de meados dos anos 2000.

Verifica-se aí, portanto, aquilo que se observa com frequência no caso das outras inovações ocorridas ao longo dos anos 2000: comumente, entra em declínio o software ou plataforma específica, responsável por determinada novidade (ou por sua popularização), mas as novas possibilidades técnicas inauguradas – no que tange à comunicação social em rede e à relação entre música e internet – se mantêm presentes nos anos seguintes, incorporadas, sob outros formatos, em outros aplicativos.

Em 30/04/2013 o MSN teve seus serviços encerrados⁸⁷, a partir da sua incorporação ao Skype – aplicativo que há alguns anos já se apresentava ao público internauta brasileiro como um “MSN melhorado”. Além de dispor do serviço de conversação por texto, o Skype passa a permitir – desde o seu surgimento – que músicos, produtores e outros agentes, interajam em áudio e vídeo em tempo real (poupando ligações telefônicas interurbanas e aumentando a frequência destas comunicações).

Assim, um dos potenciais de uso que se constitui em torno desta ferramenta se refere à possibilidade de execução “ao vivo” e escuta simultânea de músicas ainda em gestação e ainda

⁸⁶ Cf. <http://www.skype.com/>.

⁸⁷ Cf. <http://www.techtudo.com.br/noticias/noticia/2013/04/msn-migrara-em-definitivo-para-o-skype-entenda-o-que-muda.html>. Acesso em 12/06/2013.

não gravadas. Neste processo, um artista pode, a partir de então, simplesmente, tocar e/ou cantar a sua música – com violão ou outros instrumentos – para que um colega músico ou algum outro agente ouça e ofereça a sua apreciação. Pode haver aí uma salutar despreensão, criando novos espaços para o intercâmbio criativo e musical entre artistas e produtores talentosos que tenham, em um determinado momento, a comunicação à distância como única possibilidade de contato⁸⁸.

Vale ressaltar, como exemplo, a referência a esta tecnologia na declaração da compositora e cantora carioca Nina Becker sobre o início de sua carreira solo autoral. Atuando há alguns anos como cantora com a Orquestra Imperial⁸⁹ (importante grupo da cena carioca), Nina já estava sendo estimulada ao trabalho autoral pela convivência com músicos conterrâneos a ela, como Domenico Lancelotti e Kassin. No entanto, isto progride ainda mais com as “conversas musicais” por Skype com o produtor paulistano Carlos Eduardo Miranda. Depois disso, Nina vem para São Paulo gravar seu disco.

“Eu já escrevia, gostava de tocar, só que me auto-reprimia, porque achava que nunca iria fazer algo à altura dos artistas que eu admirava. Estava precisando colocar essas coisas para fora. (...) Foi um momento delicado para mim e ao mesmo tempo de “foda-se”! Foda-se que não é genial, tudo bem, eu me contento em ser apenas uma pessoa com algum talento. (...) Mostrei uma melodia pro Domenico e ele falou: ‘Pô, beleza, maneiro, vou fazer uma letra’! Aí mostrei uma música pro Kassin e ele disse: ‘Pô, é linda, cara! Você vai gravar’? Fui me animando. Às vezes, pelo Skype, eu ligava de madrugada pro [Carlos] Miranda⁹⁰, ficava tocando uma música que tinha acabado de fazer e ele falava: ‘Cara, tá lindo, vou chorar’. *[Risos]*. Aí me animei mais ainda, e acabei indo pra São Paulo. Chegando lá, o Mauricio [Tagliari]⁹¹ me perguntou quais músicas eu vinha tocando em meus

⁸⁸ É possível constatar outros casos, de artistas residentes na mesma cidade, em que a internet assume um papel decisivo no processo de criação musical. No caso da rede social Twitter que se constitui posteriormente ao Skype, foi possível registrar a seguinte situação envolvendo a cantora Mariana Aydar (<http://www.marianaaydar.com.br>) e o rapper Emicida (<http://www.emicida.com/>), ambos referências importantes na “nova cena paulistana”: “(...) Para finalizar o disco, Mariana [Aydar] recorreu ao Twitter. Pediu aos seguidores, entre fãs e colegas, que sugerissem nomes de novos e bons compositores já pensando em possíveis parcerias. O rapper Emicida vestiu a carapuça da mensagem e respondeu: Eu. (...) A parceria veio por delivery. Em poucas horas após o autoconvite virtual, Emicida já estava na casa de Mariana, terminando a melodia junto com ela. ‘Foi perfeito. Ele fez a melodia, entrou no meu universo, e concluímos a música em uma tarde. Sou super fã do trabalho dele’”(Entrevista concedida por Mariana Aydar ao portal Globo.com, publicada em 25/11/2011). Cf. <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2011/11/mpb-e-um-rotulo-caido-afirma-mariana-aydar.html>. Acesso em 12/06/2013.

⁸⁹ A Orquestra Imperial surgiu na cena carioca, a partir de 2002, com uma proposta essencialmente dançante – com menor ênfase no trabalho autoral com canções – misturando clássicos da gafieira com rock, jingles, heavy metal, funk. Cf. <http://www.orquestraimperial.net/>.

⁹⁰ Produtor musical paulistano.

⁹¹ Músico, produtor e proprietário da gravadora independente paulistana YB Music.

shows. Mostrei *Lágrimas negras*, *Samba jambo*, *Lá e cá*, *Janela...* E começamos a gravar!” (Entrevista concedida por Nina Becker ao blog Banda Desenhada, publicada em 19/08/11).⁹²

É possível inferir, por meio do acompanhamento da prática dos artistas independentes na internet, que este não é um caso isolado, mas um exemplo de uma possibilidade emergente no atual cenário, referente ao contato entre músicos e produtores de cidades e estados brasileiros distintos. É possível vislumbrar que este processo de intercâmbio musical direto ocorra cada vez mais frequentemente, nos próximos anos.

Verifica-se, em 2013, que começa a se articular, cada vez mais, parcerias e relações de amizades não somente entre artistas da “cena paulistana”, mas também entre estes e artistas radicados em outras regiões do país. É possível, por meio de softwares como o Skype, que estes artistas componham músicas juntos, em tempo real, ou que mostrem trabalhos ainda não gravados uns aos outros – algo que aponta para uma interação muito mais dinâmica do que aquela proporcionada pelo envio de trechos de música gravada ou de letra por meio da internet (e, ainda, com recursos mais ampliados em relação à ligação telefônica convencional, que foi, durante décadas, a alternativa disponível para isto).

Como se viu, foram abordados, também, nesta seção, aplicativos popularizados posteriormente a 1998. Esta opção de exposição se deve ao fato de que serviços como o MSN e o Skype apresentam-se, em certo sentido, como desdobramentos técnicos do processo de expansão da circulação e troca de informações que caracterizaram, centralmente, os primeiros impactos da internet sobre a cultura musical brasileira.

Um dos objetivos principais desta seção foi demonstrar que a internet já colaborava para que ocorressem transformações bastante significativas no ambiente musical brasileiro, bem antes

⁹²Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/08/romantica-senhora-tentacao.html>. Acesso em 12/06/2013.

– ou paralelamente – a que o ato de realizar downloads de discos (e mais tarde, de acessar e ouvir músicas em tempo real) se tornasse um procedimento corriqueiro entre o usuário médio de internet no Brasil.

De fato, o salto que se observa, relativamente às oportunidades de comunicação e de troca de informações – por meio de emails, blogs, sites e serviços de conversação instantânea –, passa a amplificar, ainda mais, os impactos causados pelas novidades que viriam a seguir; sendo as principais, o advento do MP3, as redes sociais, o Youtube (e sites similares) e a expansão da banda larga no país.

B) 2ª FASE (1998 – 2006): Os softwares P2P e a gestação de novas comunidades musicais

Como indica a menção feita anteriormente por Daniel Ganjaman, o surgimento e a popularização do programa Napster constituiu-se em um primeiro grande divisor de águas na história da relação entre música e internet no mundo⁹³.

Criado em 1998, pelos norte-americanos Shaw Fanning e Sean Parker, este software permitia buscar arquivos de MP3, por meio de qualquer computador conectado à internet, e disponibilizá-los a toda a rede – possibilitando a todos que estivessem conectados à rede mundial de computadores (e usando o software), compartilharem ou trocarem arquivos musicais sem quaisquer despesas que não fossem aquelas dos custos regulares para a operação na rede. Implicando numa circulação digital de registros fonográficos, até então sem precedentes, o advento do Napster obteve, no período, uma intensa repercussão em todo o mundo, provocando

⁹³ Entendo que o segundo grande “divisor de águas” teria sido, neste quesito, o surgimento das redes sociais online, perspectiva corroborada – como veremos adiante – pelos artistas Daniel Ganjaman e Kiko Dinucci em debate sobre produção musical independente ocorrido na Funarte-SP em 24/03/2012, e gravado para esta pesquisa.

amplos debates, nos quais a relação entre produção cultural/musical e direito autoral foi um dos principais temas levantados⁹⁴.

Entre preocupações com possíveis perdas de recursos advindas de discos baixados gratuitamente e o descortino de possibilidades novíssimas para a cultura musical mundial, observaram-se, na esteira do “fenômeno Napster”, posturas distintas em relação ao assunto por parte do meio artístico mundial, até então amplamente dominado por artistas vinculados a grandes gravadoras. Foi possível notar no período um significativo desconforto e hesitação no posicionamento de parte significativa destes artistas sobre o tema. Ao mesmo tempo em que pressentiam a inexorabilidade do processo e o benefício cultural derivado do compartilhamento e difusão irrestrita de toda a música já produzida, muitos artistas se sentiam – ou eram diretamente – constrangidos pelas empresas em que trabalhavam a limitar possíveis discursos simpáticos ao MP3⁹⁵.

Houve, de toda maneira, opiniões, posicionamentos e atitudes mais nítidos em relação ao tema. Neste tocante, embora houvesse uma parcela de artistas que optaram por se integrar, receosos por seus recursos, aos discursos e à cruzada movida pelos conglomerados e multinacionais fonográficas contra o Napster⁹⁶, verifica-se também, desde aquele momento, a fermentação de iniciativas em sentido oposto.

⁹⁴ Segundo pesquisa da empresa Media Matrix divulgada pelo portal de internet UOL em 10/04/2001, somente em fevereiro deste mesmo ano mais de um milhão de residências brasileiras haviam se conectado ao Napster. No período, o Brasil era o quarto país do mundo com maior porcentagem de casas conectadas ao software (18%). Cf. <http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/1-milhao-de-lares-brasileiros-usaram-o-napster-em-fevereiro>. Acesso em 04/10/2013.

⁹⁵ Sobre a confusão, hesitação, desconforto, de grande parte dos artistas ligados a majors em relação ao advento e popularização do Napster e do MP3 naquele período conferir, por exemplo: <http://super.abril.com.br/tecnologia/musica-fronteiras-445508.shtml>. Acesso em 05/10/2013.

⁹⁶ A banda Metallica chamou a atenção do meio musical mundial ao se mobilizar jurídica e diretamente, no ano 2000, contra os responsáveis pelo software Napster. O episódio tem sido rememorado, pela sua importância, até tempos recentes. Em 2008, a revista especializada Rolling Stone dedicou uma matéria ao assunto. Cf. <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/metallica-x-napster-aconteceu-ha-8-anos/> (Acesso em 08/05/2013). É interessante notar ainda, que na enciclopédia Wikipédia há um verbete dedicado exclusivamente ao assunto: http://en.wikipedia.org/wiki/Metallica_v._Napster,_Inc (Acesso em 08/05/2013).

Este foi o caso, por exemplo, do grupo de rap norte-americano Public Enemy que, em 1999, decide disponibilizar gratuitamente para seus fãs uma faixa, em MP3, do novo álbum que estava lançando. Em seguida, o grupo rompe com a gravadora à qual estava associado, lançando seu álbum pela Internet, e disponibilizando o CD nas lojas meses mais tarde⁹⁷.

Neste contexto, a poderosa indústria mundial do disco procurou mobilizar-se no sentido de conter, de alguma forma, o processo em curso. Alguns estudiosos e profissionais do meio musical contemporâneo apontam que esta atitude teria sido um dos erros capitais cometidos por esta indústria⁹⁸. Esta não identificou que a inexorabilidade contida no processo de crescente circulação de arquivos MP3 por meio da internet, correspondia a uma importante demanda do público consumidor de música; demanda que radicava em instâncias sociais e culturais mais profundas, avessas às medidas restritivas e paliativas pretendidas por esta indústria, que tocavam somente a superfície dos movimentos em curso. Ao invés de pensar e propor formas de associação com os próprios produtores do Napster e de outros softwares, formulando e popularizando, desde este período, plataformas para comercialização da música via internet, a grande indústria fonográfica – tradicionalmente ancorada na comercialização da música através de suportes físicos – iniciou um combate frontal com o que considerava ser o seu principal inimigo naquele momento: os softwares de compartilhamento de MP3.

Assim, entre os anos de 2000 e 2001, intensificam-se as ações judiciais movidas pela grande indústria fonográfica – a qual se utilizava para tanto, do “Digital Millenium Copyright Act”⁹⁹, que havia sido decretado em 1998 nos Estados Unidos, a partir do forte lobby

⁹⁷ Cf. <http://edition.cnn.com/SHOWBIZ/Music/9905/06/public.enemy/>. Acesso em 03/10/2013.

⁹⁸ Perspectiva corroborada, por exemplo, pelo pesquisador Andrew Dubber (2012) e pelo produtor musical paulistano Maurício Tagliari, em entrevista concedida em 10/05/2012.

⁹⁹ Cf. <http://www.copyright.gov/legislation/dmca.pdf>. Acesso em 04/10/2013.

empreendido pela International Federation of the Phonographic Industry (IFPI) e pela Record Industry American Association (RIAA) (LEMOS, 2005).

Mas, de fato, uma nova era havia sido iniciada e as diversas medidas restritivas não impediram que, mesmo após o fechamento do Napster em 2001, surgisse uma profusão de inúmeros outros softwares e serviços de compartilhamento, que prosseguiriam atendendo às demandas inicialmente catalisadas por aquele site. Entre estes serviços, cabe destacar o lançamento, nos primeiros anos da década de 2000, dos sites Kaaza¹⁰⁰, Emule¹⁰¹ e Soulseek¹⁰² – três dos serviços de compartilhamento de MP3 mais usados no Brasil nos anos seguintes. Tal como o Napster, estes sites permitiam que os usuários fizessem o download de um determinado arquivo musical diretamente do computador de um ou mais usuários, operando-se um fluxo de circulação de arquivos horizontal e descentralizado. No caso, cada computador conectado à sua rede desempenhava tanto as funções de servidor quanto as de cliente, sistema ficou conhecido como P2P (do inglês “peer-to-peer”; em português par-a-par). Com os softwares de compartilhamento peer-to-peer, ocorreram as primeiras iniciativas de disponibilização de arquivos musicais realizadas diretamente, sem intermediários¹⁰³, por parte de artistas independentes. No entanto, verifica-se que estes serviços ainda não constituíam plataformas capazes de organizar, ao menos no Brasil, a circulação e, sobretudo, o consumo das produções musicais independentes.

“O MP3 é uma coisa revolucionária, mas pra um artista independente, eu lembro que quando começou o MP3 mesmo, Napster, essas coisas... Napster era tipo um lugar pra você baixar música do Metallica! Aí o Metallica achava ruim e processava o Napster... Não era um lugar pra você achar os independentes. Eu acho que as redes sociais é que foram, na realidade, o grande gancho, de fato,

¹⁰⁰ Cf. <http://www.kazaa.com/>. Acesso em 13/03/2013.

¹⁰¹ Cf. <http://www.emule.com/pt-br/>. Acesso em 13/03/2013.

¹⁰² Cf. <http://www.soulseekqt.net/news/>. Acesso em 13/03/2013.

¹⁰³ Ainda que se observe aqui a mediação efetivada pelas próprias plataformas digitais e empresas administradoras e proprietárias destes sistemas, a publicação e divulgação de arquivos musicais – por meio destes softwares – se operavam a partir de então, diretamente pelo usuário, sem passar pelo crivo de profissionais destas empresas.

pra isso.” (Depoimento de Kiko Dinucci, gravado em debate realizado na Funarte em São Paulo-SP, em 24/03/2012)

Mesmo que as gravações musicais independentes estivessem entre os arquivos digitais dos computadores associados aos programas supracitados, não havia filtros, plataformas e circuitos – digitais e presenciais – capazes de gerar uma procura mais significativa por estes arquivos. Assim, as produções independentes digitalizadas, e disponibilizadas nestes programas, tendiam a dispersar-se, perder-se, em meio às milhares de músicas produzidas pelo registro fonográfico mainstream ao longo de décadas. Estas últimas produções musicais, sendo muito mais conhecidas e familiares, dispunham de maior apelo junto à atenção e interesse imediato dos usuários destes softwares. Também, um ponto importante, neste quesito, é que, de modo geral, estes softwares não dispunham de ferramentas que permitissem às pessoas com interesses musicais distintos, segmentados, agrupar-se em comunidades.

Na realidade, entre a primeira metade dos anos 2000 e a segunda metade desta década, a importância principal dos softwares de compartilhamento P2P para a formação da “nova cena independente brasileira” esteve relacionada muito mais à gestação de novas comunidades musicais no país, do que propriamente a um *encontro ampliado* entre os artistas independentes e o seu público. O que se nota, com relação a este período, é que a popularização de serviços como Kaaza, Emule e Soulseek, colaboraram para o cultivo e desenvolvimento progressivos, entre parte importante dos internautas brasileiros, da prática de se realizar downloads frequentemente, bem como do hábito de se pesquisar novas músicas (antes desconhecidas por estes usuários) por meio da internet.

“Público Interessado” X “Público Passivo”

Entre esta parcela de internautas supracitada, encontravam-se aqueles que integram o que alguns dos artistas entrevistados – como Pélico, Maurício Tagliari e Romulo Fróes – identificaram como sendo o “público mais interessado” em conhecer novas músicas, em contraposição ao perfil do “público passivo”.

MOVIMENTAÇÃO ENTRE PÚBLICO “INTERESSADO” / “PASSIVO” E PRODUÇÃO MUSICAL

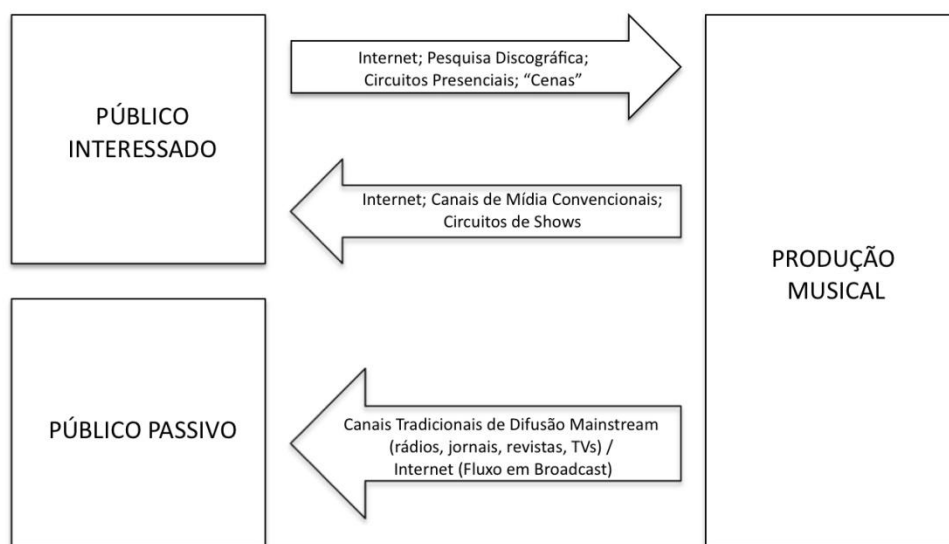


FIGURA 4. Fonte: Diagrama elaborado pelo autor.

As pessoas pertencentes arquetipicamente ao primeiro grupo tenderiam a “ir mais atrás da música”; ou seja, a buscar, por diferentes meios, saber quais as últimas novidades musicais e a procurar trabalhos musicais desconhecidos delas mesmas, mas dos quais elas possam gostar. Estas pessoas tendem, ainda, a conversar mais sobre música, solicitar referências musicais junto a amigos e conhecidos, ou a descobri-las freqüentando shows ou pesquisando na internet em blogs

e endereços que possam lhe fornecer “boas dicas” para conhecerem novas músicas. Os integrantes do “público interessado” estariam mais propensos a serem mais “fãs de música” do que somente fãs de determinados artistas, em particular – em comparação ao “público passivo”. Irá provir justamente deste “público interessado” a parcela maior do público que, alguns anos depois, irá se constituir em torno dos trabalhos artísticos da chamada “nova cena paulistana”.

Os integrantes do “público passivo” corresponderiam, numa formulação ideal-típica, ao consumidor de música que “não vai atrás da música e não pesquisa novidades musicais”¹⁰⁴, mas que, de alguma forma, *espera* que elas cheguem até ele, geralmente, por meio da veiculação de canais tradicionais de grande mídia, principalmente grandes rádios e TVs. A princípio em bem maior número, estes últimos seriam, contemporaneamente, os alvos preferenciais das campanhas promocionais planejadas pelos departamentos de marketing das grandes gravadoras.

Cabe ressaltar, então, que o “público interessado” em música dispôs, no Brasil, entre a primeira metade e início da segunda metade dos anos 2000, de softwares de compartilhamento musical que lhe ampliavam significativamente as possibilidades de contato com novidades musicais provenientes tanto da produção contemporânea brasileira e mundial, como do arcabouço de produções fonográficas produzidas ao longo do século XX¹⁰⁵. Este amplo arquivo musical mundial, em construção contínua até hoje, passou a ser abastecido, desde os primeiros anos de operação dos softwares P2P, por inúmeros colecionadores de discos do Brasil e do mundo, que muitas vezes realizavam a transposição do material analógico de suas coleções (discos de acetato

¹⁰⁴ Noção depreendida das declarações dos artistas supracitados.

¹⁰⁵ As novas tecnologias de distribuição musical passariam a efetivar e concretizar então, de maneira ainda mais radical, as consequências antevistas por Walter Benjamin (1980), ainda na década de 1930, relativamente ao impacto das técnicas de registro e reprodução sonora: “Com o advento do século XX, as técnicas de reprodução atingiram tal nível que, em decorrência, ficaram em condições não apenas de se dedicar a todas as obras de arte do passado e de modificar de modo bem profundo os seus meios de influência, mas de elas próprias se imporem, como formas originais de arte” (BENJAMIN, 1980: 6). Entendo ser possível pensar a emergência e o fortalecimento contemporâneo da “cultura do sampler” e da “cultura DJ” (detalhadas mais adiante neste trabalho) – as quais informam, sobremaneira, o “novo momento da música brasileira” enfocado por esta pesquisa – enquanto expressão emblemática do último ponto mencionado por Benjamin.

de 78 RPM¹⁰⁶ e LPs) para o formato digital, disponibilizando na rede mundial de computadores diversos discos, que em muitos casos não estavam mais disponíveis para venda no formato CD – ou que, em muitos casos, nunca estiveram.

Neste momento, assistia-se, no entanto, apenas ao início de um processo muito mais amplo cujas efetivações mais agudas viriam a se manifestar, mais propriamente, nos anos seguintes.

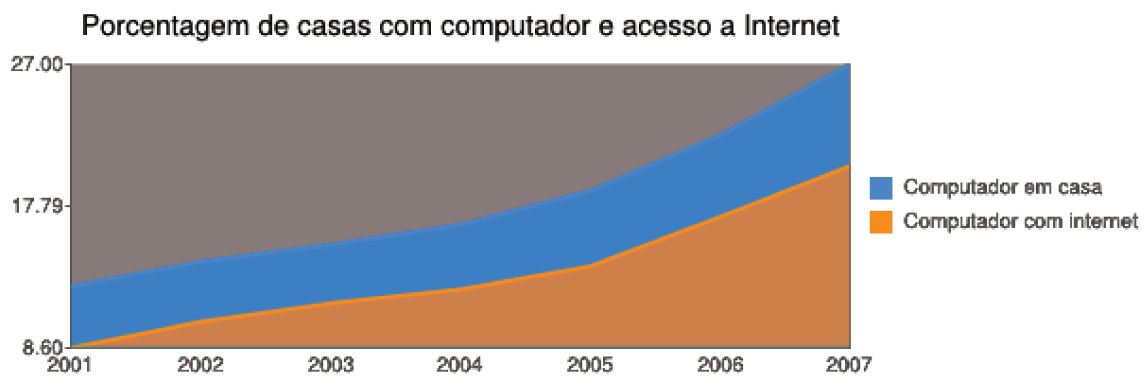


FIGURA 5. Fonte: Ibope/NetRatings¹⁰⁷

Dois eram os fatores de limitação neste momento. O primeiro aspecto se refere à quantidade relativamente reduzida (embora maior a cada ano) de pessoas que dispunham de acesso à internet no Brasil, entre o final da década de 1990 e meados dos anos 2000. Em segundo lugar, verificava-se que a capacidade de processamento e a velocidade de conexão dos computadores domésticos ainda limitavam a realização mais freqüente de downloads. Se nos Estados Unidos, e em países europeus, estas restrições eram menores, em países como o Brasil tais limitações foram bastante significativas no período. Destaca-se neste ponto, por exemplo, o fato levantado pelo jornalista brasileiro Alexandre Matias, especializado em música e internet¹⁰⁸,

¹⁰⁶ RPM: Rotações por Minuto. Os LPs são ouvidos, normalmente, em 33RPM.

¹⁰⁷ Porcentagem de casas com acesso a computador e Internet no Brasil. Cf. <http://www.cetic.br/usuarios/ibope/index.htm> e http://tobeguarany.com/internet_no_brasil.php. Acesso em 01/11/2012.

¹⁰⁸ Entre outros trabalhos desenvolvidos por Alexandre Matias, destacam-se o de editor-assistente do caderno dedicado à cultura digital *Link* do jornal O Estado de S. Paulo, além da autoria do blog Trabalho Sujo

de que em 1997, se levava ainda, em média, duas horas para se baixar uma música de cerca de três minutos¹⁰⁹.

Do final dos anos 1990 até meados dos anos 2000, verifica-se no país um desenvolvimento contínuo das condições técnicas de processamento dos computadores domésticos, estabelecendo progressivamente um novo lugar ocupado pela prática downloads no universo da produção e consumo da música. O mesmo jornalista supracitado menciona, no mesmo evento, a sua verificação, realizada na época, de que entre 2004 e 2005 o tempo para se baixar uma música de aproximadamente três minutos já passava a ser menor do que o tempo para ouvi-la.

Assim, de um lado, embora seja fato que uma parte significativa do “público interessado” já acessasse a internet desde o final da década de 1990, é verdade também que o aumento do número de internautas no país também fez aumentar o acesso à rede de computadores por parte deste tipo de consumidor de música. Por outro lado, percebemos que a superação progressiva, ao longo da primeira metade dos anos 2000, das limitações relativas às velocidades de conexão e processamento – que impunham sérias restrições às práticas de downloads – implicou numa mudança de cenário ainda mais importante para este “público interessado”.

Neste sentido, mais importante que o acréscimo quantitativo deste público, talvez tenha sido neste período, a transformação qualitativa de suas práticas e experiências. Para estes “fãs de música” passava a não ser mais necessário priorizar quais as poucas músicas a serem baixadas, pacientemente¹¹⁰, ao longo do dia, ou da semana. Progressivamente, foi sendo possível realizar

(<http://www.oesquema.com.br/trabalhosujo>), da produção do podcast “Vida Fodona” e de diversos eventos no circuito noturno paulistano.

¹⁰⁹ Declaração proferida durante o 3º Congresso Brasileiro de Jornalismo Cultural, realizado de 17 a 20 de maio de 2011. Cf. http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=sipVWY4LoO0. Acesso em 22/10/2012.

¹¹⁰ Processo que tinha como complicador não somente o tempo demandado para operação, mas também os custos respectivos. Sendo a maior parte das conexões “discadas”, o custo do acesso à internet variava em função do tempo em que o internauta mantinha-se conectado.

downloads de diversos discos em um só dia – processo que chega ao paroxismo, mais adiante, com a expansão da banda larga e a disseminação de protocolos como o BitTorrent¹¹¹. Ainda, na medida em que mais pessoas passavam a baixar músicas, também mais usuários passavam a disponibilizar arquivos musicais, contribuindo para a constituição de um acervo público cada vez mais diversificado. Destaca-se, também, neste processo, a elevação progressiva, durante o mesmo período, da capacidade de memória dos computadores domésticos, que passaram a permitir o armazenamento de uma quantidade cada vez maior de arquivos musicais – aumentando-se, com isso, o acervo possível ao “público interessado”.

Verifica-se desde então, um processo de formação – sobretudo, entre determinados segmentos jovens das classes médias urbanas – de um ambiente cultural crescentemente informado musicalmente, e dentro do qual passou a ser possível conhecer novas músicas – numa escala sem precedentes – por meios à margem, ou autônomos, às vias tradicionais mainstream dominadas pelas grandes gravadoras.

Trata-se aí de um tipo de público de música que, embora atendesse aos mais diversos gostos musicais tinha em comum um aspecto essencial: todos esperaram anos, ou décadas, pra que aquele acesso tão amplo e direto aos fonogramas da música brasileira e mundial fosse possível. Esperaram sem saber que esperavam. Sem saber que seria possível. Que aconteceria.

Nenhum dos mais respeitados colecionadores de discos do Brasil, havia tido acesso a tantos discos e fonogramas. Isto teve um impacto tremendo sobre estas comunidades musicais “interessadas” em música.

¹¹¹BitTorrent é um protocolo de rede que permite ao utilizador realizar downloads (descarga) de arquivos indexados em websites. Esse protocolo introduziu o conceito de partilhar o que já foi descarregado, maximizando o desempenho e possibilitando altas taxas de transferência, mesmo com um enorme número de usuários realizando downloads de um mesmo arquivo simultaneamente. Assim, o advento do BitTorrent – mencionado por Daniel Ganjaman anteriormente – marca um novo patamar na história dos downloads, tornando possível e facilitando o acesso a arquivos considerados grandes como, por exemplo, aqueles referentes a discografias de artistas e filmes. Cf. <http://www.bittorrent.com/intl/pt/>; <http://pt.wikipedia.org/wiki/BitTorrent> e <http://www.tecmundo.com.br/torrent/166-o-que-e-torrent-.htm>. Acesso em 12/06/2013.



FIGURA 6. Fonte: Charge do cartunista André Dammer¹¹².

¹¹² Cf. <http://www.malvados.com.br/>.

É possível pensar que havia, de fato, uma enorme demanda pelo acesso ao conjunto da produção gravada pela indústria fonográfica no decorrer do século XX; demanda contida, tal como água pela barragem de uma represa, durante longo tempo. Pela primeira vez, se pôde pesquisar e obter a granel, por meio da internet, músicas e discos “obscuros”, “raros”, de outras décadas e países – e ainda, redescobrir, em condições bastante novas, a própria “música brasileira”.

“Esta geração talvez seja a primeira que tem acesso a toda a música brasileira de todos os tempos e toda a música mundial. Eu sempre digo, eu demorei anos pra ouvir ‘Pelo Telefone’. Eu lia: ‘O primeiro samba gravado foi “Pelo Telefone” do Donga’. E eu ficava ouvindo essa porra... Eu tenho uma [revista] Bravo! com uma matéria sobre a Marisa Monte, visitando o acervo da [gravadora] EMI, e resgatando sambas de lá de dentro pra gravar no disco dela. Eu falava na época: ‘*Caralho, que porra né, essa mulher tem essa coisa e tal*’. Então, a minha geração é a primeira em que você pensa: ‘*Ah, ‘Pelo telefone’, ‘Peraí*’. Digita da internet e [tuff]... ‘*O chefe da polícia...*’. Foi! [baixou-se /descarregou-se a música]. (...) Aracy de Almeida, por exemplo. Eu levei anos pra descobrir que Aracy de Almeida não era só jurada... Porque meu pai dizia que ela não era jurada só, mas a gente não tinha nenhum disco pra ele me provar. Então, isso fez com surgisse uma geração profundamente conhecedora da história da música brasileira, como poucas outras, talvez, certamente a maior, porque tem acesso a todas essas coisas”¹¹³. (Entrevista concedida por Romulo Fróes em 04/10/2012)¹¹⁴.

Muito ainda iria se avançar, nos anos seguintes, no que diz respeito ao compartilhamento de referências sobre a *história da música gravada* no século XX. Para que a nova geração “interessada” pudesse reprocessar à sua própria maneira e mais consistentemente o legado musical das décadas passadas não seriam suficientes arquivos MP3 circulando “ao léu”... A

¹¹³ O trecho final da declaração de Fróes deve ser observado sob a perspectiva adequada. Mais do que menosprezar as gerações passadas, entendo que o músico quer, mais propriamente aí, enfatizar o potencial específico que se descortina para a geração pós-internet, especialmente para a sua parcela mais “interessada” – como ele – na pesquisa de novidades do presente e do passado. Importa sublinhar aqui que ainda que um “público mais interessado” informado em relação à música no país sempre tenha existido, é notável que este tipo de público ganha contornos específicos e adquire um incremento significativo em meio ao grande salto, que passa se processar, no nível de circulação de “novidades musicais” por meios exógenos às vias tradicionais da grande mídia. Por outro lado, o acesso digital e imediato à música não implica, necessariamente, por exemplo, em um contato aprofundado com o contexto de produção das obras. De toda forma, uma série de plataformas digitais como sites, blogs e fóruns tem oferecido condições especiais de pesquisa e troca de informações sobre a história da música, para além da mera realização intensiva de downloads – fato que, segundo foi possível acompanhar no campo, tem sido bastante relevante para os novos processos de fruição musical emergentes na “cena independente brasileira” contemporânea, e especialmente na sua expressão paulistana. Retornarei mais vezes a este importante tema ao longo deste trabalho.

¹¹⁴ Quando, ao longo do texto, não forem referidas as fontes de discursos citados, indicando-se somente “entrevista concedida por [nome do artista/produtor]” acompanhado da data, tratar-se-á de agentes entrevistados presencialmente. O mesmo vale para os “depoimentos gravados” em debates.

emergência e fortalecimento de culturas urbanas como a “cultura do vinil” e a “cultura DJ” (em novos segmentos como a “música brasileira”, “black music” e “rock”), por exemplo, irá se associar em grandes cidades brasileiras a novos e decisivos desenvolvimentos da cultura digital, como as redes sociais, fóruns online e blogs de música, consolidando novos e importantes espaços de informação, reflexão e de circulação de referências sobre registros musicais passados¹¹⁵.

De todo modo, os softwares P2P já contribuíam de modo importante, desde a primeira metade dos anos 2000, com a formação das novas comunidades musicais contemporâneas, caracterizadas por compartilhar o interesse, e a prática de busca, por uma ampliação progressiva e constante de suas referências musicais. Estas comunidades se constituem para além do aspecto territorial, articulando, em relação à música, afinidades e comportamentos compartilhados em diversas partes do país – ainda que seja possível perceber a sua proeminência nas grandes cidades e capitais. Se do ponto de vista quantitativo, este novo conjunto emergente de artistas, demais

¹¹⁵ Para além da valorização da fidelidade de áudio ou do fascínio em torno do “vintage”, a “cultura do vinil” se relaciona, de modo importante, à pesquisa musical por meio deste tipo de suporte fonográfico; pesquisa que se opera, tradicionalmente, em sebos e feiras de discos. DJs, colecionadores de discos e “fãs de música” em geral são seus artífices, sendo que boa parte dos músicos da cena pesquisada tem pequenas coleções de vinil. Programas de TV voltados à “cena paulistana” e ao “novo momento da música brasileira” como o já extinto “Experimenta” (Multishow), comandado por Edgard Picolli, e o “Cultura Livre” (TV e Rádio Cultura) apresentado por Roberta Martinelli tem quadros que enfocam junto aos entrevistados, de modos variados, esta cultura, com a presença de toca-discos de vinil e a execução de músicas nestes equipamentos, durante os programas. Programas de rádio e podcasts importantes na cena, como o “Vitrola Livre” (Rádio UOL) e o “72 Rotações” (site-revista Radiola Urbana) trazem em seus nomes referências diretas a esta cultura. Verifica-se que, segundo esta cultura, – eminentemente urbana – conhecer músicas por meio da procura de vinis, mais ou menos raros, resulta para aquele que o faz, não somente o contato imediato com as produções musicais, mas também o acesso a um conjunto de informações discográficas mais aprofundadas sobre as obras – informações que não se evidenciariam, normalmente, na circulação maciça de arquivos MP3, observada contemporaneamente, a qual seria marcada por um consumo mais rápido e fácil dos fonogramas. Nos segmentos da “cultura DJ”, que valorizam esta cultura do vinil, se enfatiza que a pesquisa por meio deste suporte permitiria ao “conhecedor de músicas” maior entendimento sobre o contexto e a história de produção e formulação das obras, tendo em vista, inclusive, a presença mais ampliada de informações sobre as produções dos discos nos encartes (por exemplo, textos de contracapa e a ficha técnica completa do disco com músicos participantes, produtor, arranjador, etc.); informações que muitas vezes estariam ausentes das versões digitais e mesmo de parte das re-edições em CD. A significativa presença da “cultura do vinil” e da “cultura DJ” em determinados segmentos culturais em São Paulo-SP, constituirá uma das vias de associação das culturas urbanas desta cidade em relação à cultura digital – associação que será destacada adiante, na subseção 2.3.1., como um dos fatores importantes para a formação da “cena paulistana”.

profissionais da música e público – que passam a partilhar de uma nova experiência em relação à diversidade musical brasileira e global – não é numericamente tão expressivo (comparado ao conjunto da população brasileira consumidora de música), é possível constatar, no entanto, que a sua relevância cultural é extremamente significativa, na medida em que descortina um novo campo de possibilidades criativas e experienciais para a produção musical brasileira.

Fazem parte destas comunidades que começam a ser gestadas desde então, os artistas, produtores, jornalistas e outros agentes importantes para a formulação da “nova cena paulistana” do início dos anos 2010, como também os futuros entusiastas, fãs, público destes trabalhos. De fato, o salto exponencial permitido pela “cultura do download” passa a ser um fator cada vez mais importante no processo criativo destes músicos e artistas – os quais passam produzir uma música autoral crescentemente marcada por esta nova condição de acesso. Por outro lado, esta produção musical passará estabelecer um diálogo próximo com as referências do “público interessado” emergente. Assim, ainda quando – no caso dos softwares de compartilhamento P2P – o “público interessado” brasileiro preferisse realizar, por exemplo, o download de um disco de uma “clássica” banda de rock dos anos 1970 ou uma gravação de jazz etíope, em detrimento de um “disco independente brasileiro” – estariam sendo gestadas, já aí, as condições de existência de um novo circuito musical, de nova natureza, no Brasil. Algo que também valerá para a música que este público passa a conhecer – nos anos seguintes – por meio do MSN, Orkut, Youtube, Blogs, Twitter, Facebook...

Será fundamental a seguir, o desenvolvimento de diversas plataformas e circuitos – tanto presenciais e como online – capazes de colocar em contato, de modo eficaz, a produção musical desenvolvida por partícipes deste novo “público interessado” (principalmente, artistas e músicos independentes), com a parte deste “público” composta por apreciadores, fãs, consumidores – ao mesmo tempo em que estes últimos, encontram, em determinados softwares e redes online,

potentes meios de identificação e articulação de interesses comuns e preferências afins em relação a segmentos e nichos alheios ao mainstream.

Importa perceber aqui, de todo modo, que a progressiva constituição de uma determinada ambiência sociocultural, musical e tecnológica, entre o final dos anos 1990 e a metade dos anos 2000, já antecipava e ensejava condições particularmente propícias para os acelerados desenvolvimentos que viriam a se operar nos anos seguintes na cultura musical brasileira – desenvolvimentos estes, de grande importância para a “cena paulistana” enfocada. Estes desenvolvimentos se estabelecerão em meio a: a) novos avanços técnicos na internet; b) a consolidação de novas políticas culturais; c) novas articulações artísticas e produtivas relativamente à cena e ao mercado independente brasileiro¹¹⁶.

C) 3ª FASE (2005-2009): Primeiras redes sociais, o salto da banda larga, o Youtube e a nova importância dos blogs de música

Em maio de 2004, a inauguração da plataforma Trama Virtual, a primeira comunidade virtual de bandas a se popularizar mais amplamente no país¹¹⁷, marca o início da modificação do cenário – apontado pelo músico Kiko Dinucci na seção anterior – no qual a experiência do público internauta brasileiro de baixar arquivos MP3 e escutar música por meio da internet esteve ligada, predominantemente, a softwares de compartilhamento P2P como Napster, Kazaa, Emule e Souseek – que “não eram [propriamente] o lugar para se achar os independentes”¹¹⁸.

¹¹⁶ Os itens (b) e (c) serão abordados na Parte II do trabalho.

¹¹⁷ Fato corroborado pelas entrevistas realizadas e acompanhadas.

¹¹⁸ A Trama Virtual foi inaugurada no mês de maio de 2004, como parte dos trabalhos e projetos da gravadora Trama, que trabalhava, concomitantemente, enquanto gravadora independente, com o mercado fonográfico mais tradicional e offline. Cf. <http://trama.uol.com.br/>. Caio Jobim da produtora DobleChapa, responsável pelo programa Pelas Tabelas, veiculado entre 2009 e 2010 no Canal Brasil (TV a cabo) “a Trama foi o último suspiro da indústria fonográfica já com um olhar para a cena independente” (Entrevista concedida por Caio Jobim ao blog Banda Desenhada, publicada em 30/08/2011). Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/08/outras-conversas.html#more>. Acesso em 09/08/2013.

A Trama Virtual, que encerrou suas atividades em março de 2013, foi precursora de serviços como o Myspace – e dezenas de outros similares – que nos anos seguintes seriam fundamentais na articulação inicial, e cada vez mais efetiva, de uma “nova cena independente” no país (e que marcaria a emergência de um “novo momento na música brasileira”).

Enquanto plataforma de facilitação da publicação online de músicas, por parte de artistas independentes brasileiros, a Trama Virtual se mostrou mais consistente que as tentativas incipientes que a precederam – aglutinando tais publicações em um local crescentemente reconhecido pelo público como espaço, por excelência, para se conhecer e localizar “bandas e artistas novos”¹¹⁹.

Iniciativa do empresário, músico e produtor João Marcelo Bôscoli e de seu sócio André Szajman, estimulada pelo produtor musical e primeiro diretor do projeto Carlos Eduardo Miranda, a Trama apresentava diferenciais importantes em relação a serviços como o MP3.com¹²⁰, até então usados por alguns grupos como, por exemplo, o Cansei de Ser Sexy¹²¹:

“Na época, eu usava o MP3.com, que era muito ruim, pago e lento. Aí me falaram da Trama. Postei lá [as músicas], três semanas depois falaram que tinha uma parada e a gente estava em primeiro lugar” (Adriano Cintra, ex-integrante do CSS).¹²²

Além de não cobrar diretamente dos artistas nenhuma quantia para postarem suas músicas, a Trama Virtual se diferenciou por articular à sua existência online uma série de iniciativas no mundo offline e presencial:

“Nosso diferencial era ser uma coisa muito humana, viva. Tinha festival, a gente estava lá cobrindo. Estávamos no olho do furacão, ligados no que estava acontecendo”. (Carlos Miranda, produtor musical)¹²³

¹¹⁹ Percepção corroborada pelas entrevistas realizadas com artistas, como Pélico, Lulina e Bruno Moraes, por diversas informações coletadas na internet e pela observação direta a partir de contato próximo com o campo no período.

¹²⁰ Cf. <http://mp3.com/>.

¹²¹ Cf. <http://www.myspace.com/canseidesersexy> e http://pt.wikipedia.org/wiki/Cansei_de_Ser_Sexy. Acesso em 17/05/2013.

¹²² Cf. <http://blogs.estadao.com.br/link/o-fim-da-trama-virtual/>. Acesso em 17/05/2013.

¹²³ Idem.

Desta forma, por meio de articulações como estas, é que a Trama conseguiu atrair para si, em pouco tempo, aquela espécie de “aura”, de ser o espaço, por excelência, na internet brasileira, onde se tinha acesso às novidades musicais oriundas do universo independente¹²⁴.

A cantora e compositora, Lulina observa que a resposta à publicação de seu trabalho no site “foi rápida, muito rápida, muito em função de ter muita gente interessada em banda nova ali. As pessoas que iam pra aquele site, era pra conhecer banda na internet.” É importante notar, ainda, que a Trama Virtual já antecipava, de modo incipiente, algo que, pouco depois, seria uma das principais contribuições do Myspace à “cena independente brasileira”. A experiência relatada por Lulina, a seguir, nos revela isto. No trecho temos também um indicativo sobre a maneira como a importância da internet se soma às articulações presenciais offline, no que se refere à construção de redes de relações entre artistas – algo que, como veremos, se apresenta de modo ainda mais especial na “nova cena paulistana”:

“E você conhece um monte de músico lá também. eu conheci muita gente, através de desse site da Trama Virtual e, também, porque os caras que eu fiz amizade aqui em São Paulo e que gostavam dos disquinhos caseiros [que eu fazia] eram caras que também conheciam várias bandas, então a coisa foi se multiplicando.” (Entrevista concedida por Lulina em 28/05/2012).

A própria existência da Trama estimulou um sem-número de artistas a gravarem seus primeiros trabalhos¹²⁵ – como também o faria o Myspace, e todo o progressivo avanço de condições de trabalho para os músicos independentes nos anos seguintes.

Até por volta de 2006, o projeto ocupou um lugar de significativo relevo no processo de abertura de oportunidades de divulgação para trabalhos autorais de artistas independentes

¹²⁴ O programa “Trama/Radiola” apresentado por João Marcelo Bôscoli e veiculado na TV Cultura, foi um importante meio de promoção da Trama Virtual e de suas articulações com a “cena musical independente” no período. Cf. <http://tv.trama.uol.com.br/acervo/tag/Radiola>. Acesso em 04/10/2013.

¹²⁵ Este foi o caso, por exemplo, do paranaense Nevilton (Cf. <http://www.nevilton.com.br/>), que tem sua produção sediada em São Paulo-SP, sendo hoje um dos nomes destacados na “nova cena independente brasileira”. Cf. <http://blogs.estadao.com.br/link/o-fim-da-trama-virtual/>. Acesso em 17/05/2013.

brasileiros¹²⁶. A partir deste ano, a emergência de redes sociais como Orkut e, especialmente, plataformas de postagens de música como o Myspace, passam a fazer declinar progressivamente este papel proeminente da Trama Virtual entre as plataformas online. Importa registrar, de todo modo, que o projeto continuou a se desenvolver e a ter uma participação significativa na “cena musical brasileira” até por volta de 2008. Neste ano, existiam 70.000 bandas cadastradas ao site. A partir daí ocorre, em certa medida, uma estagnação no processo de expansão da plataforma: em 2013, ano de seu fechamento, eram 78.000 bandas, indicando um crescimento relativamente tímido em cinco anos¹²⁷.

A importância e a participação da Trama Virtual na história e no processo de formação da “cena independente brasileira” contemporânea são destacadas pela maior parte dos músicos entrevistados para esta pesquisa. Vejamos, por exemplo, os depoimentos da pernambucana Lulina e do paranaense Bruno Moraes. Ambos os artistas passaram a morar em São Paulo-SP entre 2003 e 2004 e são hoje nomes destacados na chamada “cena paulistana”. Ambas as declarações são bastante significativas quanto ao processo de transição que viveu a “cena independente brasileira”, entre o início dos anos 2000 e meados desta década:

“Quando eu lancei meu primeiro disquinho, em 2001, eu nem usava a internet pra divulgar, porque era uma coisa muito artesanal, tipo 13 cópias para 13 amigos e o pessoal copiava entre eles. (...) Não tinha nada na internet. Eu lancei dois discos assim, em 2001 e 2002. Quando eu vim pra São Paulo e marcaram o primeiro show pra mim, em 2004, os meninos da banda falaram: ‘*Lu, bota alguma coisa na internet, porque senão o povo vai sem saber o que é*’. Aí eu comecei a colocar uma música ou outra, e aí eu comecei a ter uma resposta fantástica que eu nunca imaginava. Comecei a colocar na Trama Virtual. Aí vinha gente e me escrevia, pedia mais músicas. E eu: ‘*Olha só!*’ Gente de outros Estados... Eu tenho até hoje o primeiro email que recebi pedindo mais músicas, que foi um email que veio de Porto Alegre... eu falei ‘*Olha*’... E aí eu comecei em 2004 mesmo a usar, e pegar essas gravações e sempre disponibilizar.” (Entrevista concedida por Lulina em 28/05/2012).

Bruno Moraes comenta sobre o momento de lançamento de seu primeiro disco *Volume Zero* (2005), momento em que já estava morando em São Paulo e se defrontava – no processo de

¹²⁶ Segundo nos informam as diversas entrevistas realizadas e acompanhadas com artistas e agentes do campo.

¹²⁷ Cf. <http://blogs.estadao.com.br/link/o-fim-da-trama-virtual/>. Acesso em 17/05/2013.

promoção e divulgação de seu trabalho – com um cenário bastante diferente do que veio a emergir nos anos seguintes. Seu disco obteve uma resposta positiva entre jornalistas, formadores de opinião e de um público mais restrito, não se configurando, no entanto, o “boom” que se mostrou possível, mais recentemente, a partir do início dos anos 2010, para artistas independentes.

“Não rolou um boom, até porque nessa época isso não era possível para um artista do meu tamanho. Não acontecia boom com artistas do meu tamanho, a não ser com contratos de gravadora ou investidora grande. Naquela época não era possível um Criolo, uma Tulipa, um Marcelo Jeneci. O que acontecia com os artistas independentes, com os artistas da Trama, era um sucesso mais tranquilo. Ainda não tinha, naquele momento, esse tipo de possibilidade. (...) O que era independente e que era legal ainda ia pra Trama, pra algum espaço disponibilizado pela MTV, não era algo tão abrangente... Era um momento em que as bandas faziam sucesso fora do Brasil, era uma época muito do culto do DJ, o Drum and Bass ainda era um negócio super importante, a Trama estava se consolidando como uma gravadora independente e tal, mas não tinha [o] alcance [que a gente tem hoje]. Não chegava nas pessoas aquilo [como hoje é possível chegar]. O jornal não dava o espaço que eles dão hoje pra esse tipo de artista. Ou dava, mas o público não abraçava, não chegava exatamente no público. Então era uma coisa de nicho assim e o nicho não fazia a multiplicação dos pães que a internet promove hoje, entendeu? Ficava no nicho.” (Entrevista concedida por Bruno Moraes em 20/04/2012)

A colocação de Bruno Moraes, além de apontar características significativas sobre o momento de transição abordado, nos oferece a oportunidade de perceber a emergência de novos sentidos para os termos “boom” e “sucesso” no contexto dos novos mercados musicais de nicho em expansão que passam a se constituir a partir da internet; cenário marcado pelo declínio da centralidade da grande indústria fonográfica na organização da produção e consumo da música. De fato, mesmo o “sucesso maior” e o “boom” obtido, alguns anos mais tarde, por artistas desta “nova música brasileira”, corresponderá a um tipo de sucesso marcado por diferenças importantes em relação àquele almejado por grandes nomes da “música brasileira” em décadas e períodos anteriores – algo que ocorre em função das próprias características do mercado emergente.¹²⁸

¹²⁸ Como veremos na Parte II, novas maneiras de significar “sucesso” vêm sendo, progressivamente, formuladas no “meio musical independente”, e em especial, no caso peculiar da “nova cena paulistana”; maneiras estas, nas quais os artistas passam a enaltecer a possibilidade de um sucesso econômico e midiático menos intenso, porém suficiente para prosseguir com seus trabalhos – priorizando espaços de liberdade de criatividade que os permitam vislumbrar contribuições artísticas, para além do imediatismo das demandas do mercado voltado ao entretenimento mais

A emergência e popularização, a partir de 2005/2006, da rede social Orkut¹²⁹ no Brasil¹³⁰ associadas aos desenvolvimentos que já vinham sendo promovidos pela Trama Virtual e pelo surgimento do Myspace (que será abordado a seguir), passaram a oferecer, articulados, novas possibilidades de intercâmbio, entre artistas e público, entre artistas e artistas e, ainda entre artistas e produtores culturais/ proprietários de casas de shows.

Primeira rede social online a contar com uma ampla popularidade no Brasil, o Orkut permitiu um contato entre artistas e fãs/entusiastas até então inédito. Embora, nos últimos anos, esta rede social esteja observando um acentuado declínio de uso¹³¹, é possível constatar a sua grande relevância para a cena enfocada, entre, aproximadamente, 2006 e 2010.

Não sendo uma rede social ligada exclusivamente à música como a Trama, ou utilizada predominantemente por músicos, como o Myspace, o Orkut permitiu aos artistas independentes articularem uma relação muito mais abrangente com o público internauta brasileiro. Estes músicos passaram então, a poder aglutinar um sem-número de “amigos” e fãs em contato direto com suas mensagens, através de seu perfil individual no site ou através de “comunidades” criadas em torno de seu nome/trabalho. Isto permitia trabalhar a “fidelização” de um grupo de

massivo. A cantora do grupo paulistano Metá Metá Juçara Marçal, fazendo um paralelo com a geração independente de Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção (VAZ, 1988 e FERNANDES DE OLIVEIRA, 2002) comenta elementos pertinentes a este cenário quando aponta: “Tanto o Itamar quanto o Arrigo [Barnabé] viveram numa época em que, de certa forma, se almejava um status que só as grandes gravadoras poderiam conceder. A geração de hoje não está mais preocupada com isso. Nós finalmente não precisamos mais dar certo. Não precisamos ser celebridades. Isto determina muito a forma como lidamos com o nosso trabalho, sem toda a preocupação que era natural daquela época. Não temos aquela angústia em lidar com a impossibilidade de chegar a um patamar que o Itamar almejava e que, de direito, era dele.” (Entrevista concedida ao blog banda Desenhada, publicada em 29/09/2011). Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/09/z-da-questao.html>. Acesso em 09/08/2013.

¹²⁹ Cf. <http://www.orkut.com.br>.

¹³⁰ Período informado por Nicolaci-da Costa (2011) e corroborado pelos artistas entrevistados.

¹³¹ Tendo sido superado em número de usuários pelo Facebook desde agosto de 2011. Cf. <http://blogs.estadao.com.br/radar-tecnologico/2013/01/23/um-terco-dos-brasileiros-tem-facebook-pais-se-torna-o-2o-em-numero-de-usuarios/>. Acesso em 09/08/2013.

apreciadores e entusiastas de sua música, ao mesmo tempo em que operava a divulgação rápida e direta de shows e diversos tipos de eventos relacionados ao artista.

Por outro lado, esta rede social trouxe conseqüências importantes relativamente à formação das novas comunidades musicais, anteriormente mencionadas. Vale ressaltar, neste sentido, o fantástico incremento – proporcionado pelo Orkut – do processo de troca de informação, referências e sentimentos de *comum-unidade* entre apreciadores de segmentos musicais menos conhecidos do grande público. Ainda, o site possibilitava e facilitava a aglutinação de públicos mais reduzidos em torno de artistas menos conhecidos, contemporâneos ou do passado. Tudo isto era algo inédito, naquele momento, para a cultura musical brasileira.

Cada “comunidade” do Orkut foi e continua sendo composta, basicamente, pelos membros conectados, pelo “fórum” da comunidade (composto de “tópicos” criados pelos usuários) e por uma seção dedicada à divulgação de “eventos”. Com esta estrutura, a rede social permitiu que uma série de “subculturas” fossem alimentadas e desenvolvidas. Através das discussões, reflexões e troca de informações, promovidos em inúmeros fóruns e da divulgação de eventos de interesse comum, esta rede social possibilitou que pessoas com afinidades e interesses musicais menos comuns – entre a massa consumidora de cultura – se encontrassem e trocassem informações sobre o que gostavam. Para estes interessados em culturas musicais muito pouco ou quase nunca contempladas pela chamada grande mídia, ficava muito mais fácil, agora, *encontrar seus pares* – para além de circuitos presenciais mais restritos.

Será possível, portanto, por meio do quadro que se segue, ilustrar melhor o que se quer apontar a respeito da emergência de condições para a formação de uma nova comunidade musical no Brasil, à margem dos meios de referência mainstream. Enfatizando que este processo de constituição desta “comunidade não-territorial” tem importância fundamental na formação

daquele que passará a ser, gradualmente, o público potencial da “nova música independente brasileira”, e em particular, da “nova cena paulistana” enfocada.

Comunidades de música na rede social Orkut	
Comunidades relativas a subculturas/ subgêneros/ nichos musicais menores (até 2000 membros)	Samba Soul 70 (779); Afrobeat (450); Samba Jazz (653); João Donato (1.549); Dom Um Romão (220); Kiko Dinucci (64); Daniel Ganjaman (104); Romulo Fróes (191); Música Experimental (1.624); Manu Dibango (100)
Comunidades intermediárias (até 25 mil membros)	Lupicínio Rodrigues (3.990); Tom Zé (13.696); Soul/Funk (13.816); Vinil Fãs/ Vinyl Fans (8.739); Progressive House (10.408); Tom Jobim – Lado B (3.394), Folk Music (2.034)
Comunidades grandes (até 100 mil membros)	Samba-Rock (68.636); Soul-Blues-Jazz (44.710); Paulinho da Viola (35.637); Rap (81.273); Hardcore/Punk-Rock Brasil (99.804);
Comunidades gigantes (mais de 100 mil membros)	Rock’n Roll (480.099); Samba e Pagode 100% na veia (166.393); Samba de Raiz (168.614); Reggae (244.304); Sertanejo Universitário (153.072); Eu amo música eletrônica (163.090); Psy Trance (199.403); Tom Jobim (159. 553)

FIGURA 7. Fonte: Quadro elaborado pelo autor com base em dados coletados em 18/05/2013.¹³²

As comunidades acima elencadas não foram escolhidas aleatoriamente. Boa parte delas é pertinente a matrizes musicais que compõem a produção da chamada “nova cena paulistana” e da

¹³² Havendo mais de uma comunidade dedicada ao mesmo nome, foi registrado o número maior. Importa assinalar ainda, que embora os números atuais de membros das comunidades do site não reflitam as quantidades observadas em seu período de auge, entendo que vale a pena citá-las, uma vez que, proporcionalmente, estes números correspondem, em alguma medida, aos da época. Cf. <http://www.orkut.com.br/>.

“nova música brasileira”. Além disso, o quadro visa evidenciar gradações entre comunidades musicais de nicho (subculturas musicais) e comunidades musicais mais populares (culturas mais difundidas massivamente). Note-se aqui, que o Orkut permitiu a grupos bastante reduzidos numericamente – de apreciadores, por exemplo, do afrobeat, do soulfunk, da folk music, ou, ainda, do músico João Donato – conversar, fomentar interesses comuns, trocar informação e músicas, a partir destas comunidades. Permitiu reuni-los em um mesmo espaço online numa escala sem precedentes, estimulando a pesquisa especializada sobre estas vertentes e artistas, geralmente menos presentes nos circuitos tradicionais de mídia no país.

Podemos imaginar, por exemplo, que um apreciador brasileiro da obra do músico camaronês Manu Dibango¹³³, teria, nos anos 1990, muita dificuldade em encontrar outros que conhecessem este artista, e compartilhassem com ele, deste gosto musical. Com a emergência de plataformas e tecnologias, como as encontradas na rede social Orkut, facilitou-se a reunião e a criação de públicos cada vez mais interconectados, em torno de linguagens musicais de menor apelo massivo, auxiliando a gestação de públicos e mercados alternativos ao mainstream, com muito mais consistência que em outras épocas.

A associação entre a utilização, na prática de trabalho dos artistas, das redes sociais Orkut e Myspace¹³⁴ mostrou-se poderosa e marcou – conforme relatam os agentes pesquisados – um momento chave na formação da geração de músicos independentes que mais tarde, no início dos anos 2010, viria a começar a ocupar um lugar proeminente no conjunto da produção musical brasileira contemporânea.

¹³³ Cujas obras eram ainda menos difundidas no Brasil no período de auge do Orkut.

¹³⁴ Cf. <https://myspace.com/>.

Os aplicativos disponibilizados pelo Myspace permitiam a disponibilização direta de músicas pelos músicos independentes, sem necessidade de mediação de selos ou gravadoras, por meio de operações simples realizadas no site pelo próprio artista. As músicas podiam ouvidas diretamente no site, sem necessidade de download dos arquivos. Ainda, a estrutura de interconexão entre endereços de artistas no site, oferecia uma visibilidade potencial muito maior para os trabalhos destes agentes do que a oferecida por sites artísticos pessoais, do tipo “ponto com”, ou mesmo por serviços como a Trama Virtual e o MP3.com. No período de auge do Myspace, a estrutura visual de cada perfil era composta pela foto com o nome e estilos musicais do artista, localizados no canto superior esquerdo da tela; no canto superior direito, encontrava-se a lista de músicas disponibilizadas pelo artista, geralmente cinco; e mais abaixo, descendo-se com o cursor, havia no canto inferior esquerdo o espaço para interação com as mensagens enviadas por outros artistas, produtores e pelo público; e, finalmente, no canto inferior direito localizavam-se vários ícones-imagem relativos à rede de contato do artista, composta por aqueles a quem o artista havia “adicionado” ou que, ao contrário, “adicionaram” o contato dele¹³⁵.

Embora a rede social Myspace tenha sido criada em 2003 ¹³⁶, no Brasil esta rede social assume uma importância efetiva e destacada para a “cena independente” a partir de 2006¹³⁷, constituindo-se, até por volta de 2009/2010¹³⁸, na principal plataforma online utilizada pelos músicos independentes brasileiros para divulgação e promoção de seus trabalhos e, ainda, configurando-se para muitos destes artistas no seu principal endereço na internet – substituindo, neste caso, a necessidade dos sites pessoais “ponto com”. Segundo indicam as declarações dos

¹³⁵ Tal como no MSN Messenger ou na rede social Facebook, entre outras, a adição do contato é submetido ao aceite daquele cujo contato é adicionado.

¹³⁶ Cf. Nicolaci-da-Costa (2011).

¹³⁷ Segundo indicam as informações fornecidas pelos artistas Bruno Morais, Luísa Maita, Pélico, Romulo Fróes e Kiko Dinucci, entre outros artistas acompanhados.

¹³⁸ Momento identificado pela observação direta do campo, e pontuado também, em entrevista, pelo produtor e proprietário da gravadora YB Music, Maurício Tagliari.

artistas acompanhados, o Myspace passou a repercutir então, tanto para o público como para os próprios artistas, numa escala muito mais ampliada do que a Trama Virtual. Vejamos, por exemplo, o que fala Luísa Maita, sobre o trabalho que desenvolveu com sua primeira banda, a Urbanda, antes mesmo de pensar em se profissionalizar por meio da música:

“Na época não tinha internet¹³⁹, não tinha essa história de Myspace ainda. Eu terminei a Urbanda em fevereiro de 2005. O Myspace começou no começo de 2006 mesmo, né, a virar alguma coisa.” (Entrevista concedida por Luísa Maita em 21/05/2012)

Assim, embora a banda até houvesse criado um site e gravado algumas músicas, a artista indica que havia um desconhecimento por parte do grupo a respeito da plataforma Trama Virtual, que já operava desde maio de 2004 – ou ainda, que esta não teve importância significativa a ponto de que alguma publicação de música, realizada na mesma, fosse citada.

O caso do artista Pélico também é representativo desta virada marcada pela emergência do Myspace. O músico gravou um primeiro disco em 2003. Sem contar com apoio de gravadoras para sua comercialização, o disco praticamente não chegou a ser distribuído, o que implicou que centenas de cópias (produzidas pelo artista de modo independente), ficassem encaixotadas em sua casa até hoje:

“Em 2003 não existia essa facilidade pra você divulgar seu trabalho. Então, o meu lance era muito mais entregar os discos para alguns jornalistas, levar os discos pras gravadoras e, enfim, tentar... E tocava né, fazia show, alguns shows, para divulgar o disco, mas ainda não existia esse mercado independente.” (Entrevista concedida por Pélico em 30/04/2012)

Este disco acabou sendo, de certo modo, renegado por Pélico que considera que sua carreira começou, de fato, com o EP¹⁴⁰ de 2006, período marcado pela emergência do Myspace e

¹³⁹ A afirmação deve ser entendida como se referindo à inexistência, naquele momento, da “internet para a música”; ou seja, do tipo de internet que passou a existir progressivamente após o momento mencionado por Maita (fevereiro de 2005) – com a emergência da banda larga, do Myspace, do Youtube e a popularização das redes sociais – o qual catapultou, efetivamente, a um nível inteiramente novo, as articulações e os processos de exposição dos trabalhos musicais independentes.

¹⁴⁰ EP (Extended Play) é um disco com menos músicas que um disco convencional e com mais faixas que o chamado “compacto” ou o “single”. Muitas vezes, um EP – geralmente percebido como um “mini-disco” – é lançado antecipando algumas músicas do disco que será divulgado mais adiante, permitindo uma pequena mostra para a apreciação do público, de blogueiros e jornalistas – operacionalizando, assim, uma promoção prévia do trabalho.

que contava com a Trama Virtual em expansão. O artista indica a importância dos dois espaços online, atribuindo, no entanto, destaque bem maior ao primeiro, Note-se, ainda, o modo como o artista sublinha a mudança de perspectivas existentes para o trabalho de um artista independente, ocorrida num intervalo de apenas três anos:

“Eu fazia alguns shows e, aí, eu parei um tempo, assim, uns três anos e voltei, em 2006, e gravei um outro EP. E, aí, já existia essas possibilidades... A Trama Virtual, o MP3 e algumas coisas que ajudavam um pouco mais você divulgar o seu trabalho. (...) Em 2006, eu gravei um EP. Depois eu gravei um outro EP, que eram seis músicas do que viria a ser *O Último dia de um homem sem Juízo* (2008). E aí já existia o Myspace e, pra mim, assim, a minha carreira mesmo, começa aí. Que foi quando eu comecei a divulgar na internet e... comecei a aprender... Enfim, comecei a lidar com esse tipo de distribuição e de divulgação.” (Entrevista concedida por Pélico em 30/04/2012)

Cabe notar aqui, que a importância possivelmente mais significativa do Myspace – destacada por diversos dos artistas contemporâneos acompanhados – se refere ao fato desta rede social e plataforma de disponibilização e escuta de músicas, ter colocado em contato muitos artistas que até então não se conheciam. Segundo nos relatam estes agentes, o Myspace, no Brasil, foi, sobretudo, uma rede social de músicos, DJs, produtores e entusiastas com alto nível de interesse em música. Como aponta Daniel Ganjaman, muita gente da “nova cena” que a seguir veio a se conhecer pessoalmente e trabalhar junto, teve seu primeiro momento de contato e pode ouvir o trabalho musical um do outro, através desta rede social.

Sobre as redes sociais abordadas nesta seção, o músico Kiko Dinucci coloca:

“[O Myspace] Foi muito importante nesse período e hoje morreu. E isso é muito louco, as coisas nascem e morrem muito rápido hoje em dia. Eu lembro que por meio do Myspace eu adicionava o Instituto, e não sei quem, e não sei mais quem... Acontecia uma coisa dos músicos se ouvirem: isso foi foda! Dos músicos se identificarem: *‘pô esse cara mora no meu bairro, faz esse som, eu nunca ia descobrir de outro jeito’*. O Myspace era entre músicos, foi uma coisa meio de confraternização de músicos. Você fazia contato com gente de outro país. Mas eu lembro que a coisa do Myspace somada com o Orkut na época, que também foi outra coisa que desapareceu, eu lembro que pohhhh.. aí eu comecei a sacar que o trabalho começou a circular. Mas [também] não faz sentido você só botar o trabalho para circular, você tem que também fazer show... Isso é uma regra também.” (Depoimento de Kiko Dinucci gravado em debate sobre produção musical independente na Funarte, em São Paulo-SP, em 24/03/2012)

Com o declínio da comercialização do “disco físico”, entre os independentes parece ser cada vez mais comum o lançamento de EPs, às vezes lançados somente em formato digital (MP3, Wave, etc.)

Como parênteses, é importante chamar a atenção do leitor para o último trecho desta declaração de Dinucci, em que é mencionada a importância fundamental do trabalho – contínuo, intenso, prolongado – no circuito de shows. Cabe matizar, desde já, a importância – verificada na observação do campo estudado e enfatizada nas entrevistas realizadas – de que o trabalho desenvolvido pelos músicos em relação à internet se articule, sempre, de modo apropriado, com outras dimensões igualmente fundamentais para a composição das condições que tem permitido a emergência, no país, de um novo tipo de produção independente nos últimos anos¹⁴¹.

Em 2005, é criado o site Youtube, software, site e rede social que passa a se afirmar, crescentemente, como o aplicativo online mais utilizado no mundo para o compartilhamento de vídeos por parte dos usuários, constituindo-se, com o passar dos anos, no maior acervo de vídeos online do mundo¹⁴². O Youtube vem compor com o Orkut e o Myspace, um novo plano experiencial e produtivo para os músicos independentes – processo que marca, a partir de meados dos anos 2000, uma nítida virada de condições para o trabalho dos mesmos.

Por um lado, o Youtube ensejava a divulgação de vídeos associados ao trabalho dos artistas, os quais muitas vezes passam a ser “linkados” em seus endereços no Myspace, associação que ocorre também em relação ao Orkut. Nesta última rede social, os artistas passam a divulgar vídeos em seus perfis pessoais ou nas “comunidades” a eles dedicadas. Também era

¹⁴¹ Detalharei este ponto, mais adiante, ao final desta Parte I do trabalho e mais ainda na Parte II; momento em que abordarei de modo mais aprofundado, além do papel central dos shows no cenário musical independente contemporâneo, a importância de outras articulações no mundo offline – como, por exemplo, as relativas às chamadas mídias tradicionais (nas quais ocupam lugar especial profissionais como jornalistas, críticos musicais e assessores de imprensa) e às redes de amizade entre artistas, e entre estes e outros profissionais do mercado cultural. Serão mencionadas ainda, a articulação de processos econômicos e políticas culturais que para, além da internet, compõem fatores importantes de limitação e desenvolvimento dos trabalhos independentes.

¹⁴² Tendo sido eleito em 2006 pela revista Times como a invenção do ano, além de principal portal de compartilhamento de vídeos o Youtube é também um dos maiores “buscadores” do mundo (em 2008, era o segundo, ficando atrás somente do Google, empresa que adquiriu o próprio Youtube ainda em 2006). Cf. <http://g1.globo.com/Noticias/Tecnologia/0,,AA1340903-6174-363,00.html>; <http://www.novasmidiasdigitais.com.br/2011/05/infografico-o-estado-do-youtube/>. Acesso em 05/10/2013.

comum a divulgação por meio do Orkut, do endereço destes artistas no Myspace. Configurava-se, portanto, neste período, na prática destes artistas, um primeiro momento significativo de estabelecimento de uma *rede entre redes sociais* (no caso, entre Orkut-Myspace-Youtube); algo que marca mais uma grande virada na experiência dos músicos independentes e de seu público em relação à internet¹⁴³.

Por outro lado, o Youtube foi o primeiro grande canal na internet a promover a audição dos registros fonográficos passados e contemporâneos, postados enquanto “vídeos”, sem que estas músicas precisassem ser baixadas por meio de arquivos MP3 para o computador do usuário. Se isto já era possível, de certo modo, com as rádios online ou web rádios, ou mesmo com o Myspace, a diferença significativa, neste caso, referia-se à quantidade enorme (oceânica!) de “vídeo-músicas” que passaram a ser publicadas pelos usuários do site. Outro elemento significativo aqui se relaciona à quantidade igualmente grande e proporcional de acessos a estas músicas neste site¹⁴⁴. Ainda, adquire suma importância o fato de o próprio internauta poder, “a um clique”, escolher a música que deseja ouvir, entre as disponíveis neste enorme acervo mundial. Às músicas postadas hoje no Youtube, em formato de clipes musicais (ao estilo dos transmitidos em canais de TV como MTV e Multishow), se somam uma quantidade significativa de registros fonográficos postados por usuários (fãs, artistas, colecionadores e entusiastas da música) a partir de seus acervos pessoais. Neste caso, o Youtube é utilizado como um canal de

¹⁴³ Hoje esta *rede entre redes sociais* – rede particularmente importante para os artistas independentes – encontra-se cada vez mais expandida, com o desenvolvimento de aplicativos que conectam as postagens feitas em diversos destes sites. Entre estas redes incluem-se também hoje, como veremos adiante, plataformas como Facebook, Twitter, Tumblr, Instagram, entre outras.

¹⁴⁴ A quantidade de acessos a um vídeo no Youtube é referido popularmente hoje no Brasil como “número de views” (em português, “número de visualizações”). O uso desta expressão é bastante comum entre os artistas e demais agentes do campo pesquisados. Muitas vezes o número de views – ou o “número de acessos” – de uma música postada no Youtube tem sido utilizado, atualmente, por produtores, gravadoras, avaliadores de projetos de captação e contratantes de shows, como referência para mensurar a abrangência e o potencial de mercado dos trabalhos artísticos. Daniel Ganjaman, produtor do aclamado disco *Nó na Orelha* (2011) do músico Criolo, ao comentar sobre a despreensão com que este disco foi produzido, ressalta o contraste deste momento com a realidade mais recente, em que uma das músicas mais conhecidas do trabalho, atingiu “mais de um milhão de views no Youtube” (Depoimento de Daniel Ganjaman gravado em debate realizado na Funarte, em São Paulo-SP, em 24/03/2012).

compartilhamento e fruição de músicas, publicando-se comumente para acompanhá-las, uma imagem fixa (a capa do disco, a foto do artista, ou outras). Ainda, compõem de modo substancial o acervo e a circulação musical através do Youtube, as postagens de shows ao vivo, bem como de diversos outros materiais audiovisuais relacionados às produções musicais, como apresentações em programas de TV aberta, a cabo, e online, DVDs, entre outros. Na entrevista abaixo, o músico Thiago França expressa a importância da prática corrente de compartilhamento e pesquisa musical, por meio do Youtube, entre músicos da cena estudada¹⁴⁵:

“Blog Banda Desenhada – É incrível o vínculo desta geração com o afrobeat. Você, o Bixiga 70, o Abayomy Afrobeat Orquestra... De onde veio esta referência?

Thiago França – Veio do Youtube, cara! Ou você acha que alguém aqui foi à África?! E também não tem nenhum africano na gig [gíria: trabalho, geralmente relacionado à indústria do entretenimento] não! É coisa de rede social, de Facebook e Youtube. Um pôs ali e saíram compartilhando! E o afrobeat é muito foda mesmo! É um puta som louco! Todo mundo viu mais ou menos ao mesmo tempo e resolveu fazer também! E na verdade, acho que as pessoas notaram que o afrobeat é uma saída espetacular para o funk. Se você transformar o seu funkzinho bobinho em um afrobeat, fica do caralho! Ele tem um frescor. Acontece o mesmo com a cumbia, substituindo aquelas levadas prontas de salsa que neguinho faz por aí. E o mais legal é que eles chegam até nós como uma novidade, sem formatação. Ninguém veio aqui cagar uma regra, falar o que é afrobeat ou cumbia. A gente põe na nossa panela, mistura e o tempero fica muito louco! Acho que uma das marcas desta geração é essa vontade de descobrir novos sons e compartilhar. A gente fica trocando discos, um manda vídeo pro outro... Nós temos muito mais referências do que todas as outras gerações. Temos um vocabulário musical muito mais amplo¹⁴⁶. Por isso a dificuldade de sermos classificados. Antigamente, aparecia o rock inglês e nêgo daqui começava a fazer rock inglês. Nos anos 70, nêgo descobriu a discoteca e apareceu um monte de gente fazendo discoteca. E hoje, o Rodrigo [Campos] descobre o Curtis Mayfield, eu o rap, o [Marcelo] Cabral a cumbia e o Kiko

¹⁴⁵ Algo que foi possível acompanhar, com clareza, em suas postagens na rede social Facebook, rede social que será abordada a seguir e na qual o Youtube é utilizado intensivamente como plataforma de compartilhamento de vídeos (os quais, no caso considerado, veiculam músicas).

¹⁴⁶ Entendo, tendo por base o acompanhamento do campo pesquisado, que o músico, mais do que querer ressaltar uma suposta “superioridade de conhecimento” de sua geração, pretende expressar aqui a condição peculiar de sua geração, decorrente do acesso técnico ampliado aos fonogramas musicais. Este acesso de nova natureza, nova escala e velocidade – que marca a cultura musical no Brasil e no mundo a partir, aproximadamente, dos anos 2000 – tem acarretado em consequências importantes para o campo da criação estética, bem como para a maneira como os músicos passam a se relacionar com as tradições e matrizes musicais formuladas em outros tempos e lugares. Trata-se aqui de uma apropriação estética mais desprendida, pautada pelas necessidades expressivas do contexto presente e menos pela interlocução mais estrita com os ambientes e cenários originais de formulação das obras. O que não exclui, por sua vez, a valorização do conhecimento sobre estes contextos. Os elementos históricos, políticos e sociais da obra de Fela Kuti – considerado o pai do Afrobeat – têm se tornado cada vez mais conhecidos em segmentos da cultura urbana paulistana nos quais se inserem trabalhos como o de Thiago França e seus colegas; conhecimento crescente apoiado, fundamentalmente, na articulação entre internet e eventos urbanos. Deste processo, resultou, por exemplo, o lançamento no Brasil, em 2011, do primeiro livro em português sobre a trajetória do músico nigeriano (MOORE, 2011). Aprofundarei estes temas na Parte II deste trabalho.

[Dinucci] volta a ouvir punk. E misturamos isso tudo! Vira uma enorme colcha de retalhos em que as partes não são fáceis de se identificar.” (Entrevista concedida por Thiago França ao blog Banda Desenhada, publicada em 16/05/2012)¹⁴⁷

O nível de popularização alcançada no país por serviços como o Myspace e o Youtube, a partir de meados dos anos 2000, só foi possível em função do processo de expansão, contínua e acelerada, do número de conexões de internet banda larga, dos níveis de velocidade que estas conexões passaram a adquirir progressivamente, e das velocidades de processamento e capacidade de armazenamento dos computadores pessoais.

Estas novidades técnicas intensificadas no período, também são essenciais para compreender a proliferação exponencial de uma nova espécie de blogs no país, dedicados não somente a escrever sobre música – recorrendo sobre discos e artistas dos mais diversos segmentos musicais – mas também a disponibilizar links para download da íntegra de destas obras e trabalhos¹⁴⁸. Outra prática que passa a ser freqüente nos cada vez mais numerosos “blogs de música”, – feitos em sua maioria de modo amador, por internautas não-profissionais – é a publicação de “vídeo-músicas” por meio de aplicativos capazes de conectar estes sites (hospedados em servidores como Blogspot¹⁴⁹, Wordpress¹⁵⁰, entre outros) a portais como o Youtube. Esta rede passa a estar integrada, assim, à já mencionada rede Youtube-Orkut-Myspace, na constituição de uma “internet para a música” cada vez mais significativa.

Os links para download disponibilizados remetiam a aplicativos como Rapidshare, Mediafire, zShare, Megaupload¹⁵¹, entre outros. Verifica-se que estes últimos softwares puderam

¹⁴⁷ Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2012/05/samba-tarja-preta.html>. Acesso em 09/08/2013.

¹⁴⁸ Vale destacar como exemplo, blogs como <http://euovo.blogspot.com.br/>; <http://brnuggets.blogspot.com.br/>; <http://criaturadesebo.blogspot.com.br/>; <http://300discos.wordpress.com/>; <http://sacundinbenblog.blogspot.com.br/>; <http://saravaclub.blogspot.com.br/>; <http://esquemanovo.wordpress.com/>; <http://vinil-velho.blogspot.com.br/>; <http://republicadefiume.blogspot.com.br/>; <http://www.gramophonevirtual.com.br/>; <http://discosdormidos.wordpress.com/>, entre inúmeros outros.

¹⁴⁹ Associado ao Google; antes www.blogspot.com, hoje <http://www.blogger.com>.

¹⁵⁰ Cf. <http://pt-br.wordpress.com/>.

¹⁵¹ Cf. respectivamente, <https://rapidshare.com/>; <http://www.mediafire.com/>; <http://www2.zshares.net/>; <https://mega.co.nz/>.

superar com muito mais eficiência, as tentativas de restrição – por parte dos meios legais sob pressão da grande indústria fonográfica – com os quais se defrontou, por exemplo, o Napster, anos antes. Plataformas como estas, amplamente usadas até hoje, permitem ao usuário armazenar um determinado arquivo musical nos servidores destes sites (geralmente a íntegra de um disco), gerando a partir deste armazenamento um endereço de internet, que pode ser acessado por qualquer pessoa que dele disponha, e a partir do qual é possível baixar o arquivo musical.

O conjunto destes blogs de compartilhamento de música tornou-se, assim, progressivamente, uma das principais fontes, senão a mais prática, para se realizar downloads de discos na internet, superando os antigos softwares de compartilhamento P2P¹⁵². Tinham ainda a vantagem de apresentar informações e considerações diversas sobre as produções musicais que disponibilizavam.¹⁵³ Parte do acervo disponibilizado nestes blogs provém de materiais musicais obtidos junto a outros blogs¹⁵⁴, e parte é composta pelos acervos pessoais digitais ou analógicos dos próprios produtores dos blogs. Verifica-se aí, assim, uma articulação importante destes “blogs de música 2.0”¹⁵⁵, com a chamada “cultura do vinil” e a revalorização desta mídia a partir do início dos anos 2000. Foi somente por meio dos discos de vinil, e às vezes até de discos de acetato de 78 RPM, que muitas produções – já fora do catálogo de vendas de CDs das gravadoras – puderam ser recuperadas e disponibilizadas ao público, no *mar digital*, em formato MP3.

Os blogs de música passaram a ter, e permanecem tendo, uma importância grande na divulgação, na troca de informações e disponibilização de produções musicais tanto contemporâneas como gravadas em décadas passadas (com destaque para a produção da segunda

¹⁵² Uma das formas práticas de se localizar obras musicais para downloads atualmente, consiste em digitar em portais de busca o nome do “disco ou artista”, juntamente com um “nome de servidor de blog”.

¹⁵³ O formato mais usual de postagens nestes blogs trazia como título o nome do disco; logo abaixo a respectiva capa, juntamente com um pequeno texto de comentário do disco; e, finalmente, o link para download.

¹⁵⁴ Sendo comum o intercâmbio de material entre “blogs de música” e a interconexão entre os mesmos. Geralmente, os blogs costumam divulgar outros blogs parceiros ou que optam por recomendar, por meio de links no espaço lateral da tela.

¹⁵⁵ Referência à nova fase dos blogs emergente com a expansão da banda larga.

metade do século XX). Com relação a esta segunda gama de produções, é possível perceber uma importância particularmente especial dos “blogs de música” no vasto re-processamento coletivo, operado em nível nacional e global, das representações presentes no imaginário da sociedade sobre as tradições e matrizes musicais herdada de décadas passadas¹⁵⁶. Crescentemente, pessoas mais jovens e menos especializadas – e não somente críticos musicais, jornalistas, acadêmicos – passaram a pensar, falar e a trocar impressões sobre a música fonográfica de tempos e lugares os mais diversos, incluindo aí o Brasil do século XX – fato que parece ter importância substancial para a recomposição do imaginário sobre a música feita no país¹⁵⁷.

O Orkut também foi bastante importante neste sentido, no período em questão. “Comunidades” criadas por seus usuários dedicavam-se não somente à troca de informação, reflexão e discussão sobre música¹⁵⁸ – algo já mencionado – mas estimulavam também uma intensiva troca de links, para realização de downloads de MP3, ou para a escuta de música em tempo real (por meio do Youtube, por exemplo). Este processo de circulação de músicas e de informações e reflexões irá se intensificar ainda mais com a emergência das redes sociais Twitter e principalmente do Facebook (no Brasil, a partir, aproximadamente, de 2009).

Antes de observarmos mais detidamente as articulações em torno destas plataformas (as quais se apresentaram, no período de realização desta pesquisa, como as duas principais redes sociais usadas pelos artistas independentes e grande parte do público internauta brasileiro), importa atentarmos para os importantes desenvolvimentos técnicos relacionados à velocidade de processamento das conexões de internet, verificados a partir de meados dos anos 2000. Estes

¹⁵⁶ É possível pensar este processo também a partir da noção de “inteligência em rede”, que no contexto do capitalismo cognitivo passa a ser fonte de geração de valor econômico e, concomitantemente, de significativas inovações no campo da cultura e do conhecimento (LAZARATTO e NEGRI, 2001; PASQUINELLI, 2006).

¹⁵⁷ Tema que será desenvolvido na Parte II.

¹⁵⁸ Como vimos antes, tanto sobre artistas considerados “clássicos”, como também “ícones obscuros ou marginais” ou nomes ainda mais desconhecidos – pertinentes à “tradição musical brasileira” em geral, ou segmentos mais internacionalizados, como rock, funk, soul, jazz, música erudita, experimental, reggae, música eletrônica, entre outros.

desenvolvimentos serão fundamentais para massificar, progressivamente, a circulação – e fruição em tempo real – de áudio e vídeo entre os usuários brasileiros de internet.

Desenvolvimento e popularização da banda larga e expansão do acesso à internet (2005-2013)

A expansão da chamada “banda larga” no país foi, de fato, essencial para a viabilização e disseminação de fenômenos como a Trama Virtual, Myspace, Youtube, “os novos blogs de música” e, posteriormente, da rede social Facebook. Com a popularização de velocidades cada vez mais elevadas de conexão com a internet, mais e mais pessoas passaram a poder baixar arquivos musicais em um tempo cada vez menor e, simultaneamente, ter um acesso cada vez melhor à fruição instantânea de vídeo e áudio em tempo real, sem necessidade de download ou de se “descarregar”, previamente, os arquivos musicais.

Verifica-se, ainda, cabe indicar, que acompanha o processo de expansão destas conexões mais velozes no Brasil, o aumento progressivo do número de pessoas com acesso à internet (sob qualquer tipo de conexão) – em domicílios e trabalho e, ainda, quando se considera qualquer ambiente. Como já destacado em gráfico anteriormente exibido (FIGURA 5), a porcentagem de casas com computadores conectados à internet no país tem elevação contínua ao longo dos anos em que emergem tecnologias como email, MSN, blogs, softwares de compartilhamento de MP3, Youtube e redes sociais como Myspace e Orkut¹⁵⁹. No gráfico abaixo, é possível constatar que este crescimento permanece significativo nos anos recentes (2009 a 2012); anos marcados pelo surgimento de redes sociais como o Twitter e o Facebook, estas ainda mais popularizadas que as precedentes (Orkut, Myspace, entre outras)¹⁶⁰:

¹⁵⁹ Se em 2001 este número correspondia a 8,6% dos lares do país, no ano de 2007 atinge-se já a marca de, aproximadamente, 20% de casas. Cf. <http://www.cetic.br/usuarios/ibope/index.htm> e http://tobeguarany.com/internet_no_brasil.php. Acesso em 01/11/2012.

¹⁶⁰ Dados do IBGE de 2011 divulgados pelo jornal Valor Econômico apontam que naquele ano 46,5% da população do país já dispunha de acesso relativamente frequente à internet. Cf. <http://www.valor.com.br/brasil/3126418/ibge-acesso-internet-cresce-e-chega-465-da-populacao-em-2011>.. Acesso em 06/10/2013.

Evolução do número de pessoas com acesso à internet em qualquer ambiente¹⁶¹ – primeiro trimestre de 2009 a primeiro trimestre de 2012 – Brasil

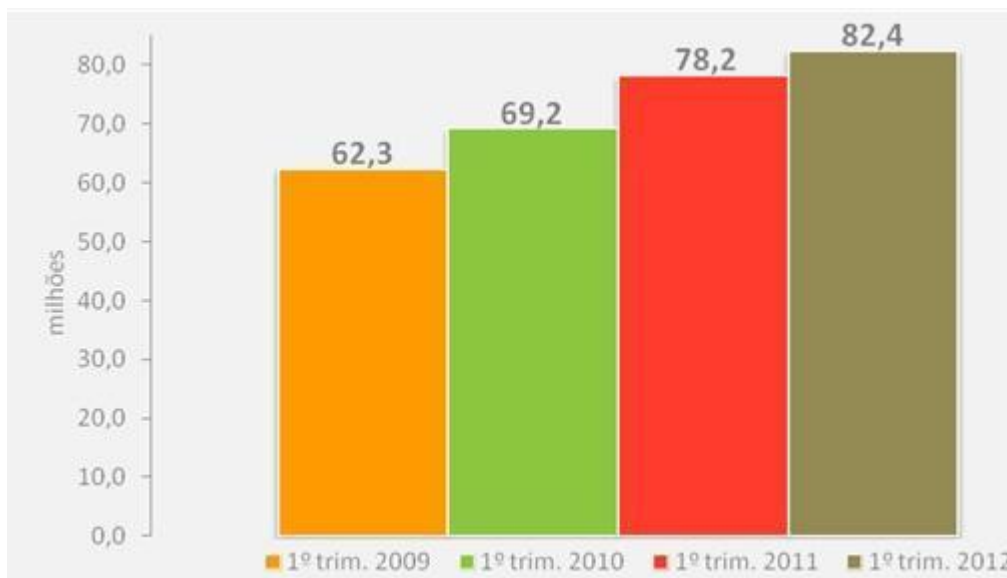


FIGURA 8. Fonte: Ibope Nielsen Online¹⁶²

Para um acompanhamento mais detalhado sobre a progressão da expansão da banda larga durante os anos 2000 – década de vital importância para compreendermos a gestação das novas comunidades musicais que, marcadas pela cultura digital, irão alimentar a “cena musical independente” contemporânea – observemos os dados do Barômetro Cisco de Banda Larga¹⁶³.

A partir de 2006, os relatórios deste indicador passam a definir “banda larga” a partir de duas características básicas:

¹⁶¹ Domicílios, trabalho, escolas, lan houses ou outros locais.

¹⁶² Cf. <http://www.ibope.com.br/pt-br/relacionamento/imprensa/releases/paginas/internetinternet-no-brasil-supera-a-marca-de-80-milh%C3%B5es-de-pessoas--no-brasil-supera-a-marca-de-80-milh%C3%B5es-de-pessoas-.aspx>. Acesso em 22/05/2013.

¹⁶³ O Barômetro Cisco de Banda Larga é um indicador desenvolvido pela empresa Cisco Systems do Brasil, em parceria com a IDC Brasil, que mede e monitora, trimestralmente, a evolução da adoção das tecnologias de acesso à Internet em banda larga no Brasil. Embora proveniente da esfera privada, não-governamental, o indicador desenvolve pesquisa primária de dados, que complementa com estatísticas oficiais, realizando ainda entrevistas com os principais provedores de acesso à internet. Cf. <http://www.cisco.com/web/BR/barometro/barometro.html>. Acesso em 25/05/2013.

- Conexão permanente (always on)¹⁶⁴.
- Velocidade igual ou superior a 128 Kbps¹⁶⁵, tanto para upload quanto download.

Com relação aos gráficos anteriormente exibidos, referentes às pessoas e lares com acesso à internet no país (FIGURAS 5 e 8), constata-se, a partir dos dados do Barômetro da Banda Larga, que a expansão das velocidades de conexão com a internet acompanha, no país, a popularização do acesso à rede mundial de computadores (consideradas quaisquer velocidades).

Evolução do mercado de Banda Larga no Brasil (acessos fixos):			
ANO	Número de conexões com velocidade igual ou superior a 128kbps (em milhares)	Penetração no total da população brasileira por 100 habitantes	Penetração no Estado de São Paulo por 100 habitantes
2001	343	0,2 %	-
2002	713	0,4%	-
2003	1.211	0,7%	-
2004	2.385	1,3%	-
2005	4.105	2,2%	-
2006	5.753	3%	-
2007	7493	4%	7,1%
2008	9.829	5,16%	9,12%
2009	11.489	5,98%	11,42%
2010	-	-	-
2011	21.764	-	-
2012	25.820	9,7%	-
Previsão para 2017	42.600	-	-

FIGURA 9. Fonte: Quadro elaborado pelo autor, com base nos relatórios de 2005 a 2012 do Barômetro Cisco Banda Larga¹⁶⁶.

¹⁶⁴ Diferentemente da chamada “conexão discada”, que exige uma operação de acesso por parte do usuário a cada ocasião de uso. Este tipo de conexão era muito mais instável e fazia com que, antes de contar com a banda larga, a internet dos usuários “caísse” com frequência.

¹⁶⁵ “Quilobites por segundo”: 1 quilobite corresponde a 1024 bites. 1 megabite(Mb) corresponde a 1024 Kb. Importante indicar que: “O kilobyte por segundo não deve ser confundido com o quilobit por segundo. O quilobit é a unidade usada para medir velocidade de transmissão de dados, já o kilobyte é a unidade usada para medir tamanho de arquivos. 1 bit → pode ser '0' ou '1'. 1 byte → é um conjunto de 8 bits”. Cf. http://pt.wikipedia.org/wiki/Quilobit_por_segundo. Acesso em 22/05/2013.

¹⁶⁶ Cf. <http://www.cisco.com/web/BR/barometro/barometro.html>. Acesso em 25/05/2013.

É possível notar nos relatórios supracitados, que com o passar dos anos o que eram consideradas velocidades próprias à banda larga, vão progressivamente sendo apontadas como características de um “acesso econômico”, ou “acesso mais lento”. O período entre 2005 e 2007 nos chama particular atenção, pelas transformações aceleradas aí observadas. Neste último ano, pela primeira vez, a distribuição de velocidade na internet brasileira passou a se concentrar predominantemente em velocidades superiores a 512kbps. Ainda, se em dezembro de 2005, por volta de apenas 2% dos usuários de banda larga dispunham de conexão igual ou superior a 1Mbps, em 2007 esta modalidade já atingia 28% dos usuários. De todo modo, transformações ainda mais importantes estariam por vir: no ano de 2012, por exemplo, as conexões com velocidade igual ou superior a 10 Mbps já totalizavam 24% das conexões de banda larga no Brasil.

Esse processo culmina com o apontamento – realizado no relatório de 2012 – sobre a necessidade de se redefinir o conceito de “banda larga”, discutindo a velocidade própria a este tipo de conexão. Propõe-se então, a distinção entre conexões de “Internet banda larga 1.0” (com velocidade de download superior a 128 Kbps) e conexões de “Internet Banda Larga 2.0 (com velocidade superior a 2 Mbps); esta última estando, segundo os dados citados, cada vez mais disseminada e em expansão no país¹⁶⁷. Enquanto a primeira teria, no que se refere a assistir filmes por meio da internet – de modo online e com qualidade de DVD – um “buffer”¹⁶⁸ aproximado de uma hora (1h), no segundo caso este seria de cinco minutos (5min).

Importa para o presente estudo, identificar, portanto – seja qual for a indicação numérica de velocidade utilizada convencionalmente para banda larga – quais as parcelas da população que passam a ter acesso – e em que momento – a uma velocidade suficiente para assistir vídeos e

¹⁶⁷ Em junho de 2012, 52,7 % das conexões de Banda Larga fixa no Brasil já eram do tipo “2.0”.

¹⁶⁸ Intervalo necessário para o descarregamento e armazenamento da informação no computador do usuário; ou seja, no caso, geralmente, o tempo médio que o internauta precisa esperar para começar a assistir o filme.

ouvir músicas em tempo real, com necessidade de espera mínima – o que resulta também, inevitavelmente, em um tempo bastante reduzido para realizar downloads de álbuns musicais. O que se verifica, hoje em 2013, é um cenário em que o acesso facilitado à música e a sua escuta em tempo real por meio da internet se apresenta como um fenômeno presente para contingentes cada vez mais significativos da população brasileira, tendo em vista inclusive a popularização crescente do acesso a esta rede por meio de celulares (“banda larga móvel”).

D) 4ª FASE: (2009-2013): Popularização exponencial das redes sociais: Twitter, Facebook e outras

O Twitter¹⁶⁹ – criado em 2006 e popularizado no Brasil a partir de 2009 – é uma rede social que tem, ao mesmo tempo, como importante funcionalidade a sua operação enquanto servidor de micro-blogging¹⁷⁰. Este aplicativo permite aos usuários enviar e receber atualizações pessoais de outros contatos (em textos de até 140 caracteres, conhecidos como "tweets"), por meio do website do serviço, por SMS ou, ainda, por softwares específicos de gerenciamento.

O Twitter é hoje, depois do Facebook, a segunda rede social mais utilizada pela maioria dos músicos independentes brasileiros¹⁷¹. Do ponto de vista do músico Kiko Dinucci, embora o Facebook seja uma plataforma que permite ao artista independente operar a promoção geral de seu trabalho de um modo mais completo, o Twitter tem como característica distintiva e seu ponto

¹⁶⁹ Cf. <https://twitter.com/>.

¹⁷⁰ O Micro-blogging – ou, simplesmente, microblog, corresponde a uma modalidade de blog que possibilita aos usuários realizar atualizações breves de texto (geralmente com menos de 200 caracteres). Estas podem ser publicadas de modo a serem vistas publicamente ou apenas por um grupo restrito escolhido pelo usuário. Estes textos podem ser enviados por uma diversidade de meios tais como SMS, comunicador instantâneo, MP3 ou pela Web. Embora o serviço de micro-blogging mais popular no mundo todo seja o Twitter, redes sociais como Facebook, MySpace e Orkut também possuem recursos de micro-blogging, chamados status update (atualização do status).

¹⁷¹ Segundo permitiu inferir a observação qualitativa do campo, no período de realização desta pesquisa (excetuando-se aqui o Youtube, também uma rede social, mas que é vista por estes agentes, na maior parte das vezes, como um portal de compartilhamento de vídeos).

forte a capacidade de “espalhar” com mais rapidez as informações que se quer divulgar. Em apontamento feito no ano de 2010, a compositora e cantora Lulina indica este fato:

“Uma ferramenta que acho muito boa é o Twitter. Eu coloco um link lá – meia hora depois meu blog está com mais de 400 acessos.” (Entrevista concedida por Lulina ao programa “Pauta Aberta” da TV São Judas (São Paulo-SP), em março de 2010)¹⁷²

Assim, embora o Twitter permita, a cada postagem, textos de somente 140 caracteres, estas postagens comumente trazem consigo links para outros sites e serviços, permitindo aos músicos divulgar atualizações feitas em seus sites e blogs pessoais, notícias sobre seu trabalho (publicadas na imprensa ou em sites especializados), ou ainda – algo bastante importante – links para downloads de suas produções musicais ou de artistas parceiros.

A capacidade de espalhar estes links e informações, indicada por Dinucci, está fundamentalmente relacionada à função do Twitter chamada “retweet” (RT) que permite a replicação da mensagem proveniente de outro usuário, para sua própria lista de seguidores, sendo atribuído crédito ao autor original¹⁷³. O fato do uso do RT ter se popularizado a ponto de se tornar uma ferramenta central, relativamente ao fluxo de trocas de informações por meio desta rede social, aponta para uma estrutura de difusão de conteúdo, predominantemente, em broadcast, onde poucos falam para muitos, e muitos redirecionam para seus contatos as informações geradas por estes poucos. Isto se explica em grande medida pela busca dos usuários por alcançar visibilidade e reputabilidade na rede, se associando a fontes detentoras de credibilidade. (RECUERO e ZAGO, 2012). Abaixo, uma imagem que expressa o tipo de comunicação em broadcast – reforçada no Twitter pelo uso intensivo da ferramenta RT:

¹⁷² Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=V0XGOA9x6Ps&feature=relmfu>. Acesso em 24/05/2013.

¹⁷³ Quando um texto é “retweetado”, o termo “RT” aparece em negrito no início da mensagem, ao lado da @algunha de quem escreveu.

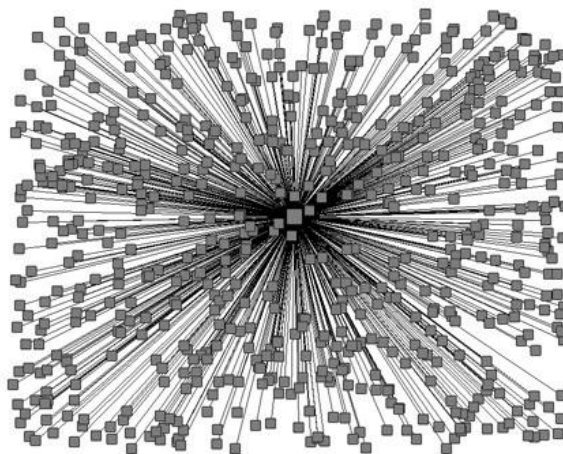


FIGURA 10. Fonte: <http://www2.cultura.gov.br/site/2009/02/04/broadcast-do-eu-twitter-e-as-redes-sociais/>

Um estudo realizado, em 2009, pela Universidade de Harvard (EUA), tendo como referência a prática de aproximadamente 300 mil pessoas participantes do microblog, apontou que apenas 10% destes usuários gerariam cerca de 90% do conteúdo em circulação no site¹⁷⁴. Embora o Twitter seja usado significativamente também por artistas independentes, é possível perceber esta rede social como um dos espaços online preferenciais, adotado por artistas mainstream, personalidades públicas¹⁷⁵ e outros tipos de celebridades para se comunicarem com o público internauta em geral – algo que também se notará em relação às fan pages no Facebook, que serão abordadas a seguir¹⁷⁶.

Aberto ao público em 2006, o Facebook foi popularizado no Brasil a partir dos anos de 2009/2010¹⁷⁷. Em 2010, o Orkut ainda liderava com folga a lista das redes sociais mais acessadas pelos brasileiros. Verificava-se, no entanto, o início do declínio de seu uso. Estudo realizado pelo

¹⁷⁴ Cf. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/technology/8089508.stm>. Acesso em 24/05/2013. Acesso em 29/05/2013.

¹⁷⁵ Tais como governantes, jogadores, dirigentes e técnicos de futebol, jornalistas, humoristas, entre outros.

¹⁷⁶ Relativamente à importância do twitter para a música e especialmente para a sua parcela mais relacionada ao universo mainstream, destaco aqui os dados bastante significativos apresentados por Attali (2012), segundo os quais, dez das mensagens mais “retuitadas” no ano de 2010 diziam respeito à música. Ainda, no período, dentre os 20 usuários com mais seguidores 11 eram músicos.

¹⁷⁷ Dado corroborado pelos entrevistados e pelas pesquisas referenciadas a seguir.

Ibope em setembro daquele ano indicava que 91% dos usuários de redes sociais entrevistados estavam conectados a este site¹⁷⁸. Ainda, segundo a pesquisa, naquele momento, 50% destes internautas já acessavam menos o Orkut do que antes. Por outro lado, redes sociais como Twitter e Facebook cresciam em popularidade, especialmente entre a Classe A (41% dos usuários desta classe participavam, em setembro de 2010, do Facebook e 28% do Twitter). De todo modo, a pesquisa ainda indicava que, considerado o conjunto das classes sociais, o Facebook e o Twitter ainda possuíam, em setembro de 2010, expressão reduzida no Brasil (com a participação, respectivamente, de 14% e 13% dos usuários entrevistados, nestas redes)¹⁷⁹.

Em 2013, menos de três anos depois, a situação já se apresenta de um modo muito diferente, tendo o uso do Facebook se generalizado mais amplamente e sendo hoje – já bem à frente das demais – a rede social online mais usada no Brasil e no mundo. Em agosto de 2011, o Facebook já superava a rede social Orkut em número de usuários no Brasil¹⁸⁰ - momento de fato emblemático no percurso de desenvolvimento das redes sociais no país, constituindo-se em um marco significativo no que se refere à formação das condições necessárias à emergência e progressiva valorização da “cena musical independente paulistana” enfocada neste estudo. Levantamento realizado pela Comscore¹⁸¹, entre setembro de 2011 a janeiro de 2012, e divulgado no veículo de imprensa norte-americano Wall Street Journal¹⁸² apontava que o número aproximado de usuários ativos desta rede de relacionamento já era, naquele momento, de 845 milhões, em todo o planeta. Um dado significativo revelado pela pesquisa referia-se ainda, à

¹⁷⁸ 8.561 entrevistados de 11 regiões metropolitanas do Brasil.

¹⁷⁹ Cf. <http://www.noticiatecnologia.com.br/brasileiros-tem-em-media-273-amigos-nas-redes-sociais-diz-ibope>. Acesso em 29/05/2013.

¹⁸⁰ Cf. <http://tecnologia.uol.com.br/ultimas-noticias/redacao/2011/09/10/facebook-passa-orkut-em-numero-de-usuarios-no-brasil-em-agosto-confirma-ibope.jhtm>. Acesso em 29/05/2013.

¹⁸¹ Cf. <http://www.comscore.com/por/>.

¹⁸² Cf. <http://www.zdnet.com/blog/facebook/facebook-is-used-19x-more-than-twitter-135x-more-than-google/9601> e <http://tecnologia.terra.com.br/internet/maior-rede-do-mundo-facebook-e-19-vezes-mais-usado-que-twitter,7f79fe32cdbda310VgnCLD200000bbcecb0aRCRD.html>. Acesso em 24/05/2013.

importância proporcional das redes sociais mais usadas no mundo naquele momento. Temos uma amostra disto no quadro abaixo¹⁸³, que nos indica a quantidade média de minutos em que cada visitante de redes sociais online passou conectado a cada um dos sites elencados. É particularmente relevante o indicativo de que o Facebook era, segundo a mensuração, 19 vezes mais usado do que o Twitter – esta última, a segunda rede social online mais mencionada pelos artistas da “cena paulistana”, entrevistados e acompanhados¹⁸⁴.

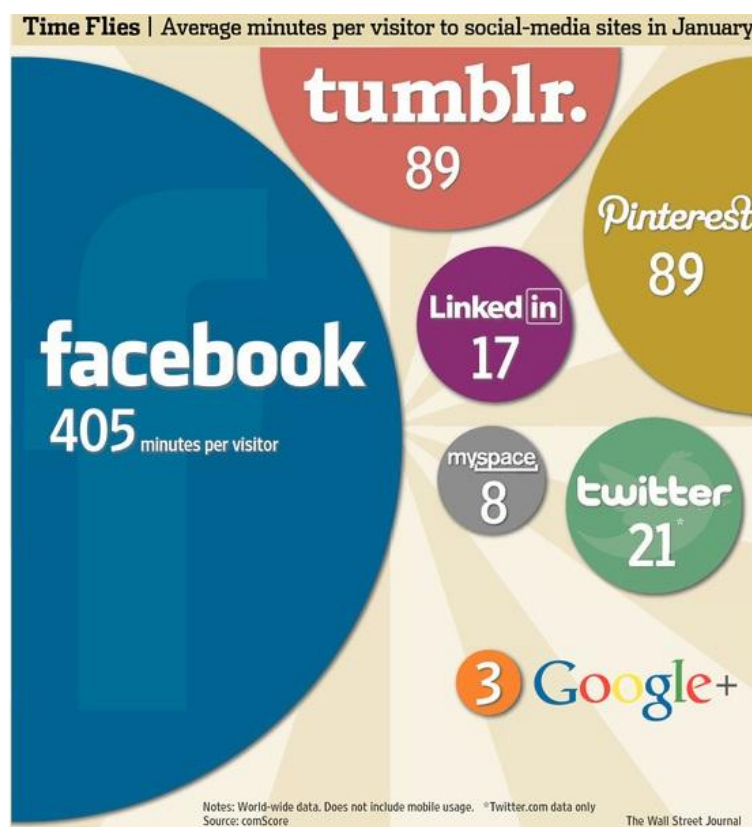


FIGURA 11. Fonte: Wall Street Journal¹⁸⁵

Hoje, em 2013, o aplicativo de relacionamento, criado pelo então estudante de Harvard Mark Zuckerberg, permanece em expansão. Segundo pesquisa divulgada pela revista Exame em

¹⁸³ Publicado originalmente no Wall Street Journal. Cf. <http://www.zdnet.com/blog/facebook/facebook-is-used-19x-more-than-twitter-135x-more-than-google/9601>. Acesso em 24/05/2013.

¹⁸⁴ A partir das evidências qualitativas coletadas é possível afirmar que o uso bem mais acentuado do Facebook – em comparação com o Twitter – apontado pela pesquisa da Comscore, também se verifica no processo de comunicação entre os artistas independentes pesquisados e seu público.

¹⁸⁵ Cf. <http://www.zdnet.com/blog/facebook/facebook-is-used-19x-more-than-twitter-135x-more-than-google/9601>. Acesso em 24/05/2013.

16/07/2013, o Facebook era a rede social mais utilizada por 71% dos entrevistados¹⁸⁶. Ainda, o portal UOL anunciava em 28/08/2013, uma mensuração realizada neste mesmo mês de julho que indicava um crescimento do Facebook perante as outras redes sociais de 13,78% entre 2012 e 2013¹⁸⁷.

Atualmente, apresenta-se como fato notável, a crescente utilização desta rede social por empresas (de diversos tamanhos e atuantes nos mais distintos segmentos de mercado) e por agentes institucionais como ONGs, órgãos governamentais, entre outros atores sociais e coletivos; fato relacionado ao estabelecimento por meio do Facebook de um novo patamar de operação no que diz respeito às relações entre capital e softwares de relacionamento, bem como a um novo nível de relação entre estes aplicativos e a esfera das ações políticas.

Com respeito ao objeto enfocado, mais proximamente, neste estudo, importa notar que esta rede social se tornou progressivamente utilizada tanto por artistas do mainstream, como pelos artistas independentes, sendo que para os últimos tem se efetivado como recurso essencial para a construção e promoção de seus trabalhos. Verifica-se, ainda, que esta rede social possibilita aos músicos independentes, articulações de um tipo essencialmente diferente às permitidas por outras redes sociais:

“Hoje em dia o meu canal de comunicação na internet, mais do que o Twitter (que é mais rápido e espalha...) é o Facebook, onde dá pra colocar detalhes, publicar música. E ele é mais interativo. Vou fazer um show hoje à tarde¹⁸⁸ que eu marquei um mês atrás no Facebook. Um produtor mandou mensagem pra mim perguntando: ‘Kiko, quanto é o show [cachê e custos]do Metá Metá?’ Eu respondi também por mensagem: ‘Você quer o show com no formato de trio ou com a banda completa?’ Ele respondeu e eu logo informei ‘Ah é tanto’. E ele: ‘Mas e com a nota fiscal?’ Respondi: ‘Com a nota é tanto...’ E o show foi fechado, somente pelo Facebook. Estou fechando mais shows pelo Facebook do que por email. Lá no Facebook ,na [seção] “mensagem” mesmo, eu ando fechando.”(Depoimento do músico Kiko Dinucci, gravado em debate na Funarte-SP, em 05/04/2012)

¹⁸⁶ Cf. <http://exame.abril.com.br/tecnologia/noticias/facebook-e-rede-social-mais-acessada-no-brasil-aponta-cnt>. Acesso em 06/10/2013.

¹⁸⁷ Cf. <http://idgnow.uol.com.br/internet/2013/08/27/facebook-mantem-lideranca-entre-rede-sociais-no-brasil-diz-pesquisa/>. Acesso em 08/10/2013.

¹⁸⁸ No caso, no mesmo dia em que Dinucci concedia seu depoimento no debate gravado (05/04/2012).

O Facebook permite, ao contrário do Twitter, textos mais longos que viabilizam aos músicos um maior nível de detalhamento de informações, além de ser capaz de expor na própria plataforma fotos, áudio e vídeo – entre outros recursos. Além disso, a estrutura do site possibilita maior nível de interação por meio das ferramentas “curtir”, “comentar” e “compartilhar”. Ao agregar a si a maior parte do público comum conectado a redes sociais, numa plataforma que passou a engendrar um alto nível circulação de arquivos musicais e vídeos, a expansão e desenvolvimento do Facebook parece ter catalisado um incrível salto de condições para o trabalho dos músicos independentes enfocados por esta pesquisa. Nota-se isto em diversas falas captadas entre estes músicos, como por exemplo, neste apontamento de Romulo Fróes:

“Em dois anos, mudou muito o cenário para nós. O Facebook é o lugar! É o Myspace melhorado. Porque o Myspace foi esse lugar um dia, só que era um lugar específico de músicos, agora é pra todo mundo. As chamadas ‘redes sociais’, né. Só que o Facebook à frente de todas elas.” (Entrevista concedida por Romulo Fróes em 04/10/2012)

Vejamos, então, daqui em diante, como estes recursos do Facebook têm sido utilizados pelos artistas na promoção e desenvolvimento de seus trabalhos. Além do aspecto mais evidente de constituição da rede social enquanto vitrine pública para divulgação de shows, de músicas, vídeos e dos trabalhos artísticos de modo geral, será importante notar a especificidade de seu potencial enquanto geradora de oportunidades de contatos e de articulações – além de reforçar possibilidades de parcerias e sentimentos de “comum-unidade” – entre artistas, produtores e outros agentes da nova “cena independente brasileira” (algo que parece ocorrer, ainda mais especialmente, no caso de sua expressão paulistana) ¹⁸⁹. Ainda, tem grande relevância a importância desta rede social para as condições de formação de “micro-sucessos” ¹⁹⁰, construídos

¹⁸⁹ Como veremos na Parte II do trabalho a “cena paulistana” desfruta de uma peculiar rede de espaços urbanos propícios às articulações entre artistas independentes, que se soma e dialoga com as oportunidades de contato por meio dos ambientes digitais.

¹⁹⁰ Ou, segundo Chris Anderson (2006), “micro-hits”.

em mercados numericamente bastante reduzidos – algo que também oferece suporte para as novidades representadas pela “cena musical paulistana” do início dos anos 2010¹⁹¹.

Aprofundemos, inicialmente, nosso olhar sobre a diferença de uso do Facebook por parte dos artistas independentes, em relação ao uso da plataforma feito, de outro lado, por artistas mais ligados ao mainstream e por grandes empresas (ressaltando que estes dois últimos tipos de agentes operam usos e se posicionam de modos estruturalmente bastante similares no site).

No Facebook existem dois tipos de endereços principais com os quais operam os artistas para promover seu trabalho: o “perfil pessoal”, que corresponde ao endereço ou à conta de cada usuário da rede social e a “página de fãs” (referida comumente pelo seu nome em inglês: “fan page”). A página de fãs tem como característica importante o fato de ser aberta, pública, sem restrições de acesso ou limite ao número de usuários que podem se associar a ela. Qualquer usuário da rede social pode se associar e receber atualizações da fan page, bastando para isto clicar no ícone correspondente “curtir”. Neste tipo de página está disponível a maioria das ferramentas presentes no perfil pessoal como, por exemplo, as correspondentes aos ícones “comentar”, “curtir” e “compartilhar”; e ainda os espaços para publicação de mensagens e links para áudio e vídeo. O “perfil pessoal” é o tipo de conta comumente utilizada pela maior parte dos usuários desta rede social. Para se associar a um perfil pessoal, deve ser feito um “convite de amizade” que – tal como em serviços como Orkut, Myspace e MSN – será submetido à

¹⁹¹ Como veremos adiante, parte importante dos artistas da “cena musical paulistana” produtores de música autoral passam a, progressivamente, sobreviver de música ou a vislumbrar esta possibilidade, a partir da formação e fidelização (expressão utilizada no campo) de públicos numericamente bastante reduzidos, uma vez que atuam num circuito de shows em que um público de 300 ou 400 pessoas é considerado, geralmente, uma marca suficiente e um ótimo número.

aprovação e ao aceite por parte do detentor do perfil. O “perfil pessoal” é, portanto, mais seletivo e estabelece um limite, relativo ao número de pessoas que podem ser adicionadas (5.000) ¹⁹².

Enquanto os artistas vinculados às grandes gravadoras (cujos trabalhos circulam no universo mainstream) utilizam para contato com o público, na grande maioria das vezes, somente suas fan pages, é freqüente entre os artistas independentes acompanhados o uso tanto das fan pages como de seus perfis pessoais. Nesta pesquisa, adicionei e tive acesso à maior parte dos perfis pessoais dos artistas independentes que busquei contatar e acompanhar através do Facebook. Somente nos casos em que estes perfis estavam “lotados” ¹⁹³ ou em que eu não recebia retorno à “solicitação de amizade” (casos mais raros), foi necessário me associar às suas fan pages, para poder receber atualizações sobre seus trabalhos e sobre suas práticas de atuação nesta rede social ¹⁹⁴.

Ainda, foi possível verificar que, embora o nível de interatividade dos artistas independentes com mensagens recebidas seja, geralmente, menor em suas fan pages do que em seus perfis pessoais, a sua comunicação com o público nas fan pages tende a ser bem mais dialógica do que no caso de artistas mais ligados ao mainstream. Com relação às fan pages de artistas independentes seria possível delinear uma “equação”, segundo a qual a partir de uma determinada abrangência de público, quanto menor o número de “seguidores” ou “fãs” um artista independente tem no Facebook, maior é o nível de interação possível deste com os fãs ¹⁹⁵. Verifica-se, neste sentido, que a partir de um número “X” de pessoas em interação com a página

¹⁹² Embora mais recentemente, a partir de 2013, o site tenha criado mecanismos para que, ao adicionar uma conta que atingiu o limite de “amigos”, o usuário possa se tornar um seguidor das postagens feitas pelo titular da conta.

¹⁹³ Os termos entre aspas são provenientes da própria rede social. No caso, a “lotação” se refere ao limite já citado de aproximadamente 5.000 “amizades” para cada perfil.

¹⁹⁴ De todo modo, é possível conferir em anexo disponível no final deste trabalho, que isto foi necessário num número relativamente reduzido de vezes. Na maior parte dos casos houve um alto nível de acessibilidade aos perfis pessoais dos músicos; algo que se aplica ao período considerado, cabendo a pesquisas futuras avaliar mudanças ou continuidades neste sentido. Cf. anexo “Artistas e agentes da cena acompanhados pela rede social Facebook”.

¹⁹⁵ A equação que se menciona aponta a tendência predominante no campo, havendo, sem dúvida, exceções a esta “regra”.

do músico, se torna progressivamente inviável a este responder e dirigir-se pontualmente aos comentários e mensagens do público, ao menos no que se refere ao público sem relação pessoal direta com o artista. É bastante difícil precisar este número “X” em absoluto, pois este apresenta um grau de variação, a depender da maior ou da menor disponibilidade, ou prioridade, atribuída por cada músico à atividade de conexão via Facebook, com apreciadores de seu trabalho.



FIGURA 12. Diagrama elaborado pelo autor.

É possível constatar, tendo em vista o diagrama acima que enquanto os nomes que são considerados mais importantes ou proeminentes do universo independente atual (3) podem dispor de menor interação pessoal dialógica no Facebook – tal como os artistas ligados às grandes gravadoras (4) –, a grande maioria dos artistas independentes (1 e 2) situa-se numa faixa em que

esta interação não somente é possível como extremamente desejável¹⁹⁶. Importa notar aqui, que esta comunicação dialógica, horizontal, em rede, operada por meio de perfis pessoais em redes sociais como o Facebook, adquire também enorme importância quando consideramos, não somente o caso dos artistas com alto nível de reconhecimento na “cena”¹⁹⁷, mas também os artistas iniciantes ou aqueles que ainda desfrutam de pouquíssima projeção, “batalhando um lugar ao sol”. Este tipo de comunicação em rede passa a ter lugar fundamental na composição das novas condições de divulgação, promoção, articulações e parcerias que emergem para milhares de bandas e artistas deste tipo¹⁹⁸.

Nota-se, por outro lado, que para artistas do universo independente, que têm alcançado maior nível de alcance para seus trabalhos junto a públicos mais abrangentes – como Emicida (772.717), Criolo (329.026), Céu (127.628), Marcelo Jeneci (99.281), Tulipa Ruiz (87.707), Gaby Amarantos (90.375)¹⁹⁹ – se torna progressivamente inviável interagir dialogicamente e diretamente com a maior parte das intervenções do público em suas fan pages no Facebook.

¹⁹⁶ Não é possível exemplificar aqui representantes do grupo (1) em função deste incluir potencialmente milhares de artistas iniciantes; sendo também evidente a dificuldade em apontar um músico ou banda como sendo pouco “reconhecido”, ainda que se considerem públicos segmentados. Seguem-se exemplos para os outros grupos: 2) Kiko Dinucci, Bruno Moraes, Romulo Fróes, Márcia Castro, Bluebell, Leo Cavalcanti, Marício Fleury, Pipo Pegoraro, Tatá Aeroplano, Pélico, Luísa Maita, Lulina, Andréia Dias, Guizado, entre outros; 3) Criolo, Curumim, Marcelo Jeneci, Emicida, Gaby Amarantos, Tulipa Ruiz, Tiê, Céu, entre outros; 4) Caetano Veloso, Ivete Sangalo, Skank, Michel Teló, Maria Gadu, Paula Fernandes, O Rappa, Marisa Monte, Djavan, Gal Costa, NXZero, entre outros.

¹⁹⁷ O reconhecimento aqui referido pode ser identificado a partir de menções feitas pelos próprios artistas da cena, pela exposição destes trabalhos em reportagens e programas de mídia convencional e em espaços de internet, como blogs, premiações anuais (“Prêmio da Música Brasileira”, entre outros), listas de melhores discos do ano divulgadas por canais de mídia tradicional ou online; além da quantidade de público formado pelos artistas (fidelização por meio de shows, redes sociais).

¹⁹⁸ Na subseção 2.1.1., se evidenciará que o número de artistas independentes atuando no país é cada vez mais difícil de ser precisado, no contexto emergente de expansão das tecnologias digitais. De todo modo, dados divulgados pelo Fora do Eixo (abordado na subseção 2.1.2.) – rede que fomenta circuitos de shows e distribuição de produções de artistas profissionais, semi-amadores e amadores – nos fornecem um indicativo relevante a este respeito. No portal online Toque no Brasil (TNB) – plataforma desenvolvida por este circuito para facilitar o contato entre artistas e contratantes de shows e produtores de festivais – participavam, em agosto de 2013, 15 mil artistas/bandas (Cf. <http://noticias.r7.com/blogs/andre-forastieri/2013/08/16/uma-entrevista-com-pablo-capile-do-fora-do-eixo/>. Acesso em 13/10/2013). Ainda, segundo o Fora do Eixo, sua rede havia fomentado a circulação de cerca de 13.500 artistas no ano de 2011 (Cf. http://issuu.com/coletivodifusao/docs/balanco_fde2011. Acesso em 13/10/2013). Tudo indica que estes números são bem menores que o número total de artistas independentes brasileiros, uma vez que entre as bandas iniciantes ou de pouca repercussão, muitas não chegam a se relacionar com o Fora do Eixo.

¹⁹⁹ Os números entre parênteses se referem ao número de pessoas associadas às respectivas fan pages dos artistas no Facebook.

Deste modo, esta interação passa a se dar por uma estrutura de comunicação semelhante ao broadcast – como aquela predominante no micro-blog Twitter. Trata-se aqui, de nomes que se referem, justamente, a exemplos significativos de artistas brasileiros que, alcançando maior público e visibilidade para seus trabalhos, vêm borrando as fronteiras entre a produção musical independente e o universo mainstream; ainda que estes artistas permaneçam mantendo, de todo modo, formas de operação e gestão de seus trabalhos tipicamente associadas ao modelo independente, algo que será detalhado na próxima parte do trabalho.

Ainda, vemos que a utilização do Facebook por artistas vinculados a grandes gravadoras – representantes, por excelência, portanto, do universo mainstream – ocorre também, como não poderia deixar de ser, a partir de uma comunicação estruturada em broadcast. São exemplos de fãs pages deste tipo as dos artistas e bandas: Ivete Sangalo (4.204.950), Maria Gadu (1.029.346), Ana Carolina (2.020.499), Luan Santana (2.893.164), Zezé de Camargo e Luciano (884.445), Skank (853.478), Zeca Pagodinho (603.463), NXZero (597.776), O Rappa (1.533.174), Jota Quest (1.062.484), Thiaguinho (1.437.242), Michel Teló (6.650.486), Paula Fernandes (5.431.474). Em um contexto no qual há milhões (ou centenas de milhares) de “seguidores” – no caso “curtidores” – há também, frequentemente, centenas ou milhares de comentários enviados pelo público em resposta às postagens feitas (vídeos, comentários, músicas, fotos publicadas), tornando-se bastante difícil que um artista (ou mesmo um assessor seu) interaja significativamente com o conjunto destas postagens. Neste caso, trata-se muito mais de uma interação entre a comunidade de fãs que comenta e discute, nestes espaços, sobre aspectos da carreira do artista, do que propriamente de interações dialógicas entre artista e público²⁰⁰.

²⁰⁰Como já mencionado, as fan pages têm sido largamente utilizadas também por grandes empresas e conglomerados atuantes em diversos setores do mercado, como marcas de bebidas, redes de TV, bancos, clubes de futebol, entre outros. Assim, como os artistas mainstream supracitados, estas grandes empresas estabelecem um uso do Facebook

Por outro lado, músicos que têm tido grande importância e alto nível de reconhecimento na “nova cena independente brasileira e paulistana”, mas cujos trabalhos alcançam públicos numericamente mais reduzidos, apresentaram um nível bastante significativo de interação com as mensagens enviadas pelas pessoas associadas às suas fan pages e seus perfis pessoais²⁰¹. Na realidade, para estes agentes, este alto nível de interação, por meio das redes sociais, e particularmente do Facebook, chega a ser quase um imperativo colocado pela sua atividade profissional. O músico e produtor Daniel Ganjaman assim se expressa sobre o assunto:

“Provavelmente eu nem teria Twitter, Faceboock... É uma coisa que hoje em dia, se eu não estivesse trabalhando com música, é uma coisa que eu me questionaria se eu teria ou não um perfil meu nestas redes sociais. Mas trabalhando com música da forma que eu trabalho, não existe a menor possibilidade de eu não ter. Acho que é a principal forma de divulgar as coisas que eu faço hoje em dia. Com os artistas que eu trabalho [como produtor] eu tento manter essa forma de trabalho, porque eu acho que é importante o próprio artista ter essa forma de contato direto com o público, é uma coisa que faz uma grande diferença.” (Depoimento de Daniel Ganjaman gravado em debate na Funarte em São Paulo-SP, em 24/03/2012)

São exemplos desta parcela de agentes os músicos entrevistados nesta pesquisa, Kiko Dinucci (1.397), Daniel Ganjaman (13.654), Lulina (1.635), Romulo Fróes (149), Bruno Moraes, Luísa Maita (9.000), Pélico. Ainda, compõem também este grupo os artistas Anelis Assumpção (4.504), Felipe Cordeiro (6.124), Guizado, Rafael Castro, Thiago França, Thiago Pethit (63.370), Marcelo Cabral, Guilherme Held, Juliana Kehl (1.008), Dudu Tsuda, Guilherme Kastrup (68), Maurício Fleury, Bruno Buarque, Cris Scabello, Juçara Marçal, Rodrigo Campos, entre outros, cujos perfis pessoais foram acompanhados²⁰². Ao número de pessoas associadas às fãs pages dos artistas (indicados acima entre parênteses) se somam o conjunto de “amigos” conectados aos

mais próximo ao modelo de difusão vertical (broadcast) do que ao modelo de comunicação dialógico – embora procurem continuamente capitalizar o potencial específico presente na comunicação em rede das redes sociais.

²⁰¹ No período em que o acompanhamento foi realizado, entre 2011 e 2013.

²⁰² Cf. anexo “Artistas e agentes acompanhados pelo Facebook”. Dados coletados em 29/05/2013.

perfis pessoais destes músicos, geralmente entre 3.000 e 5.000 pessoas. Os artistas supracitados sem números entre parênteses não dispunham de fan pages no momento da mensuração²⁰³.

Também jornalistas, blogueiros, profissionais de mídia, críticos, assessores de imprensa, produtores, profissionais de gravadoras independentes, entre outros – alguns deles acompanhados pela pesquisa²⁰⁴ – costumam ser bastante atuantes no Facebook, tendo, geralmente, associados aos seus perfis pessoais entre 1500 e 5000 pessoas²⁰⁵.

Dados divulgados em 2011 apontam para um número médio de 229 “amigos” entre os usuários do Facebook²⁰⁶. Ressalta-se, assim, uma diferença significativa entre este número e o número de “amigos” ligados aos perfis dos agentes estudados, incluindo aí os não-músicos. Nota-se, assim, que mesmo quando os agentes da “cena independente brasileira” – e particularmente da “cena paulistana” acompanhada – não dispõem de fan pages (algo utilizado preferencialmente por bandas, cantores ou compositores-cantores), normalmente, há um número relativamente alto de pessoas conectadas a seus perfis pessoais – algo que vale também para instrumentistas²⁰⁷, jornalistas, críticos, produtores, entre outros agentes.

Verifica-se, neste sentido, uma interessante dinâmica de interconexão, interação, participação mútua nos perfis uns dos outros, especialmente entre artistas (compositores, cantores, instrumentistas) e produtores musicais independentes detentores de perfis pessoais.

²⁰³ Tem se mostrado de fato notável a velocidade das mudanças neste campo, pois em 04/11/2013, Pélico, por exemplo, já tinha 4789 “seguidores” em sua fan page e Guizado, 1051 “seguidores”. Outro dado é que em 2013, o Facebook passou a permitir os “perfis pessoais” lotados (cerca de 5000 “amigos”) serem adicionados por “seguidores” que passam a receber atualizações destes perfis, à maneira do que ocorre com as fan pages. Assim, Juçara Marçal, tinha em 04/11/2013, além de seus 4801 “amigos”, mais 923 “seguidores”.

²⁰⁴ Cf. anexo “Artistas e agentes acompanhados pelo Facebook”.

²⁰⁵ Embora o intervalo entre 1.500 e 5000 “amigos” possa ser, por um lado, demasiado abrangente, o dado é pertinente, pois evidencia que – seja em maior ou menor grau – jornalistas, produtores, assessores de imprensa, proprietários de gravadoras têm, geralmente um número muito maior de contatos nesta rede social do que os “usuários comuns”.

²⁰⁶ Cf. <http://olhardigital.uol.com.br/noticia/usuario-medio-do-facebook-tem-229-amigos,-38-anos-e-acessa-rede-social-todo-dia/22370>. Acesso em 29/05/2013.

²⁰⁷ Os quais muitas vezes ou não tem fan pages, ou as tem com um número de seguidores menor, geralmente, que o dos artistas cantores/compositores.

Também se constata, por outro lado, uma interação frequente destes com os demais agentes constituintes da cena como blogueiros, jornalistas, produtores culturais, donos e produtores de casas noturnas, assessores de imprensa, artistas de outras áreas, entusiastas, fãs e público em geral. Ao “adicionarem-se” entre si e, em seguida, ao “curtirem”, “compartilharem” ou “comentarem” as postagens uns dos outros estes agentes estreitam ou reforçam laços de amizade e de parceria criados previamente, e desenvolvem novos contatos. Um aspecto importante neste ponto, é que ao operarem com estas ferramentas, estes agentes colaboram entre si com a divulgação dos trabalhos uns dos outros, além de projetar e promover a vinculação de seus nomes junto ao público da rede social. Cito o exemplo abaixo, no qual a cantora Andréia Dias anuncia que a colega Anelis Assumpção, ex-companheira de Andréia na extinta banda DonaZica irá se apresentar na “globis” (Rede Globo):

[Andréia Dias](#) publicou em [Anelis Assumpção](#)
[14 de dezembro de 2012](#)

Olha ae é minha amiguiz e ta estrelando Hj na globis!! Ja peguei demais!!! Uhuuu!!



[Bruno Morais](#), [Marcus Preto](#), [Anelis Assumpção](#) e [outras 13 pessoas](#) curtiram isso.

FIGURA 13. Publicação no Facebook realizada pela cantora e compositora Andréia Dias²⁰⁸

Ao mesmo tempo em que Andréia colabora com a divulgação do trabalho de Anelis, ela mesma obtém valorização para si ao expor-se em relação próxima com uma artista que se apresentará em uma grande emissora de TV – fato que agrega, a depender do tipo de inserção²⁰⁹ –

²⁰⁸ Cf. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=381079121980506&set=p.381079121980506&type=1>. Acesso em 10/10/2013.

²⁰⁹ Aprofundarei na Parte II a abordagem sobre a relação dos independentes com os veículos de grande mídia. Por ora importa indicar que aparecer num programa de TV é algo observado a partir de diferentes pontos de vista pelos artistas, a depender do nível de preservação e respeito que se atribuirá à obra musical dos mesmos, nestas ocasiões.

um status significativo para o artista. Outro dado importante indicado no exemplo pode ser observado relativamente à ferramenta “curtir”. A própria Anelis Assumpção curte o comentário, indicando que aprova o comentário de Andréia e a vinculação proposta pela cantora – aumentando ainda, com isto, o “burburinho” no Facebook sobre sua aparição na rede de TV.

Ainda, Bruno Moraes, outro músico participante da mesma “cena paulistana” (na qual se inserem as cantoras) se vincula às duas cantoras e ao fato exposto, curtindo a postagem (sua “curtida” aparecerá para muitos usuários ao visualizar a publicação). Enquanto faz isto colabora, ao mesmo tempo, para divulgar o evento de Anelis. Simultaneamente, ainda, o músico paranaense radicado em São Paulo, reforça laços de relação pessoal e de parceria musical com as duas artistas (ao “curtir”, Bruno Moraes espalha a postagem para os amigos ligados a seu perfil; postagem que agora vem acompanhada de sua “curtida”).

Finalmente, observamos que Marcus Preto (então jornalista da Folha de São Paulo) – responsável por diversas reportagens dedicadas a expor, divulgar e valorizar a “nova cena paulistana” e o “novo momento da música brasileira” – “curte” a publicação de Andréia. Assim como nos casos anteriores, atuando desta forma, colabora com a divulgação e valorização das artistas, que se vêem associadas no Facebook a um jornalista de um veículo de imprensa de grande circulação, cujas matérias costumam constituir referências significativas para a “cena”. Marcus Preto obtém ainda com isto uma vinculação positiva para si, enquanto “jornalista próximo da cena”.

Abaixo, um exemplo de “compartilhamento”:

Embora seja, geralmente, sempre salutar freqüentar programas segmentados e especializados em música como “Cultura Livre” e “Metrópolis” (TV Cultura), “Experimente” (Multishow), “MTV na Brasa” (MTV), uma ida, por exemplo, ao “Programa do Ratinho” (SBT) ou ao “Domingão do Faustão” (Globo) já implicaria em dilemas mais significativos para estes músicos. Com relação a programas como estes dois últimos, caberia prevenir-se, por exemplo, de uma exposição “caricatural” de suas figuras.

[Mauricio Tagliari](#) e [Bruno Moraes](#) compartilharam [um link](#):

30 de maio de 2013

Pipo Pegoraro no Programa Ensaio – TV Cultura

<http://vimeo.com/67126406>



FIGURA 14. Publicações no Facebook realizadas por Maurício Tagliari e Bruno Moraes²¹⁰

Aqui, Maurício Tagliari e Bruno Moraes “compartilham” o “vídeo de chamada” para a aparição do colega e parceiro Pipo Pegoraro no respeitado programa “Ensaio” da TV Cultura²¹¹. Maurício Tagliari, proprietário da gravadora independente YB Music, ao mesmo tempo em que apóia Pipo Pegoraro, cujo trabalho faz parte do catálogo deste selo, aproveita a oportunidade para demarcar a valorização da própria YB, por meio do comentário adicionado ao compartilhamento. Por sua vez, o músico Bruno Moraes – produtor musical do disco *Taxi Imã* (2011) de Pegoraro – apóia o colega, ao mesmo tempo em que se vincula à aparição do artista.

Procurando esquadrihar a situação deste modo, pode parecer que quero dizer que – nos termos de Max Weber (2004) – os agentes em questão atuam *somente* a partir de *ações racionais com respeito a fins*. De um lado, podemos observar, realmente, o processo de busca de exposição e reputabilidade por parte de usuários do Facebook – e também destes artistas – a partir deste modelo de ação. De outro lado, entendo que, analisando o caso em questão, é necessário

²¹⁰ Cf. <https://www.facebook.com/brunosilvamoraes/posts/10201290895421488>. Acesso em 10/10/2013.

²¹¹ Criado e dirigido pelo produtor Fernando Faro, e transmitido pela TV Cultura desde os anos 1970, o programa “Ensaio” costuma oferecer – junto ao público formador de opinião no meio musical – uma espécie de “selo de qualidade” aos artistas convidados para realizá-lo. Quem se apresenta no “Ensaio”, passando pelo critério de seleção de Faro, tem, para muitos, o trabalho cancelado como uma “produção musical brasileira relevante” diante da tradição musical do país.

compreender a importância de relações pessoais efetivas e significativas, estabelecidas entre os agentes estudados. Considero, portanto, que exista, de fato, raciocínio estratégico nas interações entre os agentes do meio musical independente, mas estas ocorrem, também, pautadas no “bom senso” de apresentarem um grau razoável, ou satisfatório, de continuidade com a experiência vivencial e afetiva que se dá entre os agentes no mundo off-line, presencial.

Como veremos na Parte II, os artistas da “cena musical independente paulistana” e outros profissionais a ela associados costumam circular em espaços comuns, se encontrando e se relacionando presencialmente na cidade de São Paulo-SP. No caso dos artistas, as parcerias desenvolvidas, se passam a ser, de fato, mais facilmente ampliadas e cultivadas, por meio das redes sociais, também correspondem à experiência e vivência dos artistas de conhecer uns aos outros através de amigos em comuns, de dividir palco juntos, freqüentarem uma mesma gravadora ou estúdio, ou ainda serem, por exemplo, entrevistados para uma mesma reportagem de jornal ou de TV. Veremos isto, de modo mais aprofundado, adiante.

É possível pensar que a cultura de compartilhamento de vídeos musicais por meio do Facebook (por meio da associação desta rede social a plataformas como Youtube ou Vimeo, entre outras), tem se constituído em um dos principais motores contemporâneos da circulação de novidades musicais por meio da internet. Se o site Youtube – articulado a redes sociais anteriores – já havia transformado muito as condições desta circulação, a partir da sua associação à abrangência de público e à estrutura de interconexão do Facebook é possível perceber, com relação a este aspecto, um salto verdadeiramente exponencial. Incrementa-se assim, ainda mais, o acesso – sobretudo por parte do “público interessado” – a registros musicais produzidos pela indústria fonográfica em décadas passadas, no Brasil e no mundo, e de outro lado, passa a haver uma nova natureza de condições para a divulgação da produção musical independente (como já

pontuado, em função da abrangência desta rede social e da sua estrutura enquanto aplicativo).

Como expõe a produtora Kika Serra:

“De um jeito ou de outro, o pessoal está aprendendo a formular preferências por conta própria, a articular opiniões individuais. Procuram seus ídolos nas redes sociais, se ligam no que eles estão escutando e recomendando. O fato desses fluxos de informação estarem a mil, de vídeos do YouTube e arquivos mp3 estarem cruzando o ciberespaço pra lá e pra cá, isso é o que deve ser celebrado! Informação é poder, e a informação deixou de ter só alguns poucos donos. Isso não pode ser ruim!” (Entrevista concedida por Kika Serra, produtora do podcast Caipirinha Appreciation Society, ao blog Banda Desenhada, publicada em 08/08/2012)²¹²

De todo modo, este compartilhamento cada vez mais cotidiano de músicas pelo Facebook realizado pelo público comum, por meio, sobretudo, de links com o Youtube, pode ser entendido e observado, também, a partir de alguns outros prismas e matizes.

A motivação aparentemente mais imediata no caso em questão – a qual poderia ser enunciada, inclusive, num anúncio publicitário de valorização do Facebook – se refere ao desejo de compartilhar com seus “amigos” do Facebook as suas músicas prediletas, ou que lhe chamam a atenção por algum motivo. No entanto, após um exame mais detido destes compartilhamentos e da dinâmica de interação nesta rede social, percebe-se que também há uma permanente busca por visibilidade neste espaço (assim como no ciberespaço em geral). Busca-se, assim, visibilidade e reconhecimento através do compartilhamento da obra musical de terceiros (ABECHE, 2011). Quanto mais pessoas “curtirem” e “comentarem” o vídeo e a música publicada, mais esta postagem se destacará na janela de navegação dos demais usuários conectados ao autor da postagem. Vale notar por outro lado que, no caso do artista independente, esta busca de

²¹² O “podcast” se assemelha, sob determinados aspectos, a um programa de rádio online. No caso do podcast os programas de áudio (sobre diversos temas e segmentos musicais), realizados por internautas mais ou menos especializados, são gravados e disponibilizados, geralmente em MP3, em aplicativos de podcast que mantêm armazenados os programas e os enviam para os ouvintes “inscritos” no podcast. O principal diferencial deste recurso em relação à típica “webrádio” se refere ao fato dos programas poderem ser acessados e escutados a qualquer momento desejado pelo ouvinte. O podcast Caipirinha Appreciation é segundo consta na entrevista mencionada, o podcast brasileiro de música mais ouvido no mundo. Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2012/08/uma-festa-imodesta.html>. Acesso em 08/10/2013.

visibilidade por parte do público através de sua obra é considerada positiva e desejada por estes músicos – havendo, portanto, um equilíbrio de interesses entre cada uma das partes.

É importante, então, visualizarmos aqui, outro aspecto importante. As ações de compartilhamento de músicas e demais interações por meio do Facebook também podem ser entendidas a partir do conceito de *trabalho imaterial*, na medida em que estas ações – a despeito de não constituírem um trabalho mensurável, ou remunerado – geram continuamente valor de capital passível de apropriação (LAZZARATO E NEGRI, 2001 e PASQUINELLI, 2006) ²¹³.

De um lado, os artistas independentes precisam que, de alguma forma, o público “trabalhe” por livre e espontânea vontade para eles, ao divulgar e “espalhar” na internet o seu trabalho. Por sua vez, os usuários de redes sociais, se apropriam destes trabalhos sem remunerar diretamente os artistas, obtendo a satisfação proporcionada pela visibilidade conseguida para suas postagens. Isto vale não somente para o compartilhamento de usuários de redes sociais, mas é algo que se observa também no caso dos blogs. Estes realizam um trabalho de divulgação e promoção essencial para a viabilização contemporânea do trabalho dos músicos independentes estudados, ao mesmo tempo em que obtêm atenção e reputação para os espaços nos quais se expressam. De todo modo, em todos estes casos, os artistas independentes passam a ser efetivamente remunerados, principalmente, a partir do momento em que a atenção e vinculação do público para com o seu trabalho – acrescidas por meio da internet – convertem-se em incremento de oportunidades para a realização de shows no circuito do mercado musical.

Existe, assim, entre os agentes da “cena musical independente” (público, artistas, jornalistas, blogueiros, produtores e outros agentes), um movimento de constantes trocas,

²¹³ Neste ponto vale ressaltar o destaque de Matteo Pasquinelli (2006) para a idéia de que, no capitalismo cognitivo, os conflitos e disputas em torno da produção imaterial se estendem para além do binômio parasitismo/resistência, no que se refere à exploração da criatividade social por grandes empresas. O autor lembra e enfatiza, por exemplo, que a “rivalidade dentro da academia e no mundo das artes, a economia das referências, a corrida por prazos, a competição por festivais, a inveja e a suspeita entre ativistas” (PASQUINELLI, 2006:133) integram, também, de modo importante, a “guerra civil imaterial” que atravessa o chamado capitalismo cognitivo contemporâneo.

apropriações e re-apropriações de trabalho criativo e de trabalho não remunerado, por meio da internet e das redes sociais – os quais acabam por assumir um papel fundamental na viabilização econômica dos trabalhos musicais independentes. No caso deste “meio independente” – composto por um número maior de artistas e por públicos respectivamente mais reduzidos – observa-se uma interação relativamente próxima e dialógica entre os agentes. Nota-se, ainda, um intercâmbio significativo entre os interesses destes; intercâmbio que permite levar adiante práticas criativas – como produções artísticas voltadas para a experimentação e inovação musical, de um lado e, por exemplo, blogs, de outro – que favorecem dinâmicas pertinentes ao fortalecimento da cultura musical brasileira contemporânea.

Por outro lado, importa sublinhar que o interesse financeiro mais vultoso, de larga escala, em torno da internet, se encontra relacionado, principalmente, à apropriação por parte de grandes empresas, do valor de capital gerado por todo o trabalho não-pago realizado diariamente, não somente pelos agentes aqui enfocados, mas pelo conjunto dos usuários da internet.

No caso do modelo mainstream de exploração da música, por exemplo, – antes ligado exclusivamente às grandes gravadoras, mas hoje cada vez mais à procura de novos modelos de negócio – passa-se a falar menos em comprar e vender música e cada vez mais a preocupação consiste em como “monetizar” (do inglês *monetizing*) as práticas de consumo musical de usuários da internet. Neste contexto, encontramos afirmações como a de Will.i.am, produtor musical e membro da banda norte-americana Black Eyed Peas, que declara que “a proposta [agora] é transformar os fãs em promotores e distribuidores (...). O modelo é monetizar toda a atividade dos fãs (...)”(YÚDICE *apud* NICOLAU NETTO, 2012: 198)²¹⁴.

²¹⁴ Black Eye Peas é uma banda “tipicamente mainstream”: para se ter uma noção comparativa, em relação aos artistas independentes antes citados, até 01/06/2013, 41.521.844 pessoas havia “curtido” a Black Eye Peas no Facebook.

A proposta é gerar valor econômico a partir de práticas nas quais o usuário de internet não despende nenhum tipo de gasto pecuniário direto. Uma das formas que vêm sendo desenvolvidas pela grande indústria da música para obter valor a partir da disponibilização “gratuita” de arquivos musicais, tem sido associar-se a sites e plataformas que passam a disponibilizar músicas “gratuitamente” aos usuários, obtendo faturamento, a partir dos anúncios publicitários presentes em sua interface. Parte deste faturamento é, então, repassada às gravadoras, conforme o número de audições e de downloads de cada música realizados.

A prática de “monetizar” o comportamento de usuários de internet vai muito além da ação referente ao meio musical. Na realidade, todos os sites de redes sociais (MySpace, Facebook, etc), ferramentas de busca (Google, Yahoo, etc), de conteúdo (YouTube, etc), de música por streaming (LastFm, etc.) estabelecem maneiras de expor os usuários de seus serviços a diversos tipos de propagandas, exibidas constantemente e de modo estratégico. Se estes usuários nada pagam, pecuniariamente, pelo uso destes aplicativos o mesmo não acontece com as empresas que despendem grande quantidade de capital para que suas mensagens publicitárias os alcancem. A partir de complexos sistemas de rastreamento das práticas de navegação – que traçam perfis detalhados dos usuários – identifica-se o público certo para cada anúncio ou empresa; em outras palavras, aquele potencialmente mais propenso a ser afetado pelo conteúdo e interesse das mensagens.

Como expõe Nicolau Netto (2012):

“(…) *monetizing* se diferencia da prática da propaganda via TV ou rádio, com as quais há décadas convivemos. Nessas práticas antigas também trocávamos nosso tempo diante de anúncios pela prestação de um serviço, materializado em um programa áudio ou audiovisual, e assim não despendíamos de pagamento algum em espécie. Contudo, fazíamos isso passivamente. Simplesmente deixávamos o aparelho sintonizado em uma estação e sabíamos que mais cedo ou mais tarde uma propaganda nos alcançaria. Na internet, a situação se modifica. A propaganda salta aos nossos olhos como consequência de nosso ato imediato, seja ele em escolher uma palavra de busca ou em clicar em um clipe de uma música, etc.” (NICOLAU NETTO, 2012: 207-208)

Ainda, quanto mais o usuário atua na internet, mais rastros sobre si mesmo vai deixando pelo caminho, em formas de bits; rastros que constituem valor econômico passível de exploração por empresas.

Assim, se a partir do advento da internet é possível, por um lado, apontar o surgimento de novas possibilidades de empoderamento das pessoas – ou do “povo”, caso se preferir – em diversas esferas e em diversos sentidos, é necessário percebermos, no entanto, que este processo encontra-se permanentemente tensionado pela possibilidade de apropriação capitalista sobre o conhecimento gerado pelas experiências subjetivas dos usuários (LAZARATTO e NEGRI, 2001), registradas a partir de sua prática de navegação.

A internet tem sido construída, no geral, a partir de uma composição entre as demandas existentes por parte do público e os interesses das empresas e do gigantesco mercado publicitário que a explora. No entanto, nesta composição, as duas partes não contribuem de forma equitativa. Há, ao contrário, um grande esforço por parte de grandes empresas em monitorar, estudar e agir estrategicamente sobre as demandas do público, algo que praticamente não acontece na via inversa. Se tomarmos à observação o discurso do empreendimento capitalista em torno da internet e das tecnologias digitais, é possível verificar, assim, que este busca, sistematicamente, imprimir aos seus “usuários” uma espécie de *esquecimento* ou de *inconsciência* em relação ao valor de capital gerado pela sua “navegação”. É importante que as pessoas sintam-se na maioria das vezes somente usufruindo de “serviços gratuitos”, divertindo-se, e obtendo experiências, contatos e informações úteis para si através destas tecnologias em rede.

No âmbito da cultura e da música promove-se, socialmente, o discurso de que a internet seria o espaço, por excelência, de promoção da variedade e da diversidade. Verificamos, no entanto, que há, contemporaneamente, uma condição sem precedentes para que grandes empresas fonográficas façam chegar os seus produtos aos usuários potencialmente mais afeitos aos seus

produtos. Quanto maior o capital disponível por parte de um agente, melhores condições se tem de estudar e monitorar comportamentos de consumo musical na rede; fato que apontaria para um quadro de crescente concentração deste consumo em torno de poucos artistas, encampados pelos planejamentos estratégicos de grandes conglomerados multinacionais.

De fato, no que se refere ao já mencionado “público passivo”, vemos que este estaria mais exposto a este processo de monitoramento e direcionamento do consumo musical por parte de grandes empresas. Há, no entanto, diferenças significativas, neste aspecto, quando observamos o que ocorre com o denominado “público interessado”. Este, procurando constantemente por novidades musicais e frequentemente influenciado por experiências presenciais em circuitos musicais offline alternativos ao mainstream, apresentam interesses mais diversificados, mutáveis e menos previsíveis do que os do “público passivo”, estando, em certa medida, menos expostos ao interesse de concentração de consumo de música trabalhado, predominantemente, pelas grandes gravadoras.

Na realidade, as pequenas gravadoras e selos independentes são as empresas que – atuando em nichos de mercado menores e mais segmentados – melhor estão conseguindo compreender o comportamento e o consumo musical deste “público interessado”. Ainda, se apresenta como algo importante o fato de que tanto para os músicos independentes, como para as pequenas gravadoras independentes, a promoção dos trabalhos por meio da internet deve representar somente uma parcela de sua atuação, raramente capaz de por si só tornar conhecidos os trabalhos musicais.

Estes artistas, produtores e pequenas gravadoras concorrem, ao utilizar a internet, com a estrutura de capital gigantesca de que desfrutam os conglomerados fonográficos e de comunicação. Se para estas grandes empresas é relativamente simples promover seus produtos musicais através de publicidade maciça e do rastreamento e atuação estratégica sobre o

comportamento dos usuários, fazendo com que estes produtos se sobressaíam (pela repetição focalizada) em relação ao *mar de produções musicais* disponibilizadas na internet, para a produção musical independente a situação é bastante distinta.

No caso das produções independentes, que se desenvolvem sem o suporte das grandes gravadoras, torna-se imperativo encontrar saídas criativas para se buscar um “lugar ao sol” e se destacar, diante de uma quantidade imensa de produções disponibilizadas na rede mundial de computadores. O músico, cantor e compositor, Pélico aponta o tipo de realidade com que se defrontam os artistas independentes neste contexto:

“A questão é como você faz pra sair, como você faz pra ter um pouco mais de visibilidade. Como você faz pra se sobressair em meio a este mar de produção, desse volume de produção que existe hoje no Brasil, né. Eu não lembro bem os dados, mas alguém me disse isso e eu fiquei espantado: no primeiro semestre de 2011, foram lançados quatro mil CDs só na região sudeste. Então, neste sentido, uma coisa que eu acho que ninguém mais acredita hoje no meu meio é que a internet é milagrosa. Que é algo que existia há algum tempo atrás... O ponto é que a quantidade de gente produzindo música que se tem hoje, e batalhando pra divulgar sua música também, é inacreditável!” (Entrevista concedida por Pélico em 30/04/2012)

Enquanto alguns músicos ainda destacam a importância de profissionais como empresários, produtores e assessores de imprensa para auxiliá-los neste processo de aquisição de destaque, o que se tem verificado com frequência no caso das “cenas musical independente brasileira e paulistana” é a importância da atuação no mundo offline e no circuito de shows, sem o que a atuação na internet comumente se torna não-efetiva. De fato, para a “nova cena independente brasileira”, a criação e articulação de projetos, iniciativas e parcerias presenciais, para além do universo digital, têm sido fundamentais para viabilizar o que as tecnologias digitais colaboram para catalisar crescentemente em seus desenvolvimentos.

Vale pontuar aqui uma das declarações do músico Kiko Dinucci com relação ao assunto:

“Só cultura digital não funciona. (...) Eu acho que uma coisa sobrevive da outra. As pessoas ainda gostam de ir no show e ver que você existe, sabe? Senão você vira uma coisa meio fantasma se você ficar só no digital. “*Porra, tem esse disco digital aí, é bom pra caramba, mas será que é de verdade?*”. (...) Você pode ver um disco maravilhoso e ver ao vivo e não chegar perto do disco.

Qual que é a minha função? Ser melhor que o disco sempre. Pode ser um disco bom, mas se for no show tem que garantir que vai ser melhor. Eu quero ouvir isso das pessoas: “Pô, o show é bem mais legal”. Várias pessoas falam: *‘eu até gosto do Metá-Metá [projeto de Dinucci], mas o show é bem melhor do que o disco’*. E o show é a publicidade também. É a publicidade plena. Permite você fazer aquele boca-a-boca na internet, por exemplo postando um vídeo de uma apresentação ao vivo do Metá Metá no Facebook, e depois as pessoas curtindo o vídeo, compartilhando...”(Entrevista concedida por Kiko Dinucci em 05/04/2012).

De forma semelhante, ressaltamos a colocação do rapper Emicida, criador do emblemático Laboratório Fantasma²¹⁵ e proeminente músico brasileiro – que vem borrando algumas margens e fronteiras entre o “independente” e o “mainstream”:

“A internet é muito boa, ela é uma vitrine, mas ela não é a base das coisas. Hoje é nosso maior meio de divulgação por causa do poder das redes sociais e da maneira maravilhosa com que a gente consegue trabalhar. Mas o foco realmente está na rua. O trabalho offline ele ainda é muito maior que o trabalho na internet. A internet, a gente só tem que ter as coisas ali pra que, quando as pessoas procurarem, elas encontrem. “(Entrevista concedida por Emicida ao Programa “De frente com Gabi” [Marília Gabriela] do SBT, publicada no Youtube em 24/10/2011)²¹⁶

Se a chamada “nova cena musical paulistana” se consolida a partir dos anos de 2010/2011 é possível perceber que ela já existe, embrionariamente, desde um momento anterior. De fato, a sua gestação acontece ao longo de toda a década de 2000, período em que se operam os desenvolvimentos em torno da internet, descritos nesta parte do trabalho.

²¹⁵ O Laboratório Fantasma – produtora e espécie de “gravadora informal” criada pelo músico Emicida para viabilizar suas produções – mostrou, especialmente em seus primeiros anos de trabalho, desde 2008, a viabilidade de se produzir CDs de forma artesanal e de operar a sua distribuição de forma autônoma. Vejamos o que nos diz o músico e produtor Daniel Ganjaman sobre esta iniciativa: “Quem eu acho que está fazendo um lance histórico e muito diferenciado é o Fióti (*) que trabalha com o Emicida. Juntos eles pensaram como fazer a distribuição do disco (*Pra quem já mordeu um cachorro por comida até que eu cheguei longe*, 2009), sem saber absolutamente nada sobre distribuição, sobre empresariamento, produção executiva. E os moleques, trabalhando com rap, pensaram em uma forma de fazer a coisa, muito ligada ao lance do “faça você mesmo”, do punk. O Fióti pediu as contas no Mcdonalds, juntou a grana que ele ganhou e fez um empréstimo, que era exatamente a grana pra prensar 1.000 cópias de CD e pra comprar a máquina copiadora de CDs. Com isso copiaram os “CD-R” (CD gravável; do inglês “Compact Disc Recordable”) e prensaram 1.000 cópias da mixtape do Emicida. E eles mesmos faziam a capa com carimbo, cortavam o papel kraft pra fazer a capa. Naquele momento, eles falaram: *‘Meu, vamo aí, se não der certo fudeu, mas se der certo vai ser legal’*. E venderam por R\$2,00 cada unidade da mixtape (modalidade de disco de rap). Eles tinham feito o número de cópias que era suficiente para com as vendas bancar o que eles tinham gasto. Só que eles venderam estas cópias em três dias, de show em show! Aí o Fióti, depois de ficar um tempo meio sem saber pra onde ir dali pra frente, decidiu: *‘Bora comprar mais, produzir mais’*. E eles foram fazendo isso, de mão a mão eles chegaram em 10.000 cópias – não sei em quanto tempo – mas venderam 10.000 CDs a partir desta maneira, de mão a mão. E tem o lado, é claro, de que o Emicida, com essa formatação maluca de trabalho, chegou onde chegou, muito em função também da própria qualidade do trabalho musical dele”. (Depoimento de Daniel Ganjaman gravado em debate na Funarte em São Paulo-SP em 24/03/2012). (*) Irmão e produtor de Emicida.

²¹⁶ Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=CRt8IytaN3A>. Acesso em 01/10/2013.

De todo modo, é interessante perceber o seguinte:

Esta cena musical – apontada como responsável por muitas das principais inovações e contribuições estéticas mais significativas no atual panorama da “música brasileira” contemporânea –, provavelmente, não existiria sem a internet – tal como se configura em algumas de suas características principais. E, ainda, a internet, somente, não explica a sua especificidade e suas condições de existência.

Afinal, quais as peculiaridades que a “cena musical paulistana” expressa relativamente ao processo de desenvolvimento contemporâneo da “música brasileira”? De que modo está sendo possível à produção independente de São Paulo-SP se constituir enquanto uma cena dotada de características específicas? Como explicar o alto nível de interconexão, parcerias e produção colaborativa entre artistas e agentes desta cena? Quais as formas pelas quais, em São Paulo-SP, – diferentemente de outras grandes cidades brasileiras – um conjunto significativo de artistas independentes tem conseguindo alcançar sustentabilidade econômica para carreiras musicais autorais (ou pelo menos ter, mais facilmente, na música desenvolvida de forma autoral a sua atividade econômica principal)? E, finalmente, que novidades esta nova geração emergente de músicos traz para a reflexão sobre a “música brasileira” e nosso olhar sobre a “tradição musical do país”, suas interpretações e reinvenções?

Estas são algumas das questões que procurarei abordar e discutir na segunda parte deste trabalho.

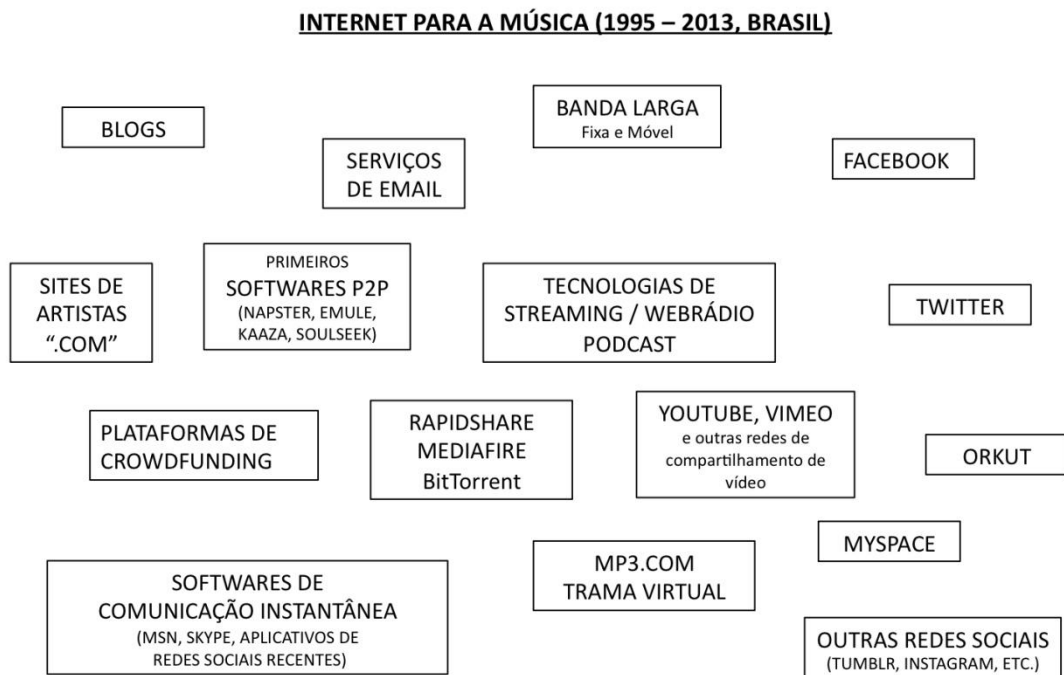


FIGURA 15. Quadro elaborado pelo autor²¹⁷.

²¹⁷ O intuito deste quadro é apenas retomar, ao se encerrar esta Parte I, as inovações técnicas expostas relativamente à relação entre internet e música, evidenciando e enfatizando com este tipo de exposição gráfica, bastante simples, que estas se encontram substancialmente articuladas de modo não linear na cultura digital – formando o complexo em rede contemporaneamente disponível para o trabalho dos músicos independentes, e responsável por ensejar o desenvolvimento da nova geração produtora e consumidora de música emblematicamente expressa pela “cena paulistana” do início dos anos 2010.

PARTE II:

**CENA MUSICAL INDEPENDENTE PAULISTANA –
INÍCIO DOS ANOS 2010: PROEMINÊNCIA NA “NOVA
MÚSICA BRASILEIRA”**

2.1. CONTEXTO GERAL

2.1.1. A nova importância da produção independente no conjunto da produção fonográfica nacional.

Uma das conseqüências mais importantes da expansão da internet, e das plataformas digitais associadas à música, está relacionada ao declínio da centralidade do chamado “disco físico”²¹⁸ no processo de geração de valor econômico a partir das produções musicais.

Este declínio tem como causas principais a multiplicação exponencial anual dos downloads de arquivos musicais digitais e a proliferação massiva da cópia, reprodução e comercialização informal de CDs – ambos combatidos pela grande indústria fonográfica sob a alcunha da “pirataria”. A tentativa desta indústria de criminalizar estas novas práticas de consumo decorrentes dos desenvolvimentos técnicos e digitais observados nos últimos anos é bastante compreensível, visto que estas empresas sempre ancoraram sua exploração econômica da música na comercialização de fonogramas registrados nestes suportes, bem como na renda proveniente dos direitos autorais associados a estas produções.

Declina, portanto, então, também, a partir do novo cenário, a centralidade destes grandes oligopólios enquanto organizadores e detentores do controle da produção musical feita no país – processo que ocorre também, em nível mundial.

Segundo a International Federation of the Phonographic Industry (IFPI), o Brasil está entre os países onde mais se pratica “pirataria” de discos no mundo (HERSCHMANN, 2010). Se

²¹⁸ Refere-se aqui, especialmente, ao declínio da venda de CDs e – mais recentemente – DVDs, suportes que desde meados da década de 1990 são responsáveis no Brasil, pela maior parte do capital movimentado pela grande indústria fonográfica.

em 2005 os produtos piratas correspondiam a 52% do comércio brasileiro de discos, em 2010, estes produtos já respondiam por 65% do mercado²¹⁹.

Dados divulgados pela Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD) apontam ainda, que o faturamento das principais empresas do setor fonográfico brasileiro caiu de R\$1,1 bilhão, em 1997, para R\$ 360 milhões, em 2009²²⁰. Nos últimos anos, tem se esboçado uma interrupção deste movimento de queda, observando-se taxas bastante modestas de crescimento – processo apoiado, sobretudo, pela ampliação do mercado de música digital. Em 2007, primeiro ano de divulgação das vendas do mercado digital pela ABPD, este respondia por 8% do mercado total (ABPD, 2007). Em 2011, o mercado digital de venda de música já passava a atingir 16% do total. Havia, ainda, uma significativa perspectiva de ampliação da venda de música digital para os anos de 2012 e 2013, a partir da implantação no Brasil da plataforma Itunes²²¹ (em janeiro de 2012), e de outros serviços de comercialização online de música, em vias de entrarem em atividade no país²²².

Para a indústria fonográfica tradicional, trata-se, no entanto, de uma recuperação em curso ainda bastante restrita, diante da queda vertiginosa das vendas observada nos últimos 15 anos. Ainda, verifica-se uma relevante oscilação neste processo: após dois anos de pequeno crescimento, em 2010, constatou-se queda de 3,7% no mercado brasileiro de música gravada, em relação ao ano anterior, em função do declínio acentuado na comercialização de CDs e DVDs (ABPD, 2010), que se contrapôs à elevação de vendas por meios digitais (celulares e internet). Em 2011, o mercado fonográfico geral cresceu 8,47% em relação a 2010, movimentando neste ano R\$ 373, 2 milhões. (ABPD, 2011).

²¹⁹ Cf. <http://www.abpd.org.br/>.

²²⁰ Cf. <http://www.abpd.org.br/> e <http://www.apcm.org.br/estatisticas.php>.

²²¹ Cf. <http://www.apple.com/br/itunes/>.

²²² Algo ressaltado por Maurício Tagliari (produtor musical e proprietário da gravadora independente paulistana YB Music) em entrevista concedida em 10/05/2012.

De qualquer modo, tudo indica que o avanço da comercialização da música em formato digital – seja por meio de venda de faixas avulsas, seja pela venda de discos inteiros – não deverá implicar, por mais que se amplie nos próximos anos, na recuperação do lugar social já ocupado pelas grandes gravadoras até o final do século XX, nem do nível de operação econômica com que estas trabalharam até aquele momento. A nova e emergente cadeia produtiva da música, apoiada em novas dinâmicas de produção, distribuição e consumo, embora não elimine a existência e participação significativa da antiga indústria no conjunto da produção nacional, não parece mais admitir a sua centralidade e a magnitude econômica que esta já teve um dia.

No contexto fonográfico emergente, muito provavelmente não observaremos mais, daqui em diante, fenômenos de venda como o de Michael Jackson, e seu álbum *Thriller* (1983) – o disco mais vendido da história²²³. Se tomarmos os casos dos EUA e do Brasil, pro exemplo, veremos que nos dois países as vendagens de discos têm acontecido, nos últimos 15 anos, em uma escala substancialmente distinta daquela observada nas décadas anteriores – especialmente no que se refere ao auge comercial alcançado pelas empresas fonográficas entre as décadas de 1980 e 1990 (VICENTE, 2001; ANDERSON, 2006).

Segundo dados da Recording Industry Association of America (RIAA)²²⁴, entre os 100 álbuns mais vendidos nos Estados Unidos em todos os tempos, apenas sete pertencem à década de 2000, sendo que mesmo estes, em sua maioria, foram lançados nos primeiros anos desta década²²⁵. Entre os 25 mais vendidos, o disco mais recente é de 1996²²⁶. No caso brasileiro, também se observa que entre os 10 discos mais vendidos em nossa história fonográfica, nenhum

²²³ Cf. <http://oglobo.globo.com/cultura/disco-fenomeno-thriller-de-michael-jackson-faz-30-anos-6822337>. Acesso em 08/10/2013.

²²⁴ Cf. http://www.riaa.com/goldandplatinum.php?content_selector=top-100-albums. Acesso em 16/10/2012.

²²⁵ 29º) Linkin Park - Hybrid Theory (2000); 45º) Nickelback - All the Right Reasons (2005) 58º) Eagles - Long Road Out of Eden (2007); 60º) Evanescence - Fallen (2003) 77º) Doors Down - The Better Life (2000); 78º) Nickelback - Silver Side Up (2001); 98º) Creed - Weathered (2001); 100º) Limp Bizkit - Chocolate Starfish and the Hot Dog Flavored Water (2000).

²²⁶ 21º) Matchbox Twenty - Yourself or Someone Like You (1996).

é posterior a 1998. Entre os 15 primeiros, o disco mais recente é de 2002 – todos os demais foram produzidos nos anos 1980 e 1990, período auge do mercado fonográfico no país após a sua plena consolidação.

	15 discos mais vendidos (Brasil)				
	Disco	Artista/grupo	Ano	Segmento	Número de cópias vendidas
1	<i>Músicas para Louvar o Senhor</i>	Padre Marcelo Rossi	1998	Católico	3.328.468
2	<i>Xou da Xuxa 3</i>	Xuxa	1988	Infantil	3.216.000
3	<i>Leandro & Leonardo</i>	Leandro & Leonardo	1990	Sertanejo	3.145.814
4	<i>Rádio Pirata ao Vivo</i>	RPM	1986	Pop/Rock	3.000.000
5	<i>Só pra Contrariar</i>	Só Pra Contrariar	1997	Pagode	3.000,000
6	<i>4º Xou da Xuxa</i>	Xuxa	1989	Infantil	2.920.000
7	<i>Xegundo Xou da Xuxa</i>	Xuxa	1987	Infantil	2.754.000
8	<i>Um Sonhador</i>	Leandro & Leonardo	1998	Sertanejo	2.732.735
9	<i>Xou da Xuxa</i>	Xuxa	1986	Infantil	2.689.000
10	<i>Mamonas Assassinas</i>	Mamonas Assassinas	1995	Pop/Rock	2.468.830

11	<i>Terra Samba ao Vivo e a Cores</i>	Terra Samba	1998	Samba/Pagode	2.450.411
12	<i>Tribalistas</i>	Tribalistas	2002	Pop/Rock/MPB	2.100,000
13	<i>As Quatro Estações</i>	Sandy & Junior	1999	Pop	2.000,000
14	<i>Na Cabeça e Na Cintura</i>	É O Tchan	1996	Axé	2.000,000
15	<i>É o Tchan do Brasil</i>	É O Tchan	1997	Axé	2.000,000

FIGURA 16. Quadro adaptado pelo autor com base em quadros e dados disponíveis na internet²²⁷.

É interessante notar, no caso brasileiro, a repetição de nomes na lista acima, fato que aponta para uma alta concentração de venda em torno de poucos nomes, entre os anos 1980 e 1990. Entre os 15 discos mais vendidos, quatro são da apresentadora infantil Xuxa, dois da dupla sertaneja Leandro & Leonardo e dois do grupo de axé É O Tchan. No caso norte-americano considerado, a repetição é menos freqüente, havendo dois casos de mais de um disco por artista entre os 15 álbuns de maior vendagem – com dois discos da banda de rock The Beatles e dois do artista country Garth Brooks.

²²⁷ Não foi possível localizar a relação de discos mais vendidos nos dados públicos disponíveis no site da ABPD. Conteí aqui com informações disponíveis em sites que divulgaram uma compilação que teria sido organizada em livro (*Os dez mais: 350 rankings que todo mundo deveria conhecer*. Cf. <http://www.webcitation.org/62nuhVYwD>. Acesso em 10/09/2013), com base em dados fornecidos pela ABPD. Estes dados foram atualizados na Wikipédia a partir de dados de vendas disponíveis no site da ABPD. Embora possa conter eventuais incorreções entendo que a lista em questão nos é pertinente, de toda forma, ao apontar, provavelmente com nível satisfatório de acerto, as tendências mais gerais sobre os segmentos musicais que a compõem; bem como sobre os anos de lançamento dos discos. Cf. https://pt.wikipedia.org/wiki/Anexo:Lista_de_recordistas_de_vendas_de_discos_no_Brasil. Acesso em 28/06/2013.

Se a emergência das tecnologias digitais constitui fator de séria crise para a grande indústria do disco, para os artistas independentes, diferentemente, estas novidades se apresentam como uma abertura de fantásticas e inéditas possibilidades no que tange a divulgação e promoção de seus trabalhos.

Para estes artistas a importância econômica da produção e gravação de discos está, geralmente, muito mais relacionada à divulgação e promoção do trabalho do que propriamente à geração direta de renda. De fato, no caso da maior parte dos independentes esta renda obtida pela venda de discos constitui parcela bastante reduzida dos recursos movimentados (GPOPAI-USP, 2010). Na realidade, cada disco lançado é uma oportunidade para “movimentar mídia” em torno de seu trabalho, sendo enviado pelos artistas em cada uma destas ocasiões – juntamente com release, fotos e clipping de mídia – para jornalistas e formadores de opinião, buscando amplificar a repercussão de seu o trabalho. Ainda, cada lançamento de disco permite uma intensiva promoção dos trabalhos artísticos, por meio de redes sociais e blogs²²⁸. Tudo isto concorre para a geração de oportunidades de shows e apresentações ao vivo – hoje a principal fonte de renda destes artistas²²⁹.

Sem tanto a perder com os downloads ou com a eventual “pirataria” de seus trabalhos os artistas independentes passam, na verdade, a capitalizar a disseminação de arquivos MP3 e de links para escuta em tempo real de suas músicas²³⁰, enquanto fatores extremamente positivos para suas carreiras. A internet é encarada por estes músicos, sobretudo, como meio poderoso para operar a promoção de seus trabalhos, estabelecendo uma comunicação direta, focalizada,

²²⁸ Fatos destacados pelos diversos artistas entrevistados e acompanhados, e pela observação de suas atuações em redes sociais, especialmente no Facebook.

²²⁹ Estudos como os de Herschmann (2010) e GPOPAI-USP (2010) indicam que a importância do mercado de shows não se restringe somente ao “meio independente”, mas constitui hoje um componente cada vez mais significativo na renda total de artistas do mainstream – fato intimamente relacionado às vendas bem menores de discos observadas atualmente, em comparação com períodos e décadas anteriores.

²³⁰ Escuta em tempo real realizada em plataformas como Youtube, Vimeo, Soundcloud, entre outras.

direcionada e sem intermediários, com públicos segmentados potencialmente afinados com estas produções – além de possibilitar a articulação de parcerias e conexões estratégicas com colegas artistas, produtores, jornalistas, críticos musicais, formadores de opinião, blogueiros, entre outros agentes.

Neste contexto, a música feita no Brasil sem vínculo com grandes gravadoras, vem consolidando, crescentemente, seu espaço e importância sociocultural, tanto enquanto produtora de nichos de mercado economicamente relevantes, quanto como fonte de contribuições e inovações estéticas significativas diante do legado e da “tradição musical brasileira”.

Como pretendo demonstrar nesta Parte II do trabalho, a referência cada vez mais comum na mídia musical especializada a um “novo momento da música brasileira” ou à emergência de uma “nova geração da música brasileira”, aponta para o reconhecimento do valor de uma parcela importante da “cena independente brasileira” diante da “tradição musical brasileira”. Ainda, é fato notável que entre as diversificadas produções encontradas nesta “cena independente” tem alcançado especial e destacado reconhecimento um conjunto de artistas cujos trabalhos têm sido formulados/afirmados para além de gêneros musicais específicos.

Por outro lado, produções que tendem a se ater a vertentes ou estilos específicos, em suas formas musicais mais clássicas, – como aquelas pertinentes mais exclusivamente ao rock, rap, reggae, música eletrônica, samba, entre outras - embora constituam uma importante parte desta “cena independente nacional”, tendem, geralmente, a ser menos valorizadas relativamente à “tradição” supracitada²³¹.

²³¹ O músico Bruno Morais indica isto quando aponta: “quem está muito ligado a um estilo musical em específico assim, a não ser que esteja trabalhando com uma excelência absurda, tende a não chamar muito a atenção. Porque justamente isso está sendo superado, né? As ligações entre os estilos estão ficando cada vez mais estreitas e mais difíceis de você separar uma coisa da outra. As coisas são mais diluídas uma coisa da outra.” (Entrevista concedida por Bruno Morais em 20/04/2012).

No caso do rap, por exemplo, é significativo que Criolo e Emicida – os dois principais nomes associados ao gênero que vêm sendo referidos como expoentes significativos do “novo momento da música brasileira” – tenham buscado trazer elementos de outros gêneros musicais (como o samba, o afrobeat, samba-rock, o reggae) para seus últimos trabalhos²³² – ainda que estes permaneçam ancorados no rap. Por outro lado, é curioso notar que fortes “culturas de produção fonográfica independente” em desenvolvimento fora do eixo RJ/SP e voltadas para públicos mais massivos em contextos regionais e locais, – como as existentes, por exemplo, em torno do funk carioca, o arrocha na Bahia e o tecnobrega paraense – não têm sido vistas, comumente, como parte integrante da “cena independente brasileira”; assim, também não são identificadas, geralmente, como parte daquele “novo momento da música brasileira”. É possível notar que estas últimas produções musicais tendem (ao menos no que se refere às suas formas originais), a ser menos aceitas – em veículos de mídia especializados e pela maior parte do “público interessado em novidades musicais” – como fontes de inovação e reinvenção contemporânea da “tradição musical brasileira”. Por outro lado, quando artistas da “nova geração da música brasileira” realizam, em seus trabalhos, incorporações consideradas mais “sofisticadas”, ou “de qualidade”, de elementos e formas musicais oriundas daquelas culturas musicais regionais (voltadas para públicos massivos), estas “releituras” e “recriações”, operadas em novos contextos, passam a ser vistas, muitas vezes, como contribuições significativas à “tradição musical do país”.²³³

²³² Criolo (*Nó na orelha*, 2011) e Emicida (*O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui*, 2013).

²³³ Com relação ao reconhecimento da discursada “nova geração da música brasileira” – que em sua maior parte vem atuando nos moldes operativos da produção independente –, vale destacar as premiações do grupo Passo Torto (Kiko Dinucci, Romulo Fróes, Rodrigo Campos e Marcelo Cabral) e de Criolo no “Prêmio da Música Brasileira” de 2012; as premiações de Tulipa Ruiz do “Prêmio Multishow” de 2011 e 2012; e as numerosas premiações dos músicos Emicida e Criolo no “Video Music Brasil” (VMB/MTV) nos anos de 2011 e 2012 – entre várias outras ocorrências do tipo. Cabe registrar que estas foram – segundo foi possível notar pelo acompanhamento do campo – as três principais e mais prestigiadas premiações anuais de música no país, durante o período da pesquisa. Cabe observar, que até pouco tempo atrás era extremamente raro, ou quase impossível, que artistas independentes ganhassem estes

Hoje, é bastante difícil mensurar com precisão o peso econômico do chamado “mercado independente” e a sua participação na quantidade de discos lançados no Brasil, em função da informalidade do setor, de sua descentralização produtiva e do número crescente (que beira o incontável) de discos lançados por artistas sem vínculos nem mesmo com pequenas gravadoras e selos independentes.

Relatórios como os emitidos por levantamento do SEBRAE/ESPM (2008) e por pesquisa encomendada, em 2012, pela Associação Brasileira de Música Independente (ABMI) ²³⁴ reconhecem esta dificuldade, mensurando-se, nestes casos, apenas a participação, no mercado fonográfico nacional, dos discos lançados por selos e gravadoras independentes. Ficam fora do escopo destas pesquisas²³⁵, de um lado, as produções fonográficas sem vínculos com quaisquer selos ou gravadoras (mesmo que independentes) – que são lançadas em número cada vez maior, a cada ano – e, ainda, não se considera o valor econômico gerado pela produção independente por meio de shows e apresentações ao vivo, nem o valor relativo à sua utilização em trilhas sonoras de filmes, TV, campanhas publicitárias e games, entre outras fontes de renda e modelos de negócios emergentes; alternativas econômicas cada vez mais essenciais na composição deste mercado.

São pertinentes, de todo modo, os resultados da pesquisa encomendada pela ABMI (2012) que identificou – por meio de informações públicas de associações (ABMI e Associação

prêmios. Podemos citar ainda, o convite cada vez mais frequente de artistas independentes da “nova geração da música brasileira” por parte do “Ensaio” da TV Cultura, programa realizado por Fernando Faro e que desfruta de ampla legitimidade enquanto importante instância de reconhecimento e validação das produções musicais brasileiras em face da tradição de inovações musicais do país. Cf. <http://www.premiodemusica.com.br>; <http://multishow.globo.com/Premio-Multishow-2012/Linha-do-Tempo--A-historia-do-Premio-Multishow.shtml>; <http://ymb.mtv.uol.com.br/>.

²³⁴A ABMI é uma associação de pessoas jurídicas, composta por 95 empresas que representam aproximadamente 3.000 bandas e artistas. Cf. <http://www.abmi.com.br>.

²³⁵ Segundo a diretoria da ABMI informou ao presente estudo, as únicas pesquisas de que a entidade dispunha no momento da consulta realizada por este trabalho.

Brasileira de Música), da distribuidora Tratore²³⁶, e de fontes acadêmicas – 369 empresas ligadas à produção musical independente no Brasil. Deste total, 340 são gravadoras, e 29 são empresas de outros ramos de atividades (distribuidoras, editoras, produtoras, etc). Estas 340 gravadoras representariam, segundo a pesquisa, cerca de 5.800 artistas.

A partir dos dados obtidos, as vendas de discos das gravadoras independentes foram estimadas entre cerca de R\$ 42 milhões e de R\$ 104,61 milhões – no ano de realização do levantamento – compondo de 12 a 25 % do mercado fonográfico brasileiro total. No caso, a variação é apontada como correspondendo, em cada um dos extremos, às estimativas pessimistas e otimistas de mercado, realizadas pela análise.

Por outro lado, dados da ABMI destacados no relatório do SEBRAE/ESPM (2008), apontam para o fato de que, naquele momento, em 2008, 80% dos fonogramas produzidos no Brasil provinham da produção independente (número que se refere ao número de obras lançadas, e não ao número de cópias feitas a partir de cada disco produzido). Maurício Tagliari – produtor musical e proprietário da independente YB Music – (agente que também tem amplo contato com o universo das majors, no qual trabalhou entre os anos 1980 e 1990), fornece no trecho a seguir, informações que corroboram, ainda que de modo aproximado, estes dados:

“Se você pegar, hoje, quantos CDs saem [anualmente] no Brasil e quantos são lançados pelas grandes gravadoras, é ridículo! Assim, 10 % dos CDs lançados no Brasil são das majors²³⁷. O que é que a grande gravadora lança? Lança Britney Spears, Shakira... só lança mercado internacional, cara. Os lançamentos nacionais são 10! Entendeu? Eles trabalham um disco por mês e acabou!! São quatro gravadoras? São 40 CDs! Qual disco nacional você viu sair por grande gravadora no Brasil? E por ano? E eu lanço 20 por ano. E eu sou deste tamanho...” [referindo-se ao fato da gravadora ser

²³⁶ Considerada a principal distribuidora de discos independentes hoje – segundo foi possível identificar por meio do acompanhamento do campo pesquisado. Cf. <http://www.tratore.com.br/>.

²³⁷ Na realidade, tendo em conta a observação do campo, entendo que os 10% destacados por Tagliari, com relação à produção de discos nacionais pelas majors – e, consequentemente os 90% representados pelas produções independentes - possam estar mais próximos da realidade contemporânea da produção musical no país do que os dados de 2008 da pesquisa da SEBRAE/ESPM. Este entendimento decorre da consideração das restrições das mensurações, antes comentada, e do acréscimo vertiginoso, entre 2008 e 2012/2013, do número de discos independentes e de novos artistas que têm se lançado ao mercado (percepção compartilhada pelos artistas e produtores acompanhados).

relativamente pequena, do ponto de vista tanto de sua dimensão no mercado, como também, enquanto espaço físico²³⁸]. (Entrevista concedida por Maurício Tagliari em 10/05/2012).

Consultando dados disponíveis no site da ABPD, relativos à EMI, Sony Music e à Warner – três das maiores majors atuantes no Brasil – é possível confirmar que, de fato, a maior parte de seus catálogos é composta por artistas internacionais (104 na Sony, 48 na Warner e 45 na EMI) e a menor parte por artistas nacionais (27 na Sony, 13 na Warner e 15 na EMI)²³⁹.

Apontamentos quantitativos e qualitativos sobre a participação das majors e da produção musical independente no mercado (1) e na produção fonográfica nacional (2) – 2012²⁴⁰		
	Majors	Gravadoras / artistas independentes
(1) Vendas de CDs/DVDs	88 a 75%	25% a 12%
(2) Discos lançados ao ano	10%	90%

FIGURA 17. Quadro elaborado pelo autor com base nos dados²⁴¹.

Considerando-se os apontamentos acima, nota-se que estes expressam, de um lado, as operações em grande escala das majors (nas quais um único álbum de uma grande gravadora pode vender mais de 100 mil cópias – sendo que os números de vendas de CDs das pequenas gravadoras e dos artistas independentes costumam ficar muito abaixo disso) e, de outro lado, estes dados apontam também, para uma produção quantitativamente bastante relevante de novas

²³⁸ A entrevista estava sendo realizada nos próprios estúdios da YB Music.

²³⁹ Cf. http://www.abpd.org.br/sobre_lista_associados.asp. Acesso em 02/07/2013.

²⁴⁰ A exposição do quadro visa apenas destacar a tendência predominante identificada no mercado fonográfico contemporâneo. São levados em conta os dados de 2012 da pesquisa da ABMI e as indicações obtidas por entrevista qualitativa com o produtor Maurício Tagliari. Embora estas últimas careçam de maior rigor quantitativo, entendo que apresentam uma aproximação relativamente consistente em relação ao panorama de discos independentes e das majors em 2012. De todo modo, os 90% relativos aos discos independentes devem ser considerados como número mínimo. Corroboram isto, os dados da pesquisa SEBRAE/ESPM (2008) – que destacam, já naquele ano, a participação dos independentes em 80% – e o acompanhamento pela pesquisa do salto de condições da produção fonográfica independente brasileira entre 2008 e 2012.

²⁴¹ Cf. SEBRAE/ESPM (2008); ABMI (2012); http://www.abpd.org.br/sobre_lista_associados.asp (acesso em 02/07/2013); e a declaração, anterior mente citada, do produtor Maurício Tagliari (10/05/2012).

obras musicais por parte da produção independente brasileira – em face da produção nacional levada a cabo pelas majors.

Com relação à geração de valor econômico, embora seja inegável um grande predomínio na participação das majors, há que se ressaltar ainda, mais uma vez, as restrições, acima mencionadas, presentes nestas mensurações. De fato, para uma mensuração mais adequada da importância econômica do mercado musical autônomo às majors no Brasil, seria necessária uma pesquisa dedicada não somente a considerar o capital gerado com a venda de discos, mas que buscasse, sobretudo, quantificar a importância do mercado de shows e apresentações ao vivo, movimentado pelos músicos independentes – hoje, a principal via de capitalização sobre os discos produzidos por estes artistas. Trata-se de uma pesquisa que, em 2013, – ao menos segundo foi possível tomar conhecimento – ainda está por ser feita. Talvez uma pesquisa desta natureza aponte para uma proporção diferente da sinalizada pela pesquisa da ABMI (2012), que considera somente a venda de discos. Como o número de artistas nacionais nos catálogos das grandes gravadoras é bastante reduzido em face do grande número de artistas produzindo de forma independente, é possível cogitar que os pequenos shows destes últimos músicos, somados, representem uma parcela ainda mais relevante – que a destacada na pesquisa da ABMI – dos recursos movimentados pelo mercado musical brasileiro²⁴².

De fato, se acrescentarmos, ainda, aos numerosos e pequenos nichos de mercado da “cena independente brasileira” a produção fonográfica regional-massiva que se desenvolve a margem das majors, veremos que há um enorme mercado desenvolvido de forma autônoma à grande indústria do disco no Brasil. O “Meio Desligado” – importante site de cobertura do meio musical independente brasileiro – reporta em publicação de abril de 2012, que em fórum sobre música e

²⁴² Mais ainda, caso se contabilize o amplo mercado noturno voltado para apresentações ao vivo de músicas não-autorais.

cultura digital, realizado alguns anos antes em São Paulo-SP, o então ministro da cultura Gilberto Gil, teria fornecido a estimativa do seu ministério de que a produção musical independente já compunha, naquele momento, 40% do mercado fonográfico do país. Rick Bonadio – produtor conhecido por lançar bandas “pop-rock” que têm atingido grande sucesso no universo mainstream, como Fresno, CPM22, Tihuana, NxZero, Hateen, entre outras – contestava na ocasião a afirmação, dizendo que as “gravadoras alternativas não devem representar mais que 5%. Basta você ir até uma loja de CD ou escutar uma emissora de rádio para perceber que a informação não confere”. Por sua vez, Léo Bigode (do importante selo independente goiano Monstro Discos) dizia acreditar no número fornecido por Gil, mas – de modo “realista”, segundo a matéria – apontava: "Concordo, mas aí entra tudo: gospel, Calcinha Preta²⁴³... Tudo o que não está nas majors. Se considerarmos isso, eu concordo com Gil" ²⁴⁴.

Parece haver, assim, uma importância quantitativa e econômica da produção independente às majors cada vez mais inequívoca e em crescimento; e, paralelamente, uma dificuldade em se precisar qual a parcela desta produção independente estaria, efetivamente, trilhando caminhos menos voltados a fórmulas estéticas e musicais orientadas pela busca do sucesso comercial imediato – estas últimas frequentemente consagradas, reproduzidas e utilizadas pelos meios fonográficos tradicionais²⁴⁵. De todo modo, a simples possibilidade de existência continuada,

²⁴³ “Gospel” significa aqui o segmento musical voltado a músicas religiosas evangélicas. A Calcinha Preta é uma banda sergipana da “nova geração do forró eletrônico” que, desfrutando de grande sucesso comercial na região nordeste, passou a alcançar a partir do final dos anos 1990 uma significativa projeção nacional. “Gospel” e Calcinha Preta devem, ser vistos aqui a partir de duas possibilidades; como símbolos: a) da produção independente às majors não identificada comumente pelo público e pelos artífices da “cena independente brasileira” como parte desta última; b) da produção musical autônoma à estrutura das majors não considerada por agentes na “cena independente” como “alternativa” (no caso da música gospel), ou no caso da banda Calcinha Preta, daquela produção independente vista como mais voltada para o entretenimento e o sucesso comercial imediato, por meio do alcance de públicos massivos. Cf. <http://bandacalcinhapreta.com.br>.

²⁴⁴ Cf. reportagem “As gravadoras ainda comandam o mercado?” <http://www.meiodesligado.com/2006/12/as-gravadoras-ainda-comandam-o-mercado.html>. Acesso em 26/09/2013.

²⁴⁵ Emanuel Gurgel é produtor e criador da Mastruz com Leite, “banda de forró eletrônico” que atuando autonomamente à majors por meio da gravadora independente Som Zoom (de propriedade de Emanuel), alcançou – junto às chamadas camadas populares – amplo sucesso comercial nos anos 2000 no Brasil, e especialmente no

prolongada e cada vez mais sólida – porque apoiadas em mercados de nicho fomentados, sobretudo, pela cultura digital, mas também por políticas culturais recentes – de segmentos criativos cada vez mais diversificados na “cena independente brasileira”, parece constituir, por si só, um fato novo e de grande relevância cultural para a música do país – ao qual cabe atentar. Vale, neste ponto, destacar o diagnóstico presente na análise operada pelo GPOPAI-USP (2010):

“(…) um dos aspectos que hoje diferencia a cadeia produtiva é que, devido ao acesso aos meios de distribuição e promoção da Internet, os artistas que recorrem à cena independente conseguem sobreviver nela de forma continuada e não de adotarem essa estratégia apenas em caráter transitório — até serem contratados por uma gravadora de médio ou grande porte, funcionando no modelo de sistema aberto, ou até abandonarem a carreira musical”. (GPOPAI-USP, 2010: 74).

A investigação realizada pelo GPOPAI-USP (2010) corrobora ainda a identificação de que uma das especificidades da nova natureza da produção independente, a partir da expansão da internet, é o aumento progressivo do número de artistas profissionais que conseguem gravar e distribuir sozinhos os seus próprios trabalhos e que, para tanto, possuem uma estrutura própria e exclusiva. Verifica-se assim, a emergência de um conjunto abrangente – e em pleno crescimento – de artistas que operam suas carreiras sem vínculo, nem mesmo, com pequenas gravadoras independentes. De fato, há cada vez melhores condições a partir da última década, para que artistas deste tipo possam, “além de garantirem a própria sobrevivência a partir da renda da música, sustentarem suas carreiras de modo prolongado, e não apenas transitório, como anteriormente” (GPOPAI-USP, 2010: 97). O músico Kiko Dinucci – cujo trabalho tem alcançado significativa repercussão no cenário musical brasileiro atual – aponta isto ao declarar que:

“Hoje não é nenhum bicho de sete cabeças você ser independente. Você meio que já nasce conformado. Você nunca vai bater na porta duma gravadora. Eu nunca conversei com ninguém de

nordeste brasileiro. A sua declaração a seguir nos auxilia a captar um pouco das percepções que permeiam a exploração da música enquanto produto voltado primordialmente para o entretenimento e o sucesso comercial imediato: “A música é um produto igual a uma geladeira, igual a televisão, igual a qualquer negócio. Quando você roda uma música no Faustão, na televisão, numa rádio, você está fazendo um comercial de um produto. Porque da música vem o CD, vem o direito autoral, vem a festa, vem o comercial, vem o cachê, movimenta-se uma quantidade absurda de valores, gerada por uma música.” (Entrevista concedida por Emanuel Gurgel em 26/5/2007) (PINHEIRO e PAIVA, 2010: 43).

gravadora. Eu tenho seis discos, todos '*Às próprias custas S/A*' ²⁴⁶” (Depoimento de Kiko Dinucci gravado em debate com Arrigo Barnabé, realizado no SESC Santana em 22/03/2012) ²⁴⁷.

Este panorama emergente tem permitido a uma parcela mais proeminente dos artistas da “cena independente brasileira” se comunicar com públicos, que, se podem ser considerados modestos numericamente (em comparação com as metas do mercado mainstream), passam a ser suficientes para a composição de novos e significativos ambientes de fruição artístico-musical. Neste cenário, é possível verificar a articulação, por parte de determinados nichos e segmentos socioculturais, de “novas totalidades simbólicas”, de “novos mundos musicais”, através dos quais um número cada vez maior de pessoas passa a ampliar a sua autonomia em relação aos sistemas de referência da grande indústria fonográfica.

“Hoje o artista pode divulgar o seu trabalho, fazer shows e ser conhecido sem necessariamente ter uma gravadora. Ele assume o controle de todos os processos e, através da Internet e do boca a boca, consegue divulgar seu álbum e vender seu disco... É possível. [Mesmo neste outro nível de abrangência] as minhas canções vêm servindo de trilha do cotidiano [para várias pessoas]. Isso me faz lembrar dos discos que a minha mãe ouvia quando eu tinha quatro anos e que foram muito importantes para a minha formação musical. Acho um grande barato. [Por outro lado] Essa relação tão próxima com o público é uma coisa absolutamente nova. Uma pessoa vai ao seu show, depois vai pra casa, bota “@fulano de tal”²⁴⁸ e fala diretamente com você. É um contato muito direto, cria-se um vínculo.(...) Então, se você participa e interage nas redes sociais, as pessoas irão falar com você, vai gerar um diálogo, uma aproximação. E tudo isto é absolutamente novo. Faz parte do momento atual... São novas degustações e formas de consumo da música.” (Entrevista concedida por Tulipa Ruiz ao blog Banda Desenhada, publicada em 26/07/2011)²⁴⁹

²⁴⁶ Para caracterizar o modo de produção de seus discos, Dinucci menciona o título do LP independente lançado por Itamar Assumpção em 1983 (*Às próprias custas S/A*).

²⁴⁷ A percepção de um músico como Dinucci, e de outros de sua geração, relativamente à idéia de “assinar contrato com uma grande gravadora” é, portanto, muito distinta, por exemplo, da perspectiva dos artistas independentes da chamada Vanguarda Paulista, nos primeiros anos da década de 1980. O horizonte contemporâneo dos independentes apresenta, ainda, diferenças substanciais em relação àquele que se colocava nos anos 1990, para bandas como Planet Hemp, Raimundos, Chico Science e Nação Zumbi, entre outras. Estas começaram sua trajetória gravando trabalhos em pequenas gravadoras e selos, circulando em festivais independentes e eventos à margem do mainstream. No entanto, ao percorrer inicialmente estes circuitos, estas bandas supracitadas já tinham, em alguma medida, como meta alcançar visibilidade e projeção suficientes para, então, conseguir um contrato com uma grande gravadora; gravadora que lhe oportunizaria, finalmente, a possibilidade de “viver de música” e levar seu trabalho para públicos mais abrangentes (HERSCHMANN, 2010).

²⁴⁸ Referência à rede social e microblog Twitter.

²⁴⁹ Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/07/da-maior-importancia-v2-revisto-e.html>. Acesso em 07/10/2013.

Em matéria publicada em 29/04/2012 na revista Serafina, suplemento do jornal Folha de São Paulo, o jornalista Marcus Preto indicava que artistas proeminentes da “nova cena paulistana” (simultaneamente nomes importantes na “cena independente brasileira e na “nova música brasileira”) – como Tulipa Ruiz, Criolo, Karina Buhr e Céu, entre outros – têm liderado as vendas de CDs na Livraria Cultura, loja frequentada pela classe média e alta paulistana, superando as vendas de artistas das grandes gravadoras. João Paulo da Silva Bueno, coordenador da categoria de música da Livraria, apontava então: “O disco da Tulipa já vendeu mais do que os últimos de Caetano [Veloso] e [Gilberto] Gil. O do Criolo quase supera o da Madonna.” Por outro lado, a reportagem indica que, ao fazer uma pesquisa com camelôs da Rua Barão de Itapetininga – responsáveis pela venda de CDs piratas com as músicas mais populares e mais demandadas por seus consumidores –, não encontrou nenhum título dos artistas supracitados. Marcus Preto sintetiza, a partir destes dados destacados na matéria, que:

“Os tempos são contraditórios para quem faz a nova música do Brasil. Um artista pode “acontecer” – fazer música e viver dela – mesmo que ninguém fora de seu segmento se dê conta da existência dele. (...)”²⁵⁰

Em entrevista, a cantora e compositora baiana, Márcia Castro nos acrescenta mais elementos elucidativos sobre o tema:

“Tem algo muito positivo neste momento. Antigamente havia a força das gravadoras, mas o funil era muito estreito, muito poucos artistas alcançavam grande sucesso. Quem não estava inserido nesse sistema não era nada! Hoje você tem uma geração de músicos que talvez nunca experimente aquele êxito de outrora... Entretanto, há neste momento outro patamar onde os artistas independentes se colocam frente ao mercado, o que os possibilita viver de um modo modesto, mas sempre almejando, criando projetos e dando continuidade às suas carreiras. Abriu-se uma nova possibilidade. As coisas não são mais estanques: *‘Ou você está no mainstream ou você não existe’*. Você pode se colocar neste novo patamar, cujo principal objetivo não é tornar-se uma celebridade ou ícone de cultura de massa. Esta geração está em outra busca, com outras expectativas, outros sonhos. Hoje nós estamos fazendo este projeto [Tabuleiro BA²⁵¹]. Se estivéssemos na década de 1980, ou estávamos ao lado dos grandes nomes da MPB ou não

²⁵⁰ Cf. <http://www1.folha.uol.com.br/serafina/1082810-artistas-fazem-nova-mpb-mesmo-sem-apoio-de-grandes-gravadoras.shtml>. Acesso em 28/06/2013.

²⁵¹ Castro se refere aí ao evento no qual estava se apresentando no Rio de Janeiro- RJ no dia da entrevista (29/06/2011), dedicado a promover artistas oriundos da Bahia, como ela, Marcela Bellas e Lucas Santtana – os dois últimos também nomes de relevo da “cena paulistana independente”. O evento, realizado a cada mês, estava sendo promovido pelo Centro Cultural Banco do Brasil e contava com patrocínio do Ministério da Cultura.

éramos ninguém. Estaríamos tocando em algum barzinho. O momento em que estamos vivendo é muito peculiar.” (Entrevista concedida por Márcia Castro ao blog Banda Desenhada, publicada em 11/07/2011)²⁵²

O conceito imagético da *cauda longa* exposto pelo editor da revista Wired Chris Anderson (2006), ilustra de forma exemplar a dinâmica econômica que emerge com o novo patamar de importância que adquirem os mercados de nicho (caso dos mercados geralmente movimentados pela “cena independente brasileira”), a partir da expansão da internet. Vemos na representação abaixo, a distribuição de hits (produções artísticas com alto nível de consumo massivo) e não hits (produções consumidas em mercados de nicho), por popularidade (mensurada, por exemplo, por meio do valor econômico gerado pela venda de discos ou shows) e produtos oferecidos (correspondente, por exemplo, aos discos lançados ou número de shows realizados por parte de cada artista).

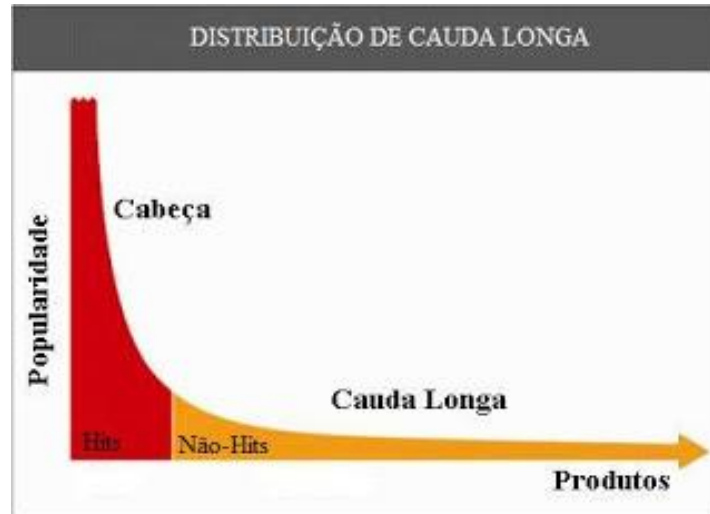


FIGURA 18. Fonte: <http://labinove.blogspot.com.br/2008/10/cauda-longa.html>²⁵³

²⁵² Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/07/desafinando-o-coro-dos-contentes.html>. Acesso em 27/07/2013.

²⁵³ Acesso em 26/06/2013.

Da esquerda para a direita poderíamos imaginar, por exemplo, marcações numéricas correspondentes: aos 100 artistas com maiores receitas movimentadas, aos 300 artistas com maior receita, aos 500, 700, 1000, e assim sucessivamente. Na linha vertical elevam-se as receitas correspondentes. Os artistas extremamente populares são poucos, movimentando, cada um, uma quantia extremamente elevada de capital (na figura, os “hits”). A grande indústria fonográfica teve como foco quase exclusivo, durante o século XX, a identificação de artistas como estes, com grande capacidade de figurar na “cabeça” do gráfico; artistas que demonstrassem potencial de figurarem entre os mais vendidos. Praticamente, esta era a única parcela do mercado que interessava a estas empresas explorar.

A partir de certo ponto, caminhando-se para a direita no gráfico, as receitas geradas pelos artistas passam a ser, segundo a lógica de operação da tradicional indústria fonográfica, cada vez menos vantajosas em termos do balanço investimento/lucratividade (na figura, os “não hits”). Exemplificando: valeria a pena para um conjunto “X” de grandes gravadoras manterem, tendo em conta a soma de seus catálogos, por exemplo, os 100, ou os 300, ou os 400 artistas com maior índice de venda de discos. Quanto mais se desce na cauda, declina o número de vendas ou de receita gerada, e menor lucro líquido é auferido; até chegar-se ao ponto em que a receita gerada passa a não compensar os investimentos na comercialização dos trabalhos (custos relacionados, por exemplo, aos processos de gravação, produção, promoção e distribuição musical).

Considerando a realidade norte-americana e comparando as vendas do que era, então, a maior loja “física” de música dos Estados Unidos, a Wal-Mart²⁵⁴, com as vendas de plataformas online de comercialização de produtos, como a Amazon.com²⁵⁵ ou a Rhapsody.com²⁵⁶, entre

²⁵⁴ Na realidade a Wal-Mart é uma rede de lojas, sendo que cada uma destas disponibiliza em suas prateleiras acervos bastante vastos de CDs.

²⁵⁵ Cf. <http://www.amazon.com/>.

²⁵⁶ Cf. <http://www.rhapsody.com/>.

outras, Anderson (2006) demonstra que as últimas conseguem explorar, eficazmente, um trecho muito mais à direita na cauda. Enquanto a maior das lojas do Wal-Mart deve ater-se ao limite de discos comportados por suas prateleiras e “espaços físicos”, a Amazon e a Rhapsody dispõem de uma quantidade quase infinita de bits para disponibilizar a música que comercializa²⁵⁷. Desta maneira, o contrário da Wal-Mart, a Amazon e a Rhapsody não têm custos extras para ampliar o número de artistas, de discos e de músicas com que trabalha. Quanto mais nos deslocamos para a direita no gráfico, mais irrisórias são as receitas de cada disco, ou de cada artista. No entanto, os artistas, ou os discos à direita são muitos (a grande maioria), e somados compõem um mercado que passa a ser economicamente cada vez mais significativo.

Dois dados levantados por Anderson (2006) sobre a realidade norte-americana parecem corroborar a tendência observada na proporção de venda e lançamentos de discos no Brasil, por parte das majors e do mercado independente²⁵⁸: de um lado, se nota que no estoque da Wal-Mart os 200 principais álbuns respondem por 90% das vendas e, de outro, percebe-se que mais de 99% dos CDs existentes no mercado não estão à venda no Wal-Mart²⁵⁹.

Um último aspecto fundamental deve ser enfatizado para compreendermos a nova importância da produção independente no conjunto da produção fonográfica do país. Além de

²⁵⁷ Em 2006, enquanto sob a perspectiva de lojas como a Wal-Mart a indústria da música se restringia a cerca de 60 mil faixas, para varejistas online, como a Rhapsody o mercado era “aparentemente infinito” (1,5 milhão de faixas disponibilizadas para venda naquele ano) (ANDERSON, 2006).

²⁵⁸ Apontada no quadro anterior (FIGURA 17), a partir dos dados do SEBRAE/ESPM (2008), ABMI (2012) e informações fornecidas pelo site da ABPD e pelo produtor independente Maurício Tagliari.

²⁵⁹ Interessante notar que este último dado de Anderson (2006) nos ajuda – pela tendência que aponta – a compreender o quão problemático é o argumento de que se utiliza o produtor Rick Bonadio para questionar a importância atual atribuída pelo ex-ministro Gilberto Gil, à produção independente em face do conjunto do mercado fonográfico nacional. Lembramos então da fala (já citada) de Bonadio: “as gravadoras alternativas não devem representar mais que 5%. Basta você ir até uma loja de CD ou escutar uma emissora de rádio para perceber que a informação não confere”. Vale notar aqui, que as grandes emissoras de rádio comerciais apresentam geralmente, uma diversidade musical bastante limitada às produções das majors que circulam nas lojas de discos; diversidade que fica bastante aquém do conjunto de produções que tem circulado e articulado significativos mercado de nicho por meio da internet.

observarmos nos últimos anos no Brasil, a constituição de um mercado musical independente cada vez mais consistente, diversificado e profissionalizado²⁶⁰, assistimos – com a ampla disseminação das tecnologias de produção e distribuição musical – a um enorme acréscimo da “produção independente amadora”, bem como de um amplo conjunto de produções musicais que se encontram em uma “zona intermediária” entre o amadorismo e profissionalismo – zona que, ao que tudo indica, nunca foi tão vasta, do ponto de vista quantitativo²⁶¹. Em um contexto sociocultural e tecnológico no qual cada vez mais pessoas passam a se sentir estimuladas a gravar suas músicas – muitas vezes em suas próprias casas – e a divulgar estas produções na internet, as linhas que distinguiriam artistas independentes *reconhecidos* de artistas independentes *emergentes* ou, ainda, *desconhecidos*, tornam-se cada vez mais tênues²⁶².

“Por exemplo: Você é músico, compõe, acha que o seu som está ficando legal, então grava e disponibiliza, sem grandes pretensões e sem se importar muito se uma multidão irá ouvir ou gostar. Mas como isso demanda tempo e esforço, você também espera que aquilo se torne um “job”, um trampo. Afinal, a sua música é um tipo de produto que você deseja que dê algum retorno. Porque se você não vender, terá que trabalhar em outra coisa. A música toma muito tempo, sabe? Tem a hora do estudo, da criação, do ensaio, da gravação... Você acaba sendo seu próprio produtor e assessor. (...) Alguns da minha geração até podem estar em gravadoras, mas o ponto de partida hoje em dia não é mais como antigamente, onde um caçador de talentos te descobre e fala: ‘*Vou mudar a sua vida. Vou tirar você desse boteco e dar uma grana pra gravar em um puta estúdio e te lançar*’. Isso é uma coisa que não existe mais. Hoje é exatamente ao contrário. Você vai lá e pira o cabeção, faz uma demo, mostra para alguém e este alguém investe em você, porque acha o seu som do caralho e

²⁶⁰ A afirmação deve ser entendida tendo em vista, sobretudo, a comparação com momentos anteriores da produção independente nacional – comparação que parece ser um dos motivos principais para a comemoração do novo panorama contemporâneo nos discursos dos artistas acompanhados. Sem dúvida subsiste, contemporaneamente, uma significativa precariedade econômica e carência de condições de trabalhos adequadas à maior parte dos artistas independentes profissionais; estes músicos são praticamente unânimes em pontuar que há muito, ainda, a se avançar, neste sentido – tema que será pormenorizado na subseção 2.3.7.

²⁶¹ Cf. Anderson (2006).

²⁶² A socióloga Liliana Segnini (2011) destaca dados do IBGE pertinentes a respeito: enquanto a população ocupada no país cresceu 16% entre 1992 e 2006, o grupo de profissionais dos espetáculos e das artes registrou crescimento de 67% no mesmo período. Neste último grupo, os músicos constituem a categoria que mais cresceu, passando de 50.839, em 1992, para 118.231 músicos, em 2006 (SEGNINI, 2011). Outros dados interessantes apontados pela pesquisadora no V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado em 2009: se no ano 2000, houve 894 matrículas em cursos superiores de música em 2005 foram aproximadamente 5.200 matrículas. Ainda, a organização Cooperativa de Música (<http://www.cooperativademusica.com.br>) passou de 26 registrados em 2003 para mais de 1000 em 2009. No Brasil verifica-se, de acordo com a pesquisa de Segnini, uma particular dificuldade em se distinguir onde termina o “amadorismo” e onde começa o “profissionalismo”, uma vez que apenas cerca de 10% dos músicos “profissionais” possuem vínculo empregatício. Cf. <http://anapaulasousa.blog.terra.com.br/2009/05/28/o-numero-de-musicos-profissionais-explode-no-brasil-a-dependencia-do-estado-tambem/>. Acesso em 28/09/2013.

acredita que será um bom negócio. (...) Nos últimos anos, surgiram novas formas de negócios, e cada uma delas com características muito próprias, com custos e benefícios bem específicos²⁶³. Isso trouxe uma liberdade enorme para nós, sabe? Você quer lançar um disco? A gente grava aqui com o seu celular e disponibiliza na internet! E se alguém comprar a idéia e nos contratar, pagando uns trinta contos, podemos fazer um show aqui no bar da esquina!” (Entrevista concedida por Bruno Moraes ao blog Banda Desenhada, publicada em 11/04/2013)²⁶⁴

Contabilizar, em um contexto desta natureza, o número de discos gravados em um dado período no Brasil ou mesmo em uma determinada metrópole – como São Paulo-SP, por exemplo –, passa a ser uma tarefa, no limite, impossível de ser realizada. Esta explosão da quantidade de músicas gravadas e divulgadas tem sido observada, entre os agentes acompanhados, a partir de dois prismas: se de um lado, este processo teria feito aumentar, inevitavelmente, a quantidade de “música de má-qualidade”, de outro implica também no aumento das oportunidades para que “muita música boa” se crie, e seja gestada, em um ambiente de maior liberdade (ambiente este, valorizado na fala de Bruno Moraes) em relação às diretrizes e demandas comerciais esteticamente restritivas das grandes gravadoras. A própria despretensão com que os trabalhos podem ser produzidos neste cenário, tem sido apontada como positiva e geradora de novidades musicais importantes. Tudo isto parece compor mais um fator significativo, relativamente à nova importância assumida pela produção independente no cenário cultural brasileiro.

De qualquer modo, para a parcela dos músicos e produtores com pretensão a um reconhecimento e alcance maiores, adquire suma importância num cenário como este – ao lado da busca pelo desenvolvimento da própria qualidade dos trabalhos²⁶⁵ – um amplo esforço

²⁶³ Entre outros novos modelos de negócios encontra-se, por exemplo, o patrocínio e/ou suporte de artistas independentes por parte de empresas tradicionalmente estabelecidas em outros ramos que não o fonográfico (por exemplo, Natura, Oi, Vivo) – caso a que se refere, mais especificamente, o músico neste trecho da entrevista.

²⁶⁴ Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2013/04/todos-os-rumos.html>. Acesso em 21/07/2013.

²⁶⁵ A importância da “qualidade do trabalho” para que este se distinga em relação ao *mar de produções independentes* foi destacada por diversos músicos acompanhados. A possibilidade de que uma produção musical independente se auto-promova, em boa medida pela sua própria qualidade, por meio da sua “viralização” em redes sociais, é destacada por Daniel Ganjaman: “A experiência mais recente que eu tenho e que é legal falar, é a do disco *Nó na Orelha* [2011] do Criolo, que foi lançado e promovido totalmente dentro dessa formatação de “viralizar” a coisa pela internet, via Twitter, via Facebook, via Orkut. A partir do momento que você tem a coisa jogada ali, nestes espaços, e o material tem a forma de um link pra que as pessoas o espalhem, foi um lance automático, assim. Foi a

enquanto empreendedores: realizando a promoção offline de seus trabalhos nos circuitos de shows; estabelecendo contatos, amizades e parcerias com outros agentes do meio musical independente; planejando e viabilizando projetos de financiamento para seus discos e shows; articulando visibilidade para sua produção em espaços tradicionais de mídia especializados música.

Novos potenciais se descortinam em meio a novos desafios e dificuldades.

“Não adianta [somente] você ter um disco maravilhoso... Porque tem, sei lá... 10 mil CDs saindo no Brasil esse ano! Se um estudioso, por exemplo, decidir: ‘*eu quero escutar todos os 10 mil CDs que estão saindo*’, ele não vai conseguir. Nem escutar... Então o grande ‘X’ da questão para o artista hoje, é o filtro, a questão do *como* chegar no público dele.” (Entrevista concedida por Maurício Tagliari em 10/05/2012)

2.1.2. Editais e leis de Incentivo à Cultura, novas políticas culturais, festivais independentes, circuito Fora do Eixo

Se o advento da internet é, inegavelmente, um elemento fundamental para entendermos o novo mundo emergente, nos últimos anos, para a “produção independente” e para a “cena musical independente brasileira”, é preciso atentar, de todo modo, para a importância da sua associação aos novos processos econômicos e às novas políticas culturais que se estabelecem no Brasil nas duas últimas décadas

gente colocar a parada na internet que deu uma explodida – algo que se deve muito ao fato do Criolo já ter um background [decorrente de vários anos de carreira no rap]. Mas o que eu acho que foi o fator principal da coisa ter surgido e “acontecido” mesmo, foi a própria qualidade do trabalho em si. E eu acredito muito nisso, que o trabalho de qualidade hoje em dia ele tem muito mais possibilidades de se auto-promover – e acho que essa auto-promoção é muito mais autêntica, e muito mais legítima, do que se você tem alguém bancando pra promover. Ou se você pagar uma puta assessoria de imprensa, ou pagar um jabá de rádio; fórmulas que em um outro momento eram super importantes, super utilizadas. Hoje em dia, claro que é importante você ter uma assessoria de imprensa pra divulgar o trabalho e tal, mas não tem mais tanta importância como isso tinha em uma outra época, em que era essencial. Eu acho que, hoje em dia, você tem uma possibilidade de divulgar o trabalho pelo próprio trabalho, usando essas ferramentas, algo que eu acho importantíssimo.” (Depoimento de Daniel Ganjaman gravado em debate sobre produção independente na Funarte, em São Paulo-SP, em 24/03/2012). Como veremos a seguir, Maurício Tagliari enfatiza uma outra perspectiva sobre a questão, que mais do que negar a de Ganjaman, possivelmente a complementa.

A promulgação da Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei n.8.813/91) – mais conhecida como Lei Rouanet (BRASIL, 1991) – instituiu no país importantes bases da atual política de relações entre o Estado e o capital privado na área cultural – estabelecendo mecanismos de investimento por meio da renúncia fiscal.²⁶⁶ A lei expressava então, um tipo de associação também observada em outras partes mundo, entre interesses dos chamados governos neoliberais nas propostas de livre mercado, e os interesses de grandes corporações privadas em minimizarem seus custos operativos através da renúncia fiscal, ampliando suas receitas por meio da promoção de sua marca associada a produtos artísticos (CHIN-TAO, 2006). Importa notar que, no contexto do chamado capitalismo cognitivo e da sociedade pós-industrial (LAZZARATO e NEGRI, 2001; PASQUINELLI, 2006), estas políticas passam a ser fundamentais para o aumento da influência das empresas na esfera cultural – esta última, uma fonte de produção de valor econômico cada vez mais importante.

Especialmente a partir de 1995, em um contexto de fortalecimento econômico gradual do país, passa a se observar um aumento contínuo e progressivo dos recursos públicos investidos na cultura através da Lei Rouanet. De 43 incentivadores de projetos e R\$ 160 milhões investidos em 1994 passa-se a 13.875 incentivadores e R\$ 875 milhões em 2006. Não somente empresas privadas, mas também grandes empresas públicas e de economia mista, como o Banco do Brasil e a Petrobrás, passam a destinar grande quantia de recursos a projetos culturais²⁶⁷.

No campo da música, especificamente, os investimentos aumentaram de, aproximadamente, R\$ 20 milhões em 1996, para 78 milhões em 2006 (BRASIL, 2009). Vale sublinhar, ainda, que leis de incentivo à cultura, nos moldes da Rouanet, foram reproduzidas nos

²⁶⁶“Para que uma produção cultural possa se habilitar a um patrocínio via Lei Rouanet, é necessário que seu projeto seja aprovado junto ao Ministério da Cultura. Os dois principais complicadores para a obtenção desse aval consistem na complexidade de preparação do documento que deve ser apresentado e no prazo de aprovação, que pode demorar até 90 dias após a submissão do projeto. Esta lei é utilizada, sobretudo, por pessoas jurídicas, uma vez que os produtores buscam as empresas que possuem um potencial maior de investimento.” (SEBRAE/ESPM, 2008: 18).

²⁶⁷ Em 2006, a Petrobrás foi responsável por 26% do valor captado via Lei Rouanet (BRASIL, 2009).

últimos anos nas esferas estaduais e municipais. Assim, os valores totais das verbas captadas por projetos ligados à música e à cultura, por meio dos mecanismos de incentivo fiscal nos níveis federal, estadual e municipal se tornaram ainda maiores.

Cabe ressaltar aqui, que o valor captado por projetos relativos à música através de leis de incentivos fiscais tem superado, de modo significativo, o valor do investimento direto na área por parte do governo. No ano de 2006, por exemplo, foram investidos R\$ 78,63 milhões no campo da música por meio da Lei Rouanet. Já o valor investido diretamente nesta área pelo governo federal, no mesmo ano, foi de apenas R\$ 2,35 milhões (GPOPAT-UNESP, 2010: 99).

Em meio a uma importância cada vez mais substancial da Lei Rouanet para a viabilização financeira de projetos artísticos culturais no Brasil, a transferência pelo Estado da gestão de recursos públicos (destinados à arte e à cultura) à iniciativa privada e suas decisões técnico-corporativas, passou a gerar debates e questionamentos no país – relativamente às possíveis distorções e processos de concentração decorrentes deste modelo.

De um lado, observa-se uma grande concentração dos recursos em determinados estados e regiões brasileiras; algo que – relativamente ao objeto desta pesquisa – aponta para uma significativa desigualdade de oportunidades para o desenvolvimento de produções musicais independentes nas diferentes localidades do país (juntamente a vários outros fatores que procurarei detalhar nesta parte do trabalho). Considerando o número de investidores em projetos culturais entre 2000 e 2006, e somados entre os apoiadores pessoas físicas e jurídicas, notamos que enquanto os projetos culturais da região sudeste contaram com 20.737 investidores, a região nordeste dispôs de apenas 1.064 investidores. Segundo estes dados, São Paulo seria o estado com maior número de investidores (9.641) seguido por Minas Gerais (9.195) – ressaltando de toda forma, que o número de pessoas jurídicas patrocinadoras (de onde partem, geralmente, os investimentos de maior vulto) é bem maior no estado paulista (4.515) do que no mineiro (1.090)

²⁶⁸. Estados como, por exemplo, Sergipe (42), Paraíba (30), Paraná, (684), Bahia (135), Amazonas (62), Acre (11), Goiás (156) contaram com um número muito menor de empresas apoiadoras no mesmo período (2000-2006).

Como aponta Segnini (2011), por meio da Rouanet

“recursos públicos destinados à cultura são direcionados de acordo com a capacidade de elaboração de projetos dos diferentes grupos e exigências dos patrocinadores. As demandas qualificadas, elaboradas de forma predominante por grupos artísticos consolidados e com expressão na mídia, assumem relevância maior do que as políticas públicas de caráter universal, a partir de 1995, recriando as desigualdades econômicas regionais existentes no país, no que tange ao financiamento das atividades culturais.” (SEGNINI, 2011: 180)

A compositora e cantora Márcia Castro é um dos muitos artistas independentes que problematizam os critérios de investimento priorizados por grande parte das empresas investidoras, ao mesmo tempo em que defendem a importância de políticas públicas culturais por parte do Estado capazes de garantir a diversificação e descentralização cultural:

“Com as políticas culturais que surgiram a partir da década de 1990, no governo de Fernando Henrique Cardoso, as empresas assumiram um pouco o lugar das gravadoras enquanto patrocinadoras de projetos culturais. Seus parâmetros são outros. Algumas investem em artistas mais comerciais que já possuem uma carreira consolidada, outras investem em um segmento mais alternativo, mais arrojado. [Mas] Existem críticas também, não é? As empresas privadas têm interesses bem específicos e há uma predisposição por parte delas em priorizar alguns projetos em detrimento de outros. Mas, ao mesmo tempo, você tem o incentivo do Estado, que independe desses parâmetros mercadológicos. Eu acho esta coexistência muito saudável. Ela mantém acesa certa esperança dentro de nós.” (Entrevista concedida por Márcia Castro ao blog Banda Desenhada, publicada em 11/07/2011) ²⁶⁹.

Segundo indica o depoimento de Castro – que também é corroborado por outros agentes do campo pesquisado – um dos aspectos problemáticos da Rouanet se refere à sua tendência em favorecer investimentos em produções culturais mainstream que já dispõem de grande visibilidade e sucesso comercial e que se apresentam assim, como investimentos mais atrativos para a maior parte das grandes empresas – reforçando e reproduzindo a verticalização e a concentração da produção cultural tradicionalmente existente no país. De toda maneira, e por

²⁶⁸ Outras unidades federativas com um número alto de empresas investidoras são o Rio de Janeiro (1067) e o Rio Grande do Sul (1480, superando Minas Gerais) (BRASIL, 2009).

²⁶⁹ Cf. <http://www.bandadesenhada.com.br/search?q=marcia+castro&submit=busca>. Acesso em 16/07/2013.

outro lado, os mecanismos de incentivo fiscal têm sido reconhecidos por artistas da “cena independente brasileira” como uma importante via de viabilização econômica de seus projetos (como discos, shows e turnês) ²⁷⁰ – ainda que estes ressaltem que é muito mais difícil para eles captarem recursos para seus projetos aprovados, do que para os artistas “mais comerciais”, com maior nível de circulação no mainstream.

Para além do fomento às produções artísticas de cada artista em particular, a Lei Rouanet tem sido utilizada, também, na viabilização de uma série de projetos relacionados a propostas de fortalecimento do circuito de shows para artistas da “cena independente”. Foi em grande parte por meio desta lei, que os chamados festivais independentes pioneiros, surgidos nos anos 1990 – como Abril Pro Rock (Recife-PE), Goiânia Noise (Goiânia – GO), MADA (Natal-RN), Humaitá Pra Peixe (Rio de Janeiro-RJ), entre outros –, puderam ser realizados. Os festivais independentes contemporâneos, por sua vez, também têm na utilização nestes mecanismos fiscais um componente fundamental para a sua realização, mas agora há uma série de novos e importantes elementos em curso, em relação àquele período

Buscando atenuar ou dirimir as já citadas distorções causadas pelo modelo de financiamento preconizado pela Rouanet, a política cultural do governo do ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva (2002-2010) irá marcar importantes alterações no que se refere ao debate sobre a descentralização dos recursos de incentivo à produção cultural brasileira. A partir, sobretudo, da gestão do músico Gilberto Gil no Ministério da Cultura (MinC) (2003 a 2008) este debate se aprofunda, com o estabelecimento de políticas voltadas à valorização da diversidade cultural e ao fomento de cadeias e circuitos de produção cultural, capazes de amplificar o potencial criativo presente na cultura popular e na cultura digital em rede.

²⁷⁰ Algo que acontece tanto por meio de projetos propostos via Rouanet pelos próprios artistas junto ao ministério da cultura, como por meio de editais lançados pela iniciativa privada (como no caso, por exemplo, da Natura Musical) que patrocinam a realização de turnês e discos por parte dos artistas independentes.

O Programa Nacional de Cultura (Cultura Viva)²⁷¹ foi o principal programa implementado neste sentido, durante a gestão de Gilberto Gil no MinC, articulando-se como eixo fundamental de série de políticas que passaram a ser efetivadas a partir deste período. No âmbito deste programa, os Pontos de Cultura constituíram a ação prioritária e o ponto de articulação e coordenação das demais ações²⁷². Desenvolvidos por organizações governamentais e não-governamentais com financiamento institucional do Ministério da Cultura, os Pontos de Cultura passaram a contribuir com a efetivação da política cultural, proposta por este ministério, de descentralizar a aplicação de recursos públicos na área da cultura, valorizando e potencializando ações de impacto sócio-cultural em comunidades espalhadas pelo país (MANEVY, 2010)²⁷³.

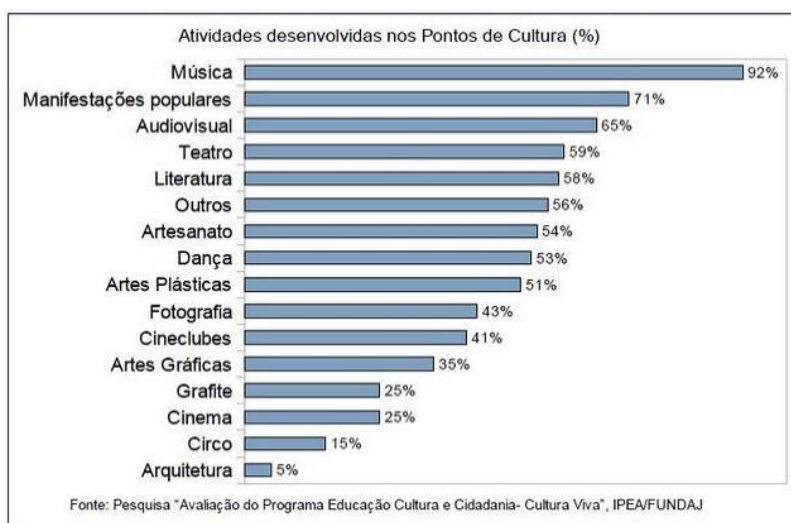


FIGURA 19. Fonte: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/003673.html>²⁷⁴

²⁷¹ Cf. <http://www2.cultura.gov.br/culturaviva/>.

²⁷² Entre estas outras ações destacam-se as políticas públicas relativas à cultura digital (redes na internet, software livre, multimídia etc) e os vários editais públicos de fomento – ambos mencionados a seguir. De acordo com o escritor e produtor cultural Bruno Cava, em 2011 havia 4.000 pontos de cultura instalados em mais de 1.100 municípios brasileiros. No período, cada ponto recebia R\$180 mil para “remunerar as pessoas, comprar equipamento, divulgar a arte e a cultura”. Cf. <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/003673.html>. Acesso em 15/07/2013.

²⁷³ Segundo Alfredo Manevy (2010), uma das frentes da política para a economia da cultura estabelecidas a partir do ministério de Gilberto Gil se refere ao estímulo de cadeias produtivas, a partir do fomento a circuitos de produção, distribuição, circulação e publicidade. Os Pontos de Cultura passaram a ter um papel fundamental neste processo. Ainda, os chamados “Pontões” recebem repasses financeiros mais robustos e desempenham o papel de rótulas do sistema, sendo responsáveis por coordenar a rede nacional de Pontos de Cultura, articulando processos e produtos culturais desenvolvidos nos pontos, por meio de fóruns e de uma Comissão Nacional.

²⁷⁴ Acesso em 15/07/2013.

No quadro acima, a música é apontada como atividade cultural mais presente nas ações desenvolvidas nos Pontos de Cultura, sendo possível constatar, assim, a importância do programa, relativamente à construção e incremento de cadeias produtivas nesta área – democratizando-se, por exemplo, o acesso às tecnologias de produção musical.

Por outro lado, a partir do ministério de Gilberto Gil passa a se re-significar a noção de inclusão digital, promovendo-a enquanto processo técnico, social e político mais amplo. A inclusão digital passa a ser observada no âmbito das ações deste ministério, para além de uma concepção relacionada, mais estritamente, ao mero acesso ao uso do computador, passando-se a privilegiar e enfatizar a reflexão sobre os potenciais das tecnologias digitais relativamente ao fomento de processos culturais, políticos e criativos e ao fortalecimento de uma *cultura de redes* (SARMENTO COSTA, 2011). Assim, a partir das gestões de Gilberto Gil (2003-2008) e Juca Ferreira (2008-2010), o Ministério da Cultura passa a priorizar a articulação entre a proposta de fortalecimento da cultura e da arte enquanto processos socialmente abrangentes – observados para além da valorização de produtos artísticos concernentes à alta cultura ou à produção mainstream –, e a política de reconhecimento e estímulo de práticas criativas conectadas ao mundo digital.

Além da provável importância para a produção musical independente brasileira dos pontos de cultura, e das políticas de fomento à *cultura de redes*, verifica-se, com os programas Cultura Viva e Mais Cultura²⁷⁵, o aumento substancial do número de editais públicos de fomento à cultura. Estes têm tido como um de seus focos prioritários o investimento em projetos voltados ao fortalecimento de circuitos de produção e distribuição cultural.

²⁷⁵ O Cultura Viva foi criado em 2005 e o Mais Cultura em 2007 – sendo este último, segundo o ministério, um programa “pautado na integração e inclusão de todos os segmentos sociais, na valorização da diversidade e do diálogo com os múltiplos contextos da sociedade brasileira.” Cf. <http://mais.cultura.gov.br/>.

Estas novas políticas culturais, e o aumento progressivo dos editais públicos de fomento, compuseram – a partir da segunda metade dos anos 2000 – um importante fator de desenvolvimento dos festivais independentes de música no Brasil, os quais passaram a se somar, também, a um número crescente de eventos musicais patrocinados, apoiados ou promovidos por secretarias estaduais e municipais de cultura.

Fundada em 2005 por 14 produtores de festivais²⁷⁶ a Associação Brasileira de Festivais Independentes (Abrafin) observou, durante o período mencionado, um aumento progressivo e anual do número de festivais e do conjunto da verba captada por meio de leis de incentivo e de editais de fomento à cultura. Em 2010, já eram 44 festivais afiliados à associação²⁷⁷.

No final de 2011, com a desfiliação conjunta de 13 de seus festivais, a entidade sofre um “racha” que acaba por marcar, de modo importante, o “meio musical independente brasileiro”. As principais críticas constantes na carta pública de desfiliação assinada pelos 13 festivais (entre os quais se encontrava a maior parte dos festivais pioneiros)²⁷⁸ referiam-se ao que estes consideravam ser uma excessiva aproximação entre a Abrafin e o Circuito Fora do Eixo (FDE)²⁷⁹ nos últimos anos, e ao fato da entidade – a partir desta aproximação – ter passado a observar a obtenção de “recursos públicos como um fim e não como um meio” no que se refere ao fortalecimento do mercado independente²⁸⁰.

²⁷⁶ Entre os quais os pioneiros já citados Abril Pro Rock, Goiânia Noise, Humaitá Pra Peixe, MADA, entre outros. Cf. Herschmann (2010).

²⁷⁷ Dado presente na carta “Abrafin 2.0”, divulgada pela entidade no Facebook em 22/12/2011. https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=299965653381397&id=307925372581213. Acesso em 09/07/2013.

²⁷⁸ Solicitaram desfiliação os festivais: Goiânia Noise Festival, Abril Pro Rock, Casarão, Psycho Carnival, DemoSul, 53 HC, PMW, RecBeat, MADA, El Mapa de Todos, Campeonato Mineiro de Surf, Gig Rock e Tendencias Cf. a íntegra da carta em <http://www.rockemgeral.com.br/2011/12/14/abrafin-festivais-sairam-porque-nao-se-sentiam-representados/>. Acesso em 05/07/2013.

²⁷⁹ Detalharei, a seguir, sobre o FDE. Cf. <http://foradoeixo.org.br/>.

²⁸⁰ Um fato relativo a esta aproximação apontado na carta se refere à própria realização da reunião da Abrafin em que ocorreu a cisão, estar sendo realizada no Congresso do Fora do Eixo, promovido na USP em 2011. Cabe assinalar aqui, que integrantes do Fora do Eixo como Pablo Capilé (então produtor do festival Calango em Cuiabá-MT) e

Segundo Talles Lopes – então presidente da Abrafin e integrante do Fora do Eixo – já antecipava em entrevista de abril de 2011²⁸¹, estas tensões estariam relacionadas à existência de interesses distintos por parte de dois grupos de festivais presentes na entidade: aqueles produzidos por pessoas físicas, ou por produtoras que se organizavam em moldes empresariais (mais ligadas, assim, ao chamado segundo setor) e, de outro lado, o grupo de festivais organizados por associações sem fins lucrativos e coletivos culturais, iniciativas mais relacionadas, portanto, ao chamado terceiro setor²⁸². O jornalista especializado em rock Marcos Bragatto corrobora – a partir de contato próximo com integrantes da associação – o histórico de conflitos na entidade, os quais já seriam passíveis de observação em reuniões da Abrafin desde, pelo menos, 2007.²⁸³

A partir do final de 2011, a Abrafin passa então por um processo de transição sendo, em julho de 2012, “auto-implodida” e renomeada, em outras bases, como Rede Brasil de Festivais (RBF)²⁸⁴. Vale notar que, em meio ao período de crise, o número de festivais associados à entidade não parou de crescer (no início de 2012 haviam 69 festivais previstos para aquele ano²⁸⁵; no momento da fundação da RBF, em julho do mesmo ano, já eram 107 festivais²⁸⁶). Importa registrar ainda, em novembro de 2012, a fundação da entidade Festivais Brasileiros Associados

Talles Lopes (produtor do Jambolada em Uberlândia-MG), já haviam ascendido a postos de direção na entidade desde anos anteriores.

²⁸¹Entrevista concedida por Talles Lopes ao site Rock em Geral, publicada em 26/04/2011. Cf. <http://www.rockemgeral.com.br/2011/04/26/nos-eixos/>. Acesso em 28/06/2013.

²⁸²Segundo esta conceituação, o primeiro setor seria o Estado e suas instâncias representativas, o segundo setor, o mercado e o conjunto das empresas privadas e o terceiro setor seria composto por organizações sem fins lucrativos e não governamentais da sociedade civil, como associações comunitárias, movimentos sociais, ONGs, entre outras.

²⁸³Cf. <http://www.rockemgeral.com.br/2012/11/12/nova-associacao-de-festivais-e-lancada/>. Acesso em 28/09/2013.

²⁸⁴Cf. <http://www.farofafa.com.br/2012/07/18/a-abrafin-morreu-surge-a-rede-brasil/6357>. Acesso em 05/07/2013.

²⁸⁵Dado presente na carta “Abrafin 2.0”, divulgada pela entidade no Facebook em 22/12/2011. Cf. https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=299965653381397&id=307925372581213. Acesso em 09/07/2013.

²⁸⁶Informação presente no vídeo-teaser de lançamento da Rede. Cf. https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=rmseWhrT1FA#at=38. Acesso em 05/07/2013.

(FBA), integrada pelos 13 festivais dissidentes e mais outros quatro – a qual passaria a operar de modo autônomo²⁸⁷.

A transformação da Abrafin na Rede Brasil de Festivais efetiva o novo modelo que já vinha sendo proposto para a aquela entidade pelos integrantes do FDE, com o estabelecimento de circuitos regionais que tornassem possível o acompanhamento do número cada vez maior de festivais ligados à entidade (e agora à rede)²⁸⁸.

Não faz parte do escopo deste trabalho o aprofundamento sobre o amplo leque de questões políticas e culturais debatidas e polemizadas, hoje, em torno da rede Fora do Eixo, mas apenas apontar os principais elementos pertinentes à sua presença e atuação na chamada “cena musical independente brasileira”; cena de que participa de modo proeminente, a chamada “cena paulistana” – indicando ainda, o modo como esta última tem observado e se relacionado com as práticas e o circuito preconizados pelo FDE²⁸⁹.

O Circuito Fora do Eixo surge em 2005 a partir do encontro e articulação entre o coletivo cultural Cubo Mágico (Cuiabá-MT), do qual fazia parte Pablo Capilé e Lenissa Lenza²⁹⁰, e produtores de coletivos de Uberlândia-MG (entre os quais, Talles Lopes), Rio Branco-AC e Londrina- PR (CARVALHO E CASTRO, 2011). A rede se estabelece, inicialmente, a partir da proposta de conectar nacionalmente “cenas musicais independentes” locais, por meio de uma

²⁸⁷ Cf. <http://www.rockemgeral.com.br/2012/11/12/nova-associacao-de-festivais-e-lancada/>. Acesso em 10/10/2013.

²⁸⁸ Inclusive este teria sido um dos pontos de divergência que teriam colaborado com o racha da Abrafin, uma vez que os festivais dissidentes defendiam, entre outras coisas, a manutenção de um número menor de festivais. Em 2013 são os seis circuitos regionais de festivais independentes que compõem a RBF: Circuitos Mineiro, Paulista, Amazônico, e os Circuitos Sul, Nordeste, Centro-Oeste.

²⁸⁹ Considero que a rede Fora do Eixo, suas possíveis efetivações positivas ou suas mazelas, integram um cenário político, cultural e tecnológico emergente marcado por alta complexidade, em relação ao qual mesmo uma breve incursão ultrapassaria o espaço aqui disponível. No meu entender, é particularmente emblemática, sobre o momento em que escrevo este trabalho, a frase/idéia que circulou em redes sociais durante as manifestações de junho de 2013 no Brasil que indicava: “Quem está entendendo o que está acontecendo [ou, quem não está algo confuso], está muito *mal informado* sobre o atual momento.”

²⁹⁰ Pablo Capilé é reconhecido em 2013 como a principal liderança nacional do FDE, rede que também tem como nomes importantes em âmbito nacional – com nível de visibilidade bem menor que o de Capilé – Lenissa Lenza, Marielle Ramires, Felipe Altenfelder, Talles Lopes, Carol Tokuyo, entre outros.

articulação horizontal e descentralizada entre coletivos – tendo como suportes facilitadores as novas tecnologias digitais. A meta mais ampla seria colaborar com a construção de uma “nova geografia musical” e um “novo mapa cultural no país”, de modo a fortalecer circuitos sustentáveis de produção e circulação para além do chamado eixo RJ-SP. Visitando-se o Portal Fora do Eixo (<http://foradoeixo.org.br/>) verifica-se que se a música ainda permanece sendo o eixo principal de alguns dos principais projetos da rede, há hoje em desenvolvimento, também, uma série de iniciativas no campo do cinema, artes cênicas, artes visuais, vídeo, rádio, TV, política cultural, comunicação, cultura digital, entre outras áreas. Na seção institucional do site, o Circuito Fora do Eixo é sintetizado, mais amplamente, como uma “rede de trabalhos”.

As novas políticas culturais de valorização da diversidade artística, da cultura popular e da cultura digital, e o aumento dos programas de fomento direto, verificados a partir do governo do ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva (os quais se mantêm, em grande medida, na gestão da presidente Dilma Rousseff), são fundamentais para se contextualizar o fortalecimento do FDE entre 2006 e 2013. Contando com o aporte destas políticas, articulando perspectivas e discursos em boa medida a ela afinados e acionando, simultaneamente, os mecanismos anteriores de captação de recursos por meio de incentivo fiscal, o FDE constrói nestes anos uma ampla rede de colaboradores, plataformas e projetos. Quando o FDE “chega ao eixo” no início de 2011, instalando na capital paulista a Casa Fora do Eixo São Paulo, o circuito – que já havia dispunha então de dezenas de coletivos na maior parte dos estados brasileiros – passa a se desenvolver ainda mais, ampliando a visibilidade de suas ações. O mapa a seguir nos permite visualizar a distribuição dos “coletivos integrados” ao FDE e seus “pontos parceiros”, em março de 2011:



FIGURA 20. Fonte: Fora do Eixo²⁹¹

²⁹¹ Cf. <http://diario.foradoeixo.org.br/?p=1115>. Acesso em 10/07/2013.

Tendo sido iniciado com quatro ou cinco coletivos com recursos bastante restritos, o FDE seria integrado hoje, segundo números fornecidos pela rede e publicados em 16/08/2013²⁹², por 91 coletivos, 18 casas regionais e 650 coletivos parceiros²⁹³. Segundo a mesma fonte de dados, aproximadamente 600 pessoas trabalhariam em tempo integral para a rede, que teria ainda cerca de 2.000 colaboradores fixos (participantes de ações associadas ao circuito durante o ano todo). Embora não exista um “caixa” único – sendo cada coletivo responsável pela captação e prestação de contas dos seus próprios recursos²⁹⁴ – a rede estimou a totalidade dos recursos movimentados em 2012 em R\$5 milhões. Destes, R\$ 2,8 milhões seriam provenientes dos trabalhos e serviços realizados pela própria rede, da renda de bilheteria de eventos e de doações. Ainda, R\$ 1,7 milhão adviria de recursos públicos diretos (por meio de editais) e R\$ 500 mil de patrocínio privado (via mecanismos de renúncia fiscal).

As pessoas que trabalham em tempo integral para o FDE não recebem salário, mas são “integrantes associados” que partilham – conforme as suas necessidades (entre outras, as relativas

²⁹² Dados fornecidos por Pablo Capilé que – auxiliado por outros integrantes do FDE – respondeu “oficialmente” a 73 perguntas enviadas previamente por escrito pelo jornalista André Forastieri no contexto da intensa polêmica sobre o FDE que movimentou as redes sociais após a aparição de Capilé no programa “Roda Viva” (TV Cultura) em 05/08/2013. Detalharei logo adiante este momento. Cf. <http://noticias.r7.com/blogs/andre-forastieri/2013/08/16/uma-entrevista-com-pablo-capile-do-fora-do-eixo/>. Acesso em 29/09/2013.

²⁹³ Na fala a seguir de Pablo Capilé é possível captar a diferença entre os “coletivos FDE” e os “pontos parceiros”, na perspectiva desta liderança do FDE: “[Os coletivos locais] Têm autonomia total. O primeiro princípio da nossa carta de princípios é o de autonomia. No seu coletivo ninguém dá pitaco. No estadual só quem é do estado, na regional só quem é da região e na nacional todo mundo dá pitaco. (...) Mas aí nós temos os pactos nacionais. Por exemplo, todo mundo tem que fazer o Grito Rock. Todo mundo tem que ser um ponto de mídia e ponto de circulação. Todo mundo tem que ser um ponto de distribuição, isso os coletivos não podem subverter. Se a gente não tiver pelo menos esses pactos nacionais, a gente não tem o que nos transforme numa rede. Mas até esses pactos nacionais são encarados como ações sistêmicas dos coletivos.(...) Todos os pactos nacionais são extremamente interessantes para os coletivos, não tem nenhum que seja sacrifício. A gente costuma dizer que se for para ser sacrifício não faça. Se não pode assumir esse desafio é melhor ser ponto parceiro, porque nós temos também os pontos parceiros. Cada cidade tem o Ponto Fora do Eixo e tem os parceiros que são aqueles pontos que estão em processo de maturação, que ainda não conseguem assumir todas as demandas, mas que estão caminhando para que isso aconteça.” (Entrevista concedida por Pablo Capilé ao blog O Inimigo de Natal-RN, 11/01/2010. Cf. <http://www.oimigo.com/blog/mercado-mutante-independente/>. Acesso em 17/07/2013)

²⁹⁴ Cabe assinalar, no entanto, que existem – segundo foi possível aferir pelas declarações dos integrantes do FDE – complexos processos de cooperação e remanejamentos entre os diversos coletivos mediados pelo “Banco FDE”, frente de ação do circuito responsável por estimular e mediar trocas de serviços entre coletivos, auxiliar em suas gestões financeiras, bem como no planejamento e elaboração de projetos para leis de incentivo e para editais. Cf. <http://noticias.r7.com/blogs/andre-forastieri/2013/08/16/uma-entrevista-com-pablo-capile-do-fora-do-eixo/>. Acesso em 29/09/2013.

ao sustento básico) – de um “caixa coletivo” em cada casa regional ou em cada coletivo. Há, ainda, na rede FDE o que denominam de “moedas sociais” (como por exemplo, o Cubo Card, Goma Card, Palafita Card, ou o mais geral, FDE Card). Estas moedas (baseadas em discursos e propostas da chamada *economia solidária*) mediarão processos de escambo e trocas não monetárias de produtos e serviços na rede FDE e, eventualmente, desta com seus colaboradores²⁹⁵. O FDE estima que foram movimentados em 2012, mais de 62 milhões de FDE Cards, por meio de troca de serviços e pelo trabalho não-remunerado dos integrantes e colaboradores da rede²⁹⁶. Um FDE Card equivaleria a R\$1,00. No entanto não se trata de um câmbio simples e garantido a priori:

“Tudo é uma questão de negociação caso a caso. Há a possibilidade de trocar cards por reais, se devidamente negociado entre as partes. O câmbio é R\$ = FdE\$ 1. Porém a lógica do card prioriza a troca de serviços, produtos e saberes.”(Entrevista concedida por Pablo Capilé a André Forastieri, publicada em 16/08/2013)²⁹⁷

A princípio, se um artista ou produtor cultural aceita receber em “cards” por determinado serviço (no caso de um músico, por exemplo, um show) ele deveria estar ciente de se tratar, em alguma medida, de uma opção de *investimento* dele na rede – pelo qual só poderá ter garantido em troca a realização de algum serviço ou o oferecimento de algum produto disponível no circuito.²⁹⁸ Ainda, em casos em que ex-integrantes do próprio FDE abandonam projeto, o valor produzido, em benefício do circuito, pelo trabalho por eles realizado ao longo de anos – que geralmente não é mensurado (mesmo em cards) durante o processo – não retorna aos mesmos; ao

²⁹⁵ Como exemplo destes serviços e produtos é possível citar: shows, palestras, curadorias, trabalhos de design gráfico, produção de vídeo clipes, programação de sites, workshops de arte e produção cultural, CDs, adesivos, camisetas, bancas de venda de discos e produtos de bandas em festivais, entre outros.

²⁹⁶ A estimativa é feita pela rede com base no que seria o valor de mercado das diversas atividades realizadas por seus integrantes de forma não remunerada e no valor dos serviços e produtos trocados no circuito sem mediação monetária.

²⁹⁷ Cf. <http://noticias.r7.com/blogs/andre-forastieri/2013/08/16/uma-entrevista-com-pablo-capile-do-fora-do-eixo/>. Acesso em 28/09/2013.

²⁹⁸ Veremos a seguir, que uma parte dos questionamentos e fortes críticas feitas por artistas ao FDE (que às vezes tem assumido a forma até mesmo a forma de denúncias) tem se relacionado a situações nas quais houve a tentativa destes agentes de trocar cards ou serviços prestados ao FDE por quantias monetárias em real – havendo dissenso sobre o estabelecido entre as partes.

menos, não monetariamente. A rede argumenta que seus ex-participantes desfrutaram, enquanto estiveram associados ao circuito, do caixa coletivo e de oportunidades de crescimento pessoal e profissional, os quais gerariam em sua saída benefícios simbólicos e monetários não facilmente quantificáveis. Há dissenso quanto ao tema. Têm sido registradas por ex-integrantes dificuldades em formular seus currículos ou portfólios após a saída da rede, uma vez que as diversas operações e atividades são realizadas de modo informal, e mesmo aquelas que relacionadas a produções autorais são registradas comumente como produções “FDE”.

Importa notar, por outro lado, que a ampliação do conjunto de pessoas e coletivos ligados ao FDE amplia e fortalece progressivamente o processo de *inteligência coletiva em rede* em torno da elaboração de projetos para concorrência em leis de incentivo e em editais públicos de fomento; algo que concorre para um alto nível de aproveitamento das oportunidades de financiamento por parte do circuito²⁹⁹. O crescimento da rede de colaboradores e parceiros ligados ao FDE enseja então, a possibilidade de um aprendizado em rede a respeito, inclusive, de “como se fazer bons projetos”, mobilizando estrategicamente linguagens e discursos adequados a uma interlocução eficiente com os pré-requisitos de leis e de editais de incentivo à cultura, além de construir-se uma leitura colaborativa e coletiva das motivações e interesses políticos e culturais por parte dos canais financiadores.

Tal processo de “inteligência coletiva” poderia ser pensado, em certa medida, a partir da noção de “General Intellect” exposta por Marx nos *Grundrisse*, segundo a qual “o produto cessa de ser o produto do trabalho isolado imediato e é, ao contrário, a combinação da atividade social a apresentar-se como o produtor” (MARX *apud* LAZARATTO E NEGRI, 2001: 28).

²⁹⁹ O circuito contava em agosto de 2013 com 20 CNPJs a maioria de associações privadas sem fins lucrativos fundadas por diferentes coletivos autônomos que integram o FDE. (Idem)

Trata-se, vale ressaltar, de uma inteligência em rede hoje já bastante organizada pelo FDE, que dispõe de um “Núcleo de Projetos” dedicado ao “desenvolvimento, formação e fomento de elaboração de projetos de qualquer natureza”. O Núcleo desenvolveu, inclusive, – com vistas a sistematizar e a otimizar as suas atividades –, um “Banco de Projetos e Mapeamento de Editais”.

Todo este processo é marcado, cabe notar, pela retroalimentação de cada um destes pólos: de um lado, os recursos obtidos junto aos editais e leis de incentivo implicam no fortalecimento das ações do FDE e na conseqüente ampliação de sua rede de colaboradores; de outro, a ampliação do circuito enseja a possibilidade de que cada vez mais coletivos venham a pleitear e obter recursos, a partir de uma infinidade de projetos – elaborados de modo descentralizado, mas que contam com o apoio da inteligência desenvolvida pela rede como um todo.

Neste caso, a quantidade de projetos produzidos acaba por fazer diferença, se refletindo em um maior número de projetos aprovados³⁰⁰. De 2009 para 2010 o número de projetos elaborados aumentou de 22 para 91, efetivando um crescimento de 309 %. Entre os 91 projetos inscritos em editais em 2010, 11 foram aprovados totalizando 12%. Entre os 37 editais participados, houve aprovação em sete deles (19%).³⁰¹ É possível pensar que quanto maior é, com a ampliação da rede, o número de projetos elaborados, aumenta – se não o número proporcional – o número absoluto de projetos aprovados³⁰².

³⁰⁰ Segundo reportagem do jornal Folha de São Paulo (31/01/2013), entre 2009 e 2013, o Fora do Eixo inscreveu pelo menos 392 projetos em mecanismos de fomento à cultura das três esferas de poder: municipal, estadual e federal. Segundo a matéria, teriam sido captados, entre 2010 e 2012, recursos públicos no valor de aproximadamente, R\$ 12 milhões entre 2010 e 2012. Cf. <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1222936-rede-de-coletivos-fora-do-eixo-ganha-poder-ao-expandir-acoes-pelo-pais.shtml>. Acesso em 09/07/2013.

³⁰¹ Fonte: Fora do Eixo. Relatório de dados FDE/2010. Cf. https://docs.google.com/spreadsheet/ccc?key=0AoD-Kwx6hCENdHF1amwwZzZMVHdWdEVIU1NKYWZxT1E&hl=pt_BR&ndplr=1#gid=24. Acesso em 15/07/2013.

³⁰² Todo este processo tem sido motivo de questionamentos – por parte de outros coletivos, redes e movimentos culturais, bem como de artistas e produtores culturais – no quais se aponta que a criação desta que seria uma “máquina de ganhar editais”, estaria resultando na concentração, nesta rede, de recursos destinados à cultura, em detrimento do desenvolvimento de propostas destes outros sujeitos sociais atuantes no campo cultural e artístico brasileiro. Estes últimos sujeitos se veriam de certo modo impelidos, em algumas ocasiões, a trabalhar com o FDE

Neste sentido, é possível pensar que uma importante fonte de recursos explorada pelo FDE seja a própria marca “Fora do Eixo”, por meio da qual o circuito agregou, no período, um extenso conjunto de parcerias, colaboradores, integrantes, e um vasto capital simbólico e político. Por meio da força da rede e de sua marca o circuito tem exercido, no período, um alto nível de influência nos âmbitos político e cultural e junto a financiadores privados e públicos. Observa-se então, uma produção coletiva e em rede de uma marca que – afirmando-se como sinônimo de um eficiente e poderoso circuito de ativismo cultural e digital – passa a atribuir um alto poder de mobilização cultural e político. Como o acesso a este poder estaria efetivamente distribuído na rede? Segundo Pablo Capilé,

“As lideranças da rede resultam, como em qualquer outra, da dedicação ao coletivo e a seus participantes; e obtêm sua legitimidade e reconhecimento internos de acordo com ela. A influência dos integrantes faz parte de uma complexa arquitetura, com diversas camadas temáticas e geográficas” (Pablo Capilé, *idem*).

Cabe sublinhar aqui, que o FDE tem recebido fortes críticas em relação ao que seria uma excessiva proeminência da figura pública de Pablo Capilé – o qual tem representado o FDE nas entrevistas e eventos mais importantes relativos à rede, de forma bem mais frequente que qualquer outro membro – e, em menor escala, de um grupo reduzido de integrantes que comporiam uma espécie de “cúpula do FDE”. Por esta perspectiva, embora a rede seja anunciada como constituída por relações políticas marcadas pela horizontalidade (ou por “novas formas de relações para além de polaridades”), o que parecer estar se verificando, na prática, é uma condição privilegiada para que “lideranças naturais” discurssem e mobilizem sentidos e conseqüências em torno desta marca – sob um, ao menos aparente, consenso entre os partícipes da rede a respeito da legitimidade destes posicionamentos, enquanto expressões genuínas dos objetivos do próprio circuito. Ao não se explicitarem as hierarquias efetivamente existentes no

ainda quando à contra gosto, na medida em que esta rede passa, no cenário recente, a deter o controle de significativos recursos e meios de produção cultural.

processo de formatação de projetos e opções de ação política “por parte do circuito”, se estabeleceria uma forma sofisticada de geração de poder simbólico a partir de trabalho social em rede. Gera-se assim uma espécie de *mais valia 2.0* na medida em que haveria uma significativa desigualdade de condições para que os sujeitos participantes de um processo de prática e inteligência coletiva se apropriem de forma equitativa do capital simbólico-político aí produzido³⁰³.

Vale notar que o FDE tem afirmado, mais recentemente, o propósito de investir naquilo que denomina como “pós-marca”, fortalecendo redes autônomas a ele. Este seria o caso da própria Rede Brasil de Festivais (composta em 2013 por cerca de 130 festivais), do Grito Rock (evento musical anual realizado em 300 cidades), da Semana do Audiovisual (SEDA) (80 em 2013) ou do Toque no Brasil (TNB)³⁰⁴ (15 mil usuários). É interessante notar, no entanto, que, paradoxalmente, Pablo Capilé, – como já mencionado, inegavelmente a principal liderança do FDE e sua figura midiática central – costuma enfatizar em entrevistas, por exemplo, o número de festivais da RBF e de Gritos Rock como realizações associadas ao “FDE”, valorizando publicamente esta última marca. Ainda, com relação à RBF é possível verificar ações do FDE no sentido de pautar os modelos de organização destes festivais, ainda que esta atuação se estabeleça

³⁰³ Este tipo de crítica foi exposta, por exemplo, na rede social Facebook em 06/08/2013, por Juliana Andrade de Lima (produtora cultural, ativista do movimento de rádios livres e proprietária do bar, café e espaço cultural Balaio Café em Brasília-DF) através da seguinte metáfora: “É muito simbólico que numa rede com milhares de pessoas apenas 1 cara apareça. (...) O que as abelhas fazem ? Mel, né? 5 % do que elas fazem é mel. Na verdade, 95 % do que as abelhas fazem é polinização. Assim é o capitalismo 2.0... as redes (Google, Youtube, Facebook, e até o FDE) recebem milhões vendendo a polinização (subjetividades, narrativas, conceitos, culturas) pra bancos, governos e empresas. Por que o FDE é o mais perigoso deles? Porque faz isso em nome da revolução.” (Juliana Andrade de Lima, Facebook, 06/08/2013. Cf. <https://www.facebook.com/ortelladopablo/posts/562845010447743>. Acesso em 29/09/2013). O perigo a que Juliana se refere aqui parece se relacionar, em parte, com a dificuldade em perceber o processo de geração e captação de valor. Também são pertinentes a este tema, por exemplo, as considerações de Matteo Pasquinelli (2006) sobre as desigualdades de oportunidades para que diferentes sujeitos sociais de Barcelona (Espanha) – entre eles, investidores imobiliários, de um lado, e artistas e produtores culturais, de outro – mobilizem o e se apropriem do valor gerado pelo capital simbólico agregado em torno da cidade, a partir da sua valorização enquanto pólo cultural e artístico.

³⁰⁴ Plataforma – já mencionada na Parte I – em que músicos e bandas podem se inscrever, fazendo parte da “rede de oportunidades da música brasileira”, na qual o site media o contato entre artistas e produtores de festivais independentes. Cf. <http://tnb.art.br/>.

de modo descentralizado ou, eventualmente, indireto. Segundo a própria rede, 60% dos festivais da RBF são promovidos por produtores e coletivos integrantes do FDE³⁰⁵.

A entrevista no programa “Roda Viva” da TV Cultura, em 05/08/2013, de Pablo Capilé e do jornalista Bruno Torturra, enquanto integrantes da chamada Mídia Ninja, gerou nos dias e nas semanas seguintes o maior debate público realizado sobre o FDE até então, em canais de mídia e redes sociais online brasileiros. O debate ampliado foi catapultado, sobretudo, pelo alto nível de visibilidade alcançado pela Mídia Ninja – rede de mídia digital ligada ao FDE –, e pela novidade por ela representada, durante as históricas manifestações populares do mês de junho de 2013 no Brasil. À semelhança do que já vinha acontecendo de modo mais pulverizado e menos intenso em um período anterior, após a entrevista a rede passou a sofrer fortes críticas de setores tanto à direita e como à esquerda do espectro político nacional³⁰⁶ – especialmente a partir da eclosão de novos depoimentos de ex-integrantes e ex-parceiros da rede, com forte teor crítico em relação a vários de seus procedimentos. Estes questionamentos trouxeram à tona novamente, manifestações de músicos e produtores sobre a polêmica existente em torno do não-pagamento de cachês por parte da rede de festivais e eventos promovidos pelo FDE – algo questionado, em boa parte, em função dos recursos públicos bastante substanciais auferidos para a realização destes eventos.

O tema mobilizou numerosos posicionamentos em redes sociais, de um conjunto significativo de artistas da “cena paulistana” enfocada neste trabalho.

³⁰⁵ Também este um dado presente nas respostas do FDE às 73 perguntas feitas pelo jornalista André Forastieri no período auge do debate público suscitado pela aparição da Mídia Ninja e do FDE no programa “Roda Viva da TV Cultura – momento que detalho a seguir.

³⁰⁶ Em cada caso com distintas motivações.

O FDE declara publicamente não ser contra o pagamento de cachês aos artistas em festivais³⁰⁷: em 2011 teriam sido gastos R\$2,5 em cachês nos eventos do circuito³⁰⁸. A rede afirma, contudo, que a decisão caberia a cada festival independente de acordo com seu planejamento e recursos disponíveis. Ainda, enfatiza que estes eventos deveriam ser vistos pelos artistas muito mais como meio de formação de público do que como fonte de geração de renda. Suas lideranças defendem, comumente, a importância de que os artistas *invistam* nestas redes – tendo como contrapartida a formação de público em localidades diversificadas, e levando em conta o processo de consolidação de circuitos e de um mercado independente ainda em fase de formação no país.

Integrantes do FDE, como Talles Lopes, criticam os artistas da “cena paulistana” que questionam as práticas do circuito em relação a cachês, dizendo que este posicionamento refletiria uma “acomodação” destes músicos às condições privilegiadas de shows de que estes dispõem em São Paulo-SP, especialmente por meio da rede SESC³⁰⁹, onde os artistas ganham cachês que, em muitos casos, não seriam proporcionais à quantidade de público presente nestes shows. Talles destaca a importância que teria o circuito FDE para artistas e bandas que se locomovem fora daquilo que considera uma espécie de “bolha independente paulistana”. De todo modo, o que parece não ocupar o devido lugar no escopo das considerações feitas por Talles é o fato de que a maior parte dos artistas não-paulistanos da “cena independente brasileira” que começam a se destacar local e/ou nacionalmente, geralmente, migra para São Paulo-SP em busca

³⁰⁷ Ao que parece o posicionamento público de Capilé a respeito modificou-se em um período mais recente, a partir dos questionamentos realizados à sua posição. Em 2010 ele dizia: “[Os artistas deveriam] entender os festivais mais como mostra do que como plano de sustentabilidade financeira. Eu, dentro da Abrafin, sou um defensor de que não se deveria pagar cachê as bandas. Festival é uma mostra. É entender que uma banda só vai ter um público de 6.000, 7.000 pessoas em Cuiabá no Festival Calango[festival produzido por Capilé na época].”(Entrevista publicada em 11/01/2010, concedida por Pablo Capilé ao blog O Inimigo, revista eletrônica de Natal-RN. Cf. <http://www.oimigo.com/blog/mercado-mutante-independente/>. Acesso em 16/07/2013)

³⁰⁸ Cf. http://issuu.com/coletivodifusao/docs/balanco_fde2011. Acesso em 29/09/2013.

³⁰⁹ Entrevista concedida por Talles Lopes à pesquisa em 29/07/2013.

de melhores oportunidades de projeção para seus trabalhos autorais – fazendo desta “cena paulistana” também, em certo sentido, uma cena bastante representativa da nova produção da “cena musical independente brasileira”.

Entendo que não seja possível, de fato, desprezar o número significativo de músicos, artistas e produtores importantes na atual “cena independente brasileira” – e, vale destacar, não somente de artistas radicados em São Paulo-SP – que têm se manifestado descontentes com a estratégia do FDE de priorizar uma espécie de circuito de festivais independentes, nos quais se entende não haver a devida valorização ao trabalho do artista da música. Previamente à edição do programa “Roda Viva” supracitada, já haviam sustentado debates e dissensos públicos com o FDE músicos independentes como China, Makely Ka e Fernando Catatau. Após a *avalanche* de questionamentos que se debruçaram sobre a rede após o evento, houve críticas e denúncias de Daniel Peixoto (ex-Montage), Diogo Soares (banda Los Porongas) e Bruno Kayapy (Macaco Bong), além do posicionamento crítico em redes sociais de diversos artistas, como Tulipa Ruiz, Guizado, Jesus Sanches, Regis Damasceno, Rafael Castro, Catarina Dee Jah, Maurício Fleury, Negro Leo, Karina Buhr, Thiago França, entre outros. É interessante notar que a maioria destes artistas tem como origem outros estados brasileiros (que não o paulista), onde iniciaram suas trajetórias – ainda que parte deles esteja hoje radicada em São Paulo-SP e faça parte da chamada “cena paulistana” do início dos anos 2010.

Uma das principais críticas que têm sido colocadas ao tipo de perspectiva enunciada acima por Talles Lopes, tem afirmado que a política do FDE em relação à música estaria priorizando o investimento dos recursos auferidos por festivais e projetos em um circuito independente que tem se mostrado incapaz de fomentar o desenvolvimento e sustentabilidade econômica do mercado independente (em um contexto de declínio da comercialização dos fonogramas, em que as apresentações ao vivo são fundamentais para a composição da renda dos

músicos). Por este ponto de vista, este circuito seria marcado, substancialmente, pelo amadorismo, privilegiando um número maior de festivais e eventos com menor estrutura e um número maior de bandas e artistas ³¹⁰ (que na sua maioria deve dispor-se a viajar e se apresentar contando somente por transporte, alimentação e hospedagem) ³¹¹, ao invés de fortalecer um número mais reduzido de eventos – nos quais fosse mais viável ao circuito, fomentar a profissionalização e o sustento não somente dos artistas independentes com altíssimo nível de reconhecimento (potencialmente “headlines”), mas também de artistas emergentes com visibilidade de “nível médio” no cenário nacional. Para muitos artistas e agentes culturais, este tipo de política preconizada estaria acarretando em dificuldades importantes para este circuito, no que tange a geração de conteúdo estética e musicalmente relevante. Com fortes palavras, o músico paulistano Guizado enuncia abaixo sua crítica, sugerindo a colegas e artistas iniciantes que trilhem um caminho distinto do que ele entende ser aquele preconizado pelo FDE:

³¹⁰ O FDE destaca frequentemente o número de bandas em circulação e de shows realizados no circuito por ele promovido. Em 2011, cerca de 13.500 artistas se apresentaram em 5.152 shows realizados. Ainda, foram promovidas 150 turnês em 133 cidades (Cf. http://issuu.com/coletivodifusao/docs/balanco_fde2011. Acesso em 10/10/2013). Por outro lado, Talles Lopes e outros colegas seus da rede costumam defender a importância do circuito FDE e de suas ações para a promoção de cultura no chamado “Brasil profundo”, democratizando o acesso de bens artísticos tradicionalmente concentrados em grandes metrópoles, e buscando promover eventos e ações em um conjunto grande de pequenas cidades. Neste sentido, Talles destaca que, hoje em 2013, a maior parte dos festivais da RBF estaria localizada em cidades menores do interior, fora das capitais dos estados. Estes festivais desfrutam, geralmente, de aporte financeiro bastante reduzido (apenas 30% dos festivais da RBF trabalhariam com orçamento acima de R\$ 100 mil); fato que explicaria segundo Talles, a maior dificuldade destes em arcarem com cachês para artistas que nele se apresentam. (Entrevista concedida por Talles Lopes em 29/07/2013). O dado também aponta para uma relativa precariedade técnica destes eventos, em termos de equipamentos, em comparação com o “padrão” de eventos com maior estrutura, estes geralmente realizados em capitais e cidades maiores. Este ponto tem sido motivo de críticas recorrentes por parte de artistas independentes mais profissionalizados, em relação aos eventos e ao circuito preconizado pelo FDE. (Conferir, por exemplo, as críticas ao FDE por parte de China – músico pernambucano radicado em São Paulo-SP – feitas em novembro de 2011: <http://chinaman.com.br/fora-do-eixo-e-longo-de-mim/>. Acesso em 17/07/2013).

³¹¹ A postagem no Facebook, em 29/08/2013, sobre o tema, por parte de um dos principais articuladores nacionais da área de música do FDE é elucidativa a respeito da perspectiva que moveria a rede: “Artistas e produtores de todo Brasil: sem colaboração e práticas coletivas é impossível que consigamos incluir as 5342 cidades do país nessa história toda” (Felipe Altenfelder, Facebook, 26/8/2013. Cf. <https://www.facebook.com/FelipeAltenfelder/posts/542333232488315>. Acesso em 29/09/2013). A este respeito, Talles Lopes, também do FDE, enuncia: “É nessa construção que a gente está apostando. Se gente fosse trabalhar nas condições ideais a gente tinha permanecido apenas com os 15 festivais que a gente começou lá atrás.” (Entrevista concedida por Talles Lopes em 29/07/2013).

“Jovens, cuidado com os algozes da inocência e da pureza. Não se deslumbrem com viagens e shows pagos com um dinheiro que não existe no mundo real, e são tão ilusórios e falsos quanto os ideais das mentes maquiavélicas e manipuladoras que as criaram. Não permitam que explorem seus sonhos. Não é hora de cair na estrada, é hora de estudar [música]... 08, 10 horas por dia. Imitar e assimilar os seus verdadeiros heróis, e quem sabe um dia inovar... Assim como eles um dia fizeram, não há outro caminho, e isso eles nunca lhe dirão.” (Guizado, Facebook, 9/08/2013)³¹²

Na ocasião, Maurício Fleury, outro importante músico da “cena paulistana”, comentou positivamente a postagem: “É isso mesmo, mano! Para quem se dedica à arte pra valer, ninguém precisa dizer que ‘não é pela grana’”.

Romulo Fróes enfatiza – em entrevista concedida à pesquisa em 04/10/2012 – que os artistas da “cena paulistana” não estão no circuito FDE, ao menos não enquanto *investidores* em busca de público³¹³. O que se verifica, geralmente, na realidade, é que os artistas mais destacados da “cena paulistana” são também nomes proeminentes da “cena musical brasileira independente” atual e, assim, têm sido convidados para integrar o chamado “headline” de festivais ligados ao circuito FDE (RBF)³¹⁴.

Segundo foi possível constatar, a maior parte dos artistas da “nova cena paulistana” – cena que hoje, em 2013, reúne o maior número de artistas da “cena independente brasileira” com elevado destaque e reconhecimento de mídia e em premiações de música – não está de acordo com as lideranças do FDE, quanto à necessidade imperiosa de se apresentarem nestes festivais para formar público. Valorizam muito, geralmente, a possibilidade de circular por outros estados

³¹² Cf. <https://www.facebook.com/guizado.man/posts/634870379870797>. Acesso em 29/09/2013.

³¹³ “Essa galera toda [da ‘cena paulistana’], ninguém vai! E se vai, vai uma vez só, porque é uma roubada tão grande que não volta.” (Entrevista concedida por Romulo Fróes em 04/10/2012).

³¹⁴ Os artistas ou bandas “headline” são as atrações principais de cada dia de festival, responsáveis por atrair o público para cada dia de shows, incentivando estes públicos a tomar contato com as bandas e artistas menos conhecidos que, geralmente, precedem a apresentação principal. Em um dos dias do Festival Contato (<http://www.contato.ufscar.br/>) realizado em São Carlos-SP em 2011, por exemplo, – ao qual tive a oportunidade de estar presente – a atração que encerrou a noite foi o cantor e rapper Criolo, uma das principais figuras artísticas do mercado musical independente brasileiro recente, acompanhado de uma banda que contava com músicos como Daniel Ganjaman, Pupilo (Nação Zumbi), Thiago França, Marcelo Cabral. Antes, se apresentaram artistas, menos conhecidos que Criolo, como Ellen Oléria (Brasília-DF) e os paulistanos Pipo Pegoraro e a banda Bexiga 70. Por ser o Festival Contato um evento com maiores recursos entre os festivais da RBF, é possível presumir que não somente Criolo e sua banda, mas também os demais artistas mencionados tenham recebido cachês.

brasileiros, mas não estão dispostos a abrir mão do que consideram condições mínimas econômicas, e de dignidade, para a realização do seu trabalho. De todo modo, muitos deles têm tocado em festivais independentes nos quais são pagos cachês aos artistas – ainda que estes cachês sejam menores do que os propostos em eventos promovidos por instituições públicas ou pelas redes SESC e SESI, por exemplo.³¹⁵

“O Capilé não está pensando em música, ele está pensando em circulação, está pensando em rede. E, nesse sentido, ele é completamente, absolutamente, bem-sucedido como ninguém antes foi. Agora, a música que ele gerou é nenhuma, zero. Se a coisa mais relevante que ele tem a mostrar é [somente] o Macaco Bong? Desculpe, está fraco demais! Mas aí não é o papel dele. O papel dele ele está fazendo brilhantemente, ele está crescendo e tal.” (Entrevista concedida por Romulo Fróes em 04/10/2012).

O grupo Macaco Bong – parceiro do FDE desde os tempos do coletivo Cubo Mágico³¹⁶ em Cuiabá – foi, durante os últimos anos, a principal banda discursada pelas lideranças do FDE como exemplo de produção artística relevante de músicos que *se fizeram* na sua rede de festivais. O título do disco lançado pela banda em 2008 (*Artista Igual Pedreiro*) era emblemático desta sua parceria com o circuito no período. Mas em agosto de 2013, após a banda sofrer uma cisão no trio instrumental que a compunha e quase acabar, o guitarrista Bruno Kayapy divulgou um extenso depoimento, onde expôs importantes fatos sobre sua relação e a relação da banda com o FDE, os quais repercutiram fortemente no “meio musical independente”. Considero válido expor aqui um trecho mais longo:

“Em 2008 recebemos como ‘um parabéns’ para banda uma ‘comida de rabo’ por ganhar o primeiro lugar dentre os 25 melhores discos nacionais do ano pela [revista] Rolling Stone. Pablo (Capilé)

³¹⁵ Isso inclui, de um lado, alguns festivais associados ao FDE de maior estrutura (como o Contato/São Carlos-SP, citado na nota anterior) e, por outro, outros festivais autônomos em relação à rede. Romulo Fróes fala de sua experiência e perspectiva a respeito do assunto: “O Coquetel Molotov [festival independente de Recife-PE, não ligado ao FDE] ganha edital e paga mal, mas beleza está tudo certo! Eu fui tocar no Coquetel Molotov e ganhei R\$3.000 de cachê. Mas este valor não era só pro ‘Romulo Fróes’. Era pra eu – Romulo Fróes – e banda. Eu tive que dividir com uma banda. Tudo bem eu até poderia ter ido lá e ter tocado só voz e violão e embolsava os três mil. Mas não, fui com a minha banda. Deu R\$ 500 reais pra cada um, mas eu fui porque eu fui bem tratado, as regras eram claras, eu sabia que eu ia ganhar R\$ 500, eles pagariam o avião, a hospedagem e o rango! Ótimo! Está bom! (...) Isso é uma coisa. A outra coisa é: ‘Vem aí pra Goiânia. A gente não tem dinheiro, mas você fica na casa de um brother’.” (Entrevista concedida por Romulo Fróes em 04/10/2012).

³¹⁶ Um dos coletivos fundadores do FDE – já mencionado.

convocou uma reunião interna no [Espaço] Cubo e disse pra gente que este prêmio não tinha mérito algum do Macaco Bong, *‘só se vocês forem muito ‘prego’ mesmo para achar que quem ganhou esse prêmio foi o Macaco Bong e não o FDE’*. Não houve nenhuma comemoração do prêmio com a banda ou um ‘parabéns galera!’, no mínimo, nem isso. O papo foi reto e saí da conversa com aquele sentimento de que o Macaco Bong não significava nada dentro daquilo tudo que estava sendo posicionado. Era tudo política. Ali eu entendi o jogo. (...) No discurso que a rede emprega e tenta convencer, até hoje, os outros de que o rolê [*investimento* da banda no circuito] é um modelo interessante a se seguir, qual o exemplo que eles usaram muito para convencer a maioria? O Macaco Bong. *‘Olhem lá os meninos do Macaco Bong, Ralam, ralam, ralam e está tudo certo, não reivindicam seus direitos, não reclamam de nada, é a melhor banda do Brasil! (...)’*. Me dediquei ao trabalho pesado e fiz músicas que representaram um momento único para tudo aquilo que aconteceu. Mas essas músicas devem ter pago muitas articulações para a Rede FDE, porque para o Macaco não veio nada. Eu não recebi, Ynaiã [Benthroldo] não recebeu e Ney Hugo [integrantes da banda ao lado de Bruno Kayapy] também não recebeu. Nunca recebemos em pleno boom do *Artista Igual Pedreiro*, nunca pudemos ter a chance de curtir nossa liberdade, nossa independência: isso era supérfluo, era um crime na dinâmica interna do processo. O Macaco foi submetido a ralar, se foder e calar a boca. Achavam que porque a banda viajava, ela já estava no bem bom, sem a mínima noção da responsabilidade que é subir em um palco e fazer um show que seja relevante e ‘Phoda’. (...) Tive que aceitar tudo, ouvir muitas coisas do tipo *‘artista é assim mesmo, tudo medíocre’*, sendo que, no fundo, quem pagava as contas da parada era nosso ‘rala’ nos trabalhos do Cubo e a grana dos nossos shows do Macaco Bong.” (...) Nunca foi subsidiado nada para o Macaco Bong de 2005 a 2010, nem mesmo um tratamento médico que precisei em caso de vida ou morte. Esses três caras, eu, Ynaiã e Ney, nunca foram remunerados em espécie, nem mesmo pelos maiores shows que a banda fez até hoje. Espero que lembrem que o Macaco Bong foi muito importante e a banda mais solidária que já existiu nesse país. Antes de me julgarem ou pensarem qualquer coisa a respeito do envolvimento da banda com o FDE, pensem nisso. Foi por solidariedade, se fosse por status e benefício próprio, eu estaria no Fora do Eixo até hoje. Meu objetivo ali dentro nunca foi me tornar o ‘guitar hero’³¹⁷. Toda a minha dedicação ali foi pela música brasileira.” (Bruno Kayapy, guitarrista da banda Macaco Bong, entrevista concedida ao site Rock em Geral, publicada em 29/08/2013)³¹⁸

É possível que o leitor se pergunte: mas porque, afinal de contas, Bruno Kayapy teria permanecido ligado ao FDE todo este tempo, diante das condições descritas? Entre outros fatores, os abaixo enunciados são, sem dúvida, importantes para compreendermos a questão:

“Ninguém ali, depois que entra para o processo, vai querer estar na pele do cara que sai, porque o primeiro choque vem de quando você ainda é do grupo e participa da dinâmica interna do processo. Tão logo vai presenciar a tensão com a saída de alguém, e a única coisa que fica na tua cabeça é: ‘Mano, eu não quero um dia ser esse cara que vaza nem fodendo’. (...) O ‘card’ como valor simbólico funciona da seguinte maneira: você com sua força de trabalho estimula a cadeia produtiva dos setores e automaticamente começa a gerar recursos, tanto com capital em espécie, quanto com capital simbólico (que se resume a sua força de trabalho para o processo), o que no final apenas ‘simboliza’ a sua importância no jogo. Ao mesmo tempo este símbolo pode ser benigno ou maligno,

³¹⁷ “Eles [articuladores do FDE] gostavam de me chamar de ‘guitar hero’, era um jeito irônico que me chamavam quando queriam me afrontar, tirar onda, me deixar puto...” (Bruno Kayapy, *idem*).

³¹⁸ Cf. <http://www.rockemgeral.com.br/2013/08/29/enfim-livre/>. Acesso em 29/09/2013.

porque com um tempo ele pode virar um câncer³¹⁹. Somente será benigno se você aceitar as condições entendendo o jogo do capital simbólico e se pactuar a ele. Consiste no quanto que as pessoas estão dispostas a abdicarem de si pelo *processo*.”(Idem)

Cabem pesquisas mais aprofundas sobre a natureza e relevância da produção musical que estaria sendo efetivamente gerada, em médio prazo, pelas centenas ou milhares de bandas iniciantes/amadoras que têm *investido* no circuito Fora do Eixo. Sendo patente, por um lado, a importância em se fomentar e democratizar circuitos independentes de produção e fruição musical para além dos eixos tradicionais localizados entre Rio de Janeiro e São Paulo, parece ser inegável também, – ao menos sob o ponto de vista dos muitos músicos acompanhados por esta pesquisa – a necessidade de, neste processo, se considerar com *respeito* os aspectos inerentes, e peculiares, ao *fazer artístico*. Entendo que seja pertinente - e particularmente relevante para a reflexão e *meditação* a respeito dos temas aqui abordados – a consideração das duas falas abaixo, a respeito do FDE e das polêmicas em torno da relação desta rede com os artistas. A primeira é de Alex Antunes – crítico musical, produtor cultural e um dos importantes colaboradores do FDE. A segunda é de Diogo Soares, integrante da banda acreana Los Porongas que, antes dos seus integrantes se mudarem, em 2007, para São Paulo-SP em busca de melhores oportunidades de trabalho e repercussão para o grupo, era valorizada no circuito FDE como referência de produção artística independente sendo realizada “fora do eixo”.

“Pra quem fica tendo chiliquinho com o fato do Fora do Eixo ~parecer ter~ um projeto de poder.... Deveria ter o que, um plano de aposentadoria para músicos retirados? Vamos falar claro: a ÚNICA coisa que interessa no FDE é sua inteligência política. Eu nem acho que seria o caso de gastar tanta paciência com mimimi de músico que não enxerga que as estruturas sociais e políticas todas estão em pandarecos, e que sua sustentabilidade artística e pessoal vêm um tanto abaixo na urgência das prioridades. (...) Não me entendam errado. Eu AMO discussão e intervenção estética ACIMA de qualquer coisa. Acho produtores meros LACAIOS da arte (#prontofalei). E é EXATAMENTE por isso que não confundo o FDE com ~produtor de música~, seja produtor honesto ou não. O que eu quero do FDE é o que eu não posso esperar de

³¹⁹ Bruno Kayapy parece se referir aqui ao “caso de vida ou morte” no qual esteve envolvido – mencionado na citação anterior.

partido nenhum de qualquer grau do espectro (incluindo a frustrada rede³²⁰ que tem peninha do feliciano), de sindicato nenhum, nem sequer de ONGs: Inteligência pop política em rede.” (Alex Antunes, Facebook, 08/08/2013)³²¹.

Entendo que observando a fala de Alex Antunes podemos compreender melhor a declaração de Capilé no simpósio “ZL Vórtice” realizado em São Paulo-SP, em junho de 2013. Comentando os primeiros momentos do coletivo Cubo Mágico em Cuiabá-MT e as estratégias de ativismo político-cultural que ele e seus colegas começavam a delinear no período, o articulador do FDE revela uma perspectiva de uso, em boa medida instrumental, da música:

“Naquela época a gente já entendia que a música era um carro-chefe fundamental pra gente conseguir atuar na rua. O audiovisual era bacana, as artes cênicas eram bacanas, a literatura era legal, mas a música era o que ia conseguir mobilizar de fato pra gente fazer uma interferência com pouco dinheiro. O objetivo era: como arranjar uma solução pra fazer coisas legais sem dinheiro? E a música de certa forma era um *aplicativo* que já naquela época facilitava pra quem não tinha nada. Então ela multiplicava um por dez e ela facilitava com que aquilo que a gente estava fazendo conseguisse disputar simbolicamente a opinião pública”. (Participação de Pablo Capilé no Simpósio ZL Vórtice, publicada em vídeo no Youtube em 18/06/2013)³²²

Há, no meu entender, fortes indícios de que a proposta de estabelecer – no cenário determinado exposto – a música e o fomento de circuitos musicais independentes enquanto via estratégica (enquanto meio, instrumento...) para uma ação política abrangente, acaba por resultar em um significativo choque e conflito da mesma, com o *leitmotiv* do próprio *fazer artístico*; que busca, neste caso, por meio da produção independente, alcançar maior liberdade para se expressar

³²⁰ Referência à Rede Sustentabilidade, partido político liderado pela ex-ministra do meio ambiente Marina Silva, que se encontrava em processo de formação.

³²¹ Dois dias depois Alex Antunes complementou a postagem na mesma rede social. Cito trechos que entendo pertinentes para o entendimento do que está sendo exposto: “(...) Eu me embato com o Fora do Eixo há uns 8 anos. já fui expulso de suas listas umas 3 vezes. ou seja, se quisesse produzir um ~relato emocional chocante~, este seria o momento [em meio ao amplo debate e escrutínio público sobre a rede, emergido após o programa Roda Viva já mencionado]: teria platéia e aplauso certos. (...) meus embates com o FDE sempre passaram pela questão da valorização da entrega estética, a meu ver insatisfatória, insuficiente em função de entregas militantes mais, hm, óbvias e politicamente urgentes. mas, ao mesmo tempo, o FDE sempre se revelou um laboratório de DESCONSTRUÇÃO dos preconceitos da esquerda ortodoxa, coisa que eu considero absolutamente fundamental para o ativismo social no Brasil, sempre capturado por uma combinação perversa das tradições marxista e cristã.” (Alex Antunes, Facebook, 10/08/2013. Cf. <https://www.facebook.com/lex.lilith/posts/10151836881537386>. Acesso em 30/09/2013).

³²² Realizado no Centro Universitário Maria Antonia entre 03 de abril a 26 de junho de 2013, o simpósio reuniu especialistas de diferentes áreas — engenharia, urbanismo, tecnologia e artes — para discutir e refletir sobre transformações na região de Itaquera, região da Zona Leste de São Paulo-SP. Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=QqN1xcSiJPY>. Acesso em 29/08/2013.

e efetivar – ainda que muitos de seus artífices tenham em conta e não nutram ilusões quanto ao contexto capitalista que envolve e enseja a chamada “produção independente” na atual sociedade.

“O depoimento do Bruno Kayapy me deu forças pra finalmente dizer com todas as letras que o Los Porongas foi rifado da generosa rede do Fora do Eixo, quando decidi sair do Acre e tocar sua carreira em São Paulo em 2007. De lá pra cá foram inúmeras situações desagradáveis vivenciadas. Na caminhada encontramos muitos outros artistas que conheceram de perto tanto o calote quanto o boicote promovido pelas estratégias integradas do FDE. Sempre acreditamos que o paradigma do ‘artista igual pedreiro’, da forma como era usado pra justificar a completa desconsideração pelas necessidades dos músicos, contribuía para o subdesenvolvimento do mercado musical independente brasileiro. É estranho como uma rede que se construiu com base na música tenha uma rejeição quase unânime entre músicos, produtores e técnicos. Agora, se tudo isso que está sendo exposto é patente, significa que muito da rede foi construído com o nosso suor. Sem rancor, pelo debate sereno eu pergunto, vai ficar por isso mesmo?” (Diego Soares, integrante da banda Los Porongas, Facebook, 29/08/2013)³²³

2.1.3. O “público interessado” e a “cena musical independente” contemporânea enquanto articuladores de um “novo momento da música brasileira”

Os desenvolvimentos sócio-técnicos progressivos observados em torno da internet, ao longo dos anos 2000, são essenciais para compreender o processo de formação de uma nova geração produtora e consumidora de música no Brasil; processo de grande importância no que se refere à “cena paulistana” enfocada. Com relação ao amplo conjunto de produções e relações sociais em torno da música emergentes no novo cenário tecnológico, interessa aqui sublinhar, mais especificamente, a importância de dois fenômenos intimamente ligados: a) o fomento e fortalecimento de uma cultura musical – ainda relativamente segmentada, mas em crescente expansão – constituída por pessoas com alto nível de interesse em “novidades musicais” e habituadas à pesquisa e compartilhamento contínuo, intensificado e cotidiano de referências diversificadas pertinentes a estas produções; b) o incremento de novas articulações criativas e de novos nichos de mercado em torno da chamada “cena independente brasileira”.

³²³ Cf. <https://www.facebook.com/losporongas/posts/313041485509275>. Acesso em 01/10/2013.

Procurei apontar na Parte I, as principais características deste “público interessado” e suas relações com a cultura digital. Vale lembrar aqui, que as “novidades musicais” que o interessam – ideal-tipicamente – estão relacionadas, potencialmente, a uma vasta e diversificada gama de produções, tanto contemporâneas como provenientes do amplo conjunto de registros fonográficas realizados no Brasil e no mundo, ao longo de mais de um século de música gravada, e que passam a ser disponibilizadas para download ou escuta em tempo real, por meio da internet. A importância atual das chamadas redes sociais online neste processo é significativa, colaborando para que a relevância desta cultura musical seja estendida, progressivamente, a contextos sociais mais amplos:

“Quando eu era novo, pessoas como eu, que tinham a música como tema permanente de pesquisa e conversa, pertenciam a uma tribo muito seleta! Hoje em dia, observando as movimentações nas redes sociais, você vê como isso está mudando, devagar e sempre. A moçada está ouvindo, discutindo e, é claro, trocando música como nunca fez antes. Aquele tipo que acumulava meia dúzia de CDs ao longo de uma vida inteira, que nunca se abalava a buscar mais variedade, é um perfil cada vez mais raro. Aliado a isso, o pessoal acordou para o fato de que a rádio e a TV os desfalcam de muita informação, e sai à caça desses conteúdos adicionais na internet³²⁴. É lógico que ainda tem o Zé Mané se lamentando que, como a rádio não toca música boa, não se faz mais música boa... Bitolados nunca vão deixar de existir, mas o lindo é que o interesse por música é cada vez menos uma exclusividade de moderninhos e descolados.” (Entrevista concedida por MdC Suingue, produtor do podcast “Caipirinha Appreciation”, ao blog Banda Desenhada, publicada em 08/08/2012)³²⁵

É interessante notar que este novo “público interessado” constitui não somente o público potencial ou preferencial da nova “cena independente brasileira”, como também, os próprios artífices desta cena encontram-se intimamente ligados a esta nova cultura musical; podendo dizer-se inclusive, que suas produções musicais emergem, em boa medida, desta mesma cultura – expressando-a emblematicamente.

³²⁴ O trecho seguinte da música 66 do grupo paulistano O Terno é claramente ilustrativa do que aponta MdC Suingue neste ponto, além de apontar para a importância, para a nova geração enfocada por esta pesquisa, das novidades musicais provenientes de outras épocas: “*Mas hoje o que toca na novela não tem graça/ E vai pro rádio pra tocar mais uma vez/Então eu corro pra internet/ Sou garoto antenado e baixo o novo embalo quente/ Que é de 66/ Sessenta e seis!*” (O Terno, disco 66, 2012).

³²⁵ Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2012/08/uma-festa-imodesta.html>. Acesso em 30/09/2013.

O incremento deste denominado “público interessado” e os novos desenvolvimentos produtivos e criativos da chamada “cena independente brasileira” – em meio aos contextos social, cultural, tecnológico e econômico até aqui apontados – têm se mostrado elementos fundamentais, ou mesmo centrais, para a constituição daquilo que tem sido frequentemente discursado nos últimos anos (em veículos de mídia especializada³²⁶, sites, blogs – e também por este público, estes artistas e parte de seus colegas de gerações anteriores) como um “novo momento da música brasileira” ou uma “nova geração da música brasileira”. Cabe perceber aqui que o primeiro conjunto é mais abrangente que o segundo, uma vez que a “nova geração da música brasileira” estaria se mostrando capaz de trazer artistas de gerações anteriores para próximo de si, estabelecendo parcerias e influenciando trabalhos em um mais amplo “novo momento da música brasileira”³²⁷.

Para melhor entendermos a especificidade daquilo que tem sido mais comumente identificado como este “novo momento” e esta “nova geração da música brasileira”, importa expor mais alguns elementos sobre o sentido específico de “cena independente brasileira” – tal como este é considerado aqui e como se estabelece, de modo predominante, no campo pesquisado. Como introduzi na seção 2.1.1., os discursos sobre esta “cena independente” a

³²⁶ Estes veículos serão detalhados na subseção 2.3.10, no que se refere à sua importância específica para a “cena paulistana”. Adianta-se aqui como exemplo destes canais de mídia especializados em música que passam a discursar emergência de um “novo momento da música brasileira”: cadernos culturais de jornais como Folha de São Paulo, Estado de São Paulo, O Globo; revistas Bravo! e Rolling Stone; programas da TV Cultura (“Metrópolis”, “Cultura Livre”), Multishow (“Experimente”), MTV Brasil (“MTV na Brasa”); Canal Brasil (“Cada Canto”, “Cantoras do Brasil”); programas de rádio como Vitrola Livre (UOL), Vozes do Brasil (Eldorado), Cultura Livre (Cultura); entre outros.

³²⁷ É possível citar como exemplo, tanto a importante relação de artistas paulistanos que iniciaram carreira nos anos 1980 (como Edgar Scandurra, Arnaldo Antunes, André Abujamra, Maurício Pereira, Carlos Careca, José Miguel Wisnik, Ná Ozetti, Arrigo Barnabé) e de artistas geralmente mais associados aos anos 1990 (como os músicos pernambucanos da Nação Zumbi e do Mundo Livre S/A) com a “cena independente” atual de São Paulo-SP, como também discos lançados por Caetano Veloso (*Cê*, 2006), Gal Costa (*Recanto*, 2011) e Tom Zé (*Tribunal do Feicebuqui*, 2013) que passaram a incorporar – segundo reconheceram canais de mídia e alguns artistas acompanhados – elementos musicais próprios ao “novo momento” da música feita no país (havendo inclusive participações diretas da “nova geração” nestes discos citados). Veremos adiante que há também casos de artistas vistos como parte da “geração atual” que, na realidade, já participavam de trabalhos musicais importantes há mais de 10 ou 15 anos. Opto por incluir estes últimos no quadro que encerra esta seção.

identificam, geralmente, a um conjunto de produções distinto e menor do que o conjunto da “produção musical independente brasileira” (se por esta última expressão entendermos todas as produções musicais realizadas sem o aporte das grandes gravadoras, ou majors). Neste caso, a definição do que faria, ou não, parte da “cena independente brasileira”, se apresenta como objeto de permanente disputa simbólica, estética e política. Como mencionado anteriormente, fenômenos musicais regionais “massivos” ou “populares” como o tecnobrega paraense, o arrocha na Bahia ou o funk carioca, tendem geralmente, a não ser vistos como parte da “cena independente”, embora sejam em grande parte produzidos fora da estrutura das grandes gravadoras.

Historicamente, a noção de “cena independente” esteve predominantemente ligada no país a um conjunto de produções voltadas para a comunicação com públicos segmentados e de nicho, e que buscaram constituir ambientes de fruição e consumo a princípio mais favoráveis para o desenvolvimento de propostas musicais distintas geralmente, daquelas comumente privilegiadas pelos circuitos culturais mainstream³²⁸. Com relação a estes segmentos e nichos, é possível notar uma importância especial das “cenais independentes” de rock (em diversas vertentes) e de rap em diversas cidades brasileiras, entre os anos 1980 e 1990. Não à toa, observa-se na atual “cena independente brasileira” a presença importante de elementos estéticos e posturas artísticas pertinentes a estas duas culturas musicais.³²⁹

³²⁸ Conferir, por exemplo, os vários artigos da já citada histórica edição “Independentes” da Arte em Revista, publicada pelo CEAC em 1984 (ARTE EM REVISTA, 1984).

³²⁹ O produtor musical Daniel Ganjaman, envolvido com a “movimentação independente” desde os anos 1990, nos fornece importante indicativo a respeito: “Eu acho até que de certa forma, toda a cena musical [independente] brasileira [atual], especialmente a paulistana, teve uma memória muito curta em relação à importância de tudo o que aconteceu nessa época dos anos 90, pra o que está acontecendo agora. Porque naquela época eu não me lembro de existir movimentação independente em absolutamente nada que não fosse punk, e rap, eram sempre nichos muito [específicos].” (Depoimento de Daniel Ganjaman, gravado em debate na Funarte, em São Paulo-SP, em 24/03/2012)

É algo significativo, neste sentido, o fato de que os chamados festivais independentes pioneiros dos anos 1990 privilegiassem de modo quase absoluto em suas programações, produções associadas ao universo rock (HERSCHMANN, 2010). Simultaneamente, nas periferias das grandes cidades brasileiras, os artífices do chamado movimento hip hop buscavam superar restrições econômicas – bem como de acesso à educação e a distintas modalidades de capital cultural –, para propor um tipo de produção e linguagem musical que, viabilizada por meio de recursos técnicos relativamente simples, pudesse se afirmar como expressão cultural importante em circuitos alheios ao mainstream³³⁰.

A emergência do mangubeat, na segunda metade dos anos 1990, irá contribuir – a partir da junção de elementos do de rock e do rap com o maracatu, coco, ciranda, entre outros gêneros musicais pernambucanos – com um significativo processo de revalorização de “elementos musicais tradicionais brasileiros” junto às camadas jovens urbanas do país (MENDONÇA, 2004). A este processo se soma, entre outros fatores, a partir do início dos anos 2000, a emergência (sobretudo em grandes cidades brasileiras, e de modo especial em São Paulo-SP), de uma “cultura DJ” que passa a promover, junto a estes mesmos públicos jovens urbanos, o resgate do chamado samba-rock e da black music brasileira e norte-americana dos anos 1960 e 1970 (MOTTA, 2000; MIDANI, 2008), processo que se estende em seguida à diversificada “MPB” dos anos 1960 e principalmente dos 1970 (BAHIANA, 1980). Esta “cultura DJ” se desenvolve de modo bastante próximo ao processo de revalorização do vinil, o qual passa a colaborar com o desenvolvimento, entre estes segmentos jovens urbanos, de uma cultura de pesquisa da produção fonográfica de décadas passadas em sebos e feiras de discos, por meio deste suporte.

³³⁰ Lembrando que os “raps” são produzidos geralmente a partir de uma base musical fornecida por um DJ ou beatmaker e um MC (“mestre de cerimônias”, responsável pela composição ou improviso da letra e pelo canto falado) – ainda que a base para a rima do MC possa ser realizada por bandas com instrumentistas; situação bem menos freqüente, embora mais comum hoje do que nos anos 1990 (algo relacionado inclusive à crescente interface do rap com outras vertentes musicais, contemporaneamente).

Todos estes processos se relacionarão de modo importante, com os modos como determinadas culturas musicais urbanas segmentadas – compostas em boa medida por um “público interessado” – irão assimilar e catalisar as novidades trazidas pela internet no que diz respeito à ampliação da circulação de fonogramas, ao incremento da troca de informação e discussão sobre música e às novas condições para os artistas independentes promoverem seus trabalhos, por meio desta rede.

Fortalece-se, assim, progressiva e gradualmente, uma “cena independente brasileira” cada vez mais diversificada musicalmente, na qual não somente esta cena multiplica os seus gêneros musicais de referência para além do rock e do rap, como também se observa o estabelecimento de uma produção musical que busca se afirmar simplesmente como “música brasileira”, para além de gêneros, classificações ou categorizações musicais específicas. Estas últimas produções passam a ser, inclusive, potencialmente mais valorizadas como expressões particularmente peculiares e pertinentes a este “novo momento” vivido pela música do país³³¹. Esta nova “música brasileira” que aí se apresenta, mais do que referir-se apenas genericamente, ao conjunto da música contemporânea feita no país³³² diz respeito, mais especificamente, à gestação de um caldo cultural musical criativo no qual há uma (re) valorização importante da produção fonográfica e criativa legada pelas gerações anteriores de artistas e compositores brasileiros – embora em termos distintos em relação ao modo como esta valorização se estabelecia em períodos anteriores. Ao lado da apropriação criativa, intensiva, diversificada de referências pertinentes às matrizes

³³¹As ambigüidades e multiplicidades de sentido presentes na expressão “música brasileira” na cena e contemporaneamente – que oscilam entre significados mais específicos e mais genéricos – serão mais desenvolvidos e aprofundados em alguns de seus aspectos, ao longo do restante desta Parte II do trabalho (e especialmente na seção 2.4.). Adianto de todo modo nos parágrafos seguintes a esta nota, alguns elementos que considero importante que o leitor tenha, desde já, em conta para uma melhor apreciação do tema, daqui em diante.

³³²Ou mesmo a um conjunto mais abrangente no qual poderiam ser incluídas produções feitas por brasileiros no exterior e, ainda, por exemplo, a música feita por estrangeiros fora do Brasil e reconhecida de algum modo como “brasileira”.

musicais mais tradicionais no país³³³ (apropriação que tem como suporte importante a cultura digital) esta geração e esta cena passam (também com o apoio fundamental da internet) a assimilar à sua maneira – segundo seus agentes, *sem reverência excessiva, medo, receio*; mas ao contrário, de modo *despretensioso e natural*³³⁴ – referências de diversos países, em gêneros e segmentos como: rock, reggae, chanson française, folk, soul, funk, cumbia, jazz, funk, tango, música eletrônica, música clássica, cumbia, cha-cha-cha, calypso, afrobeat, mambo, balkan beat, rap, ethio-jazz, world music³³⁵, e outras produções agrupadas em outras tantas categorias. Obviamente, estas referências não estão presentes diretamente de modo tão abrangente nos trabalhos dos artistas e bandas desta cena, mas distribuem-se umas ou outras, de modo pulverizado, por diferentes *trabalhos possíveis*. Ainda, como enfatizou o músico Bruno Moraes, não se trata aqui exatamente de “mosaicos musicais” ou de “saladas sonoras” – esta última uma expressão bastante utilizada no meio musical em períodos anteriores³³⁶ e que não seria aplicável em um contexto no qual estaria se observando uma efetiva e progressiva diluição de fronteiras entre gêneros musicais estanque.

A chamada “nova cena paulistana” tem como uma de suas principais características a constituição de uma rede de produção colaborativa entre artistas com trabalhos musicais bastante distintos, e cujas produções são afirmadas para além de gêneros musicais determinados³³⁷. É

³³³ Como o samba, baião, xote, bossa nova, “MPB” dos anos 1960 e 1970, a “música afro-brasileira”, maracatu, coco, ciranda, choro, e mesmo do rock *brasileiro*, rap *brasileiro*, reggae *brasileiro*, soul *brasileiro*, produzidos posteriormente, por exemplo.

³³⁴ Noções em itálico depreendidas dos discursos dos artistas pesquisados.

³³⁵ Sobre as dimensões políticas e econômicas envolvidas no processo de categorização, formulação de discursos e comercialização da chamada “world music”, conferir Nicolau Netto (2012).

³³⁶ Para se referir a produções compostas por demasiadas e diversas referências musicais sem que estas estabelecessem efetivamente uma *totalidade orgânica* reconhecível (Entrevista concedida por Bruno Moraes em 20/04/2012).

³³⁷ Maurício Tagliari, músico, produtor e proprietário da YB Music – gravadora independente que concentra um conjunto significativo de artistas reconhecidos como parte da “cena paulistana” – assim se expressa sobre os critérios da produtora para incluir artistas em seu catálogo: “Preciso sentir que o artista tem uma certa atração por um certo risco, que não é um projeto tradicionalista e, mais do que tudo, que não se encaixa em outros nichos. Se esse cara se encaixa no heavy metal, por exemplo, não serve pra mim. Se ele se encaixa no chorinho... Também não serve... Mas,

emblemático, assim, tendo em vista o anteriormente exposto, que esta cena concentre hoje os artistas da “cena independente” com maior repercussão em nível nacional, constituindo-se como pólo importante, ou mesmo central, do chamado “novo momento da música brasileira”.

“Tem essa coisa da música brasileira independente, só estar sendo possível ser desenvolvida em São Paulo – eu digo economicamente. Isso de se criar, o Brasil inteiro está conseguindo, mas de se formatar e de virar economicamente viável, só São Paulo está permitindo isso ³³⁸. Isso por um lado é triste; por outro lado, eu que estou em São Paulo travo contato com gente do Ceará, de Salvador, de Pernambuco (especialmente, há muitos anos já). E aí isso acaba trazendo uma coisa que eu acho que foi muito rica pra essa nova música brasileira, que é você estar convivendo com gente de lugares diferentes, realidades diferentes. (Entrevista concedida por Romulo Fróes ao programa Alexandra Makowski, publicada em 15/06/2011)³³⁹

por exemplo, se uma artista como a Tulipa [Ruiz] ou a Nina Becker falar ‘*Eu quero fazer um disco de chorinho*’. É diferente de chegar uma cantora que só canta chorinho e falar: ‘*Eu quero lançar um disco de chorinho com você*’. Se a Tulipa lançar um disco de chorinho, não vai ser um disco de chorinho normal, entende? Então, assim, o critério principal é: este artista não cabe em outros nichos, de modo que ele é desse nicho que a gente está tentando descobrir o que é.(...) o que eu acho é que o Rio [de Janeiro] tem é muito essa coisa do... tem o samba da Lapa, tem o pagode, tem o funk carioca, que são isso que eu estou falando! É igual heavy metal, entendeu? Eles já estão na prateleirinha deles. Então, se eles já estão numa prateleira, eles não servem pra mim, entendeu? O som que a gente faz ele é um pouco torto. Eu acho que, se tem uma característica em todo esse pessoal, é que todo som é um pouco, esteticamente falando, um pouco torto. Tem alguma coisa que *bate menos fácil* do que uma música popular, popular.(...) Que tenta trazer uma informação nova [também em relação aos gêneros musicais tradicionalmente existentes].” (Entrevista concedida por Maurício Tagliari em 10/05/2012).

³³⁸ Neste ponto a consideração de Fróes deve ser tomada pelo leitor como apontamento de uma tendência predominante na “cena independente brasileira” do início dos anos 2010; tendência em relação à qual há exceções e importantes matizes: de um lado, haveria casos esporádicos de artistas autorais partícipes de “cenas independentes” residentes fora de São Paulo que vêm conseguindo tornar a música em um elemento central na sua geração de renda; de outra parte, como veremos nas subseções 2.3.6. e 2.3.7., a sustentabilidade alcançada pela maior parte dos artistas associados à “cena paulistana” tem envolvido, geralmente, no caso dos músicos não instrumentistas, uma gama diversificada de soluções – nas quais embora a música seja a atividade principal destes artistas, sua renda é composta também por outras atividades (mais, ou menos, ligadas à música e a arte).

³³⁹ Cf. Programa “Alexandra Makowski entrevista” em <http://www.youtube.com/watch?v=w001tbT4T40&feature=related>. Acesso em 11/04/2012.

**“NOVO MOMENTO DA MÚSICA BRASILEIRA”
E AS “CENAS INDEPENDENTES BRASILEIRA E PAULISTANA”**

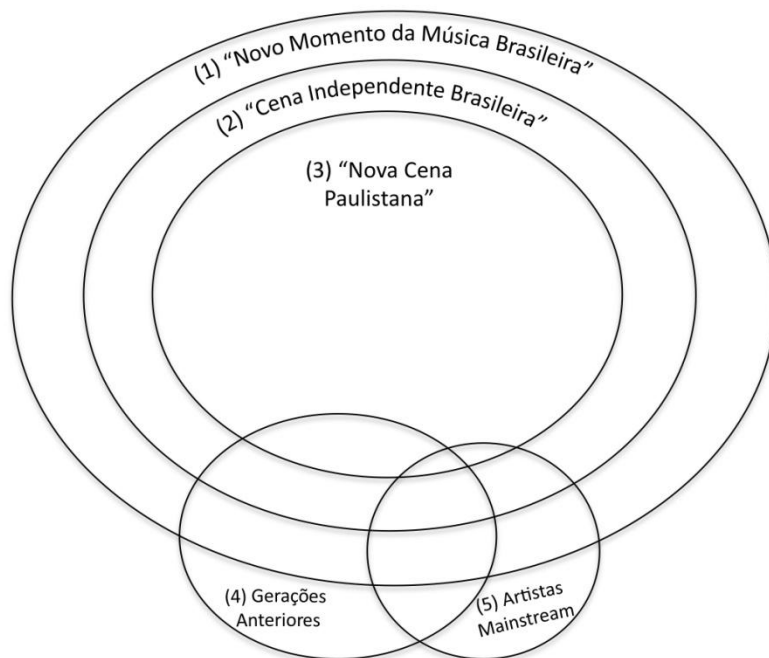


FIGURA 21. Fonte: Diagrama elaborado pelo autor.

Passemos, portanto, a partir de agora, a um mergulho mais aprofundado nesta cena e nas especificidades – que ela formula e das quais desfruta – que a diferenciam das “cenas independentes”, em desenvolvimento em outras partes do país. Veremos que se destacam aí, as privilegiadas oportunidades de sustentabilidade e repercussão disponíveis nesta cidade – especialmente no que se refere ao início dos anos 2010 – para os artistas independentes com trabalhos autorais, interessados em inovação musical e na produção de “música capaz de permanecer”.

Considero importante, neste momento, apresentar ao leitor uma lista de alguns dos principais artistas que integram a “cena musical paulistana” enfocada neste trabalho – citando ainda, alguns exemplos de artistas de outras cidades e estados que participariam no “novo

momento da música brasileira” e da “nova geração da música brasileira”. Tendo em vista a especificidade do objeto em questão, esta lista acaba por ser inevitavelmente³⁴⁰ aproximada, provisória e incompleta. De fato, pela própria natureza da produção musical independente que emerge no país com a internet, definir um grupo fechado de artistas aqui é algo bastante problemático, senão impossível. Como procurei evidenciar, a participação dos artistas nos conjuntos “novo momento da música brasileira”, “nova geração da música brasileira” e “cena independente brasileira” é objeto de disputa – consciente ou não – em diferentes níveis; sobretudo, na medida em que conferem – especialmente no caso das duas primeiras expressões – significativa valorização e prestígio aos trabalhos. Assim, o mesmo acontece com artistas radicados em São Paulo-SP, no que diz respeito a serem referidos ou não como parte da “nova cena paulistana”, já que ser visto como parte da mesma os associa potencialmente ao “novo momento da música brasileira” – dada a valorização da “cena paulistana” neste “novo momento”.

A declaração da cantora e compositora paulistana Luísa Maita é significativa a este respeito:

“em uma cidade onde, sei lá, a gente tem hoje o quê? 50 artistas dessa nova geração em São Paulo? É muita gente, é muita gente! E gente boa, gente que faz um som diferente, sabe? E, de algum jeito, quem está fazendo um som diferente em São Paulo, já vem com essa aura de música interessante. São Paulo criou uma coisa que, se você faz um disco e ele nasce aqui ao invés de – por exemplo – Minas Gerais; aqui é como se ele já viesse... [risos]. Não sei... (...) Alguém que é ligado a esse universo, eu acho que vem com esse ‘plus’, assim. E que é uma coisa natural, não é uma coisa que todo mundo força. É uma coisa natural, se criou uma história aqui, sabe. (...) Mas também tem muita gente [em São Paulo/ nesta cena] que nem faz, assim, uma música *tão*... mas que estão, também, de certa forma, ligados a esse universo e acabam sendo associados à imagem criada em relação a esta geração. Essa geração ela já tem uma imagem, que seria uma imagem associada ao contemporâneo, mesmo. Mais ligada a uma coisa estranha... Que tem um amargo... Alguma coisa diferente sabe? Que vem um pouco com uma aura associada a elementos urbanos como o grafite, por exemplo... Tem um pouco essa aura, que é associada, ao mesmo tempo, a uma coisa nada careta, assim, sabe. Então, às vezes, a pessoa faz um som mais careta – mas ela vem com essa coisa [do ‘plus paulistano’] que já associa a este trabalho um algo a mais”. (Entrevista concedida por Luísa Maita em 21/05/2012).

Importa notar que muito provavelmente existissem, no momento da entrevista, muito mais que 50 artistas e bandas independentes em São Paulo-SP, mas a maior parte destes outros tantos

³⁴⁰ Ao menos no escopo de investigação a que se propõe esta pesquisa.

não se encontra no conjunto de artistas associado, geralmente, como parte da “nova cena paulistana”. Enfatizo, assim, de antemão – algo que deverá aprofundado a seguir – que aqui, “cena [independente] paulistana” não se refere ao conjunto dos artistas que desenvolvem trabalhos musicais autorais em São Paulo, nem ao conjunto de “independentes” radicados nesta cidade³⁴¹. Em verdade, pretendo apontar, com a identificação dos artistas a ela relacionados, para o sentido difuso e ao mesmo tempo específico atribuído à expressão – discursado em canais de mídia especializada em música, blogs, e pelos próprios agentes da “cena”. Estabeleço, por outro lado, como parâmetro para elencar estes nomes pertinentes à “cena”, a identificação de uma significativa rede de produção colaborativa na cidade. Considero, ainda, menções de artistas, produtores, jornalistas, entusiastas, público, em reportagens, entrevistas e redes sociais. Outro critério importante é a não inclusão de artistas que desenvolvem trabalhos pertinentes a gêneros musicais e segmentos mais específicos, como é o caso do rap, do rock, do reggae ou da música eletrônica, por exemplo. Quando artistas associados a estes segmentos estão inclusos é por estabelecerem um nível de intercâmbio mais significativo com outras vertentes musicais e com esta “cena da nova música brasileira” existente na cidade³⁴². Se a lista será inevitavelmente marcada por ausências importantes ou eventuais distorções, acredito que o “núcleo principal da cena” estará presente, de modo satisfatório, na relação que se segue.

³⁴¹ Embora, – como veremos a seguir, na próxima seção (2.2). – os sentidos mais específicos e os mais genéricos de “cena paulistana” encontrem-se frequentemente entrecruzados, nos discursos dos agentes enfocados.

³⁴² Caso, por exemplo, de Criolo, Emicida e Lurdez da Luz – artistas cujas trajetórias têm significativa ligação com o universo rap,

Quadro aproximado de bandas, artistas e produtores musicais associados à “nova cena paulistana” e ao “novo momento da música brasileira” (início dos anos 2010)	
São Paulo	“Paulistas/paulistanos”³⁴³: Alfredo Bello (DJ Tudo), Anelis Assumpção, Bazar Pamplona, Bexiga 70, Bluebell, Bruno Buarque, Cacá Machado, Celso Sim, Cérebro Eletrônico, Céu, Coletivo Instituto, Criolo, Cris Scabello, Curumim, Daniel Ganjaman, Daniel Gralha, Do Amor, Dudu Tsuda, Dustan Gallas, Emicida, Garotas Suecas, Gui Amabis, Guilherme Held, Guilherme Kastrup, Guizado, Gustavo Lenza, Gustavo Ruiz, Holger, Hurtmold, Jair Naves, Jesus Sanchez, Juçara Marçal, Juliana Kehl, Juliana R, Juliano Gauche, Kika, Kiko Dinucci, Léo Cavalcanti, Luísa Maita, Lurdez da Luz, Marcelo Cabral, Marcelo Jeneci, MarginalS, Maurício Fleury, Maurício Tagliari, M. Takara, Meno Del Picchia, Metá Metá, Nana Rizinni, O Terno, Passo Torto, Pélico, Peri Pane, Pipo Pegoraro, Plínio Profeta, Projeto Nave, Rafael Castro, Régis Damasceno, Rica Amabis, Rodrigo Brandão, Rodrigo Campos, Romulo Fróes, Samba Sam, Tatá Aeroplano, Tejo Damasceno, Thiago França, Thiago Pethit, Tiê, Tony Gordin, Trupe Chá de Boldo, Tulipa Ruiz, Zé Nigro Migrantes: Arícia Mess (RJ), Bárbara Eugênia (RJ), Bruno Moraes (PR), China (PE), Cidadão Instigado (CE), Cláudia Dorei (RJ), Duani (RJ), Felipe Cordeiro (PA), Fernando Catatau (CE), Filipe Catto (RS), Hélio Flanders (MT), Juliano Gauche (ES), Junio Barreto (PE), Karina Buhr (PE), Los Porongas (AC), Lulina (MA), Marcela Bellas (BA), Márcia Castro (BA), Mombojó (PE), Saulo Duarte (PA), Siba (PE), Vanguard (MT)
Rio de Janeiro	Cariocas: +2, Ava Rocha, Binário, BNegão, Bondesom, Cibelle, Cícero, Domenico Lancelotti, Kassim, Les Pops, Letuce, Matheus Von Krüger, Moreno Veloso, Nina Becker, Orquestra Imperial, Os Outros, Pedro Sá, Qinho, Rabotnik, Rubinho Jacobina, Tono Migrantes: Andréia Dias (SP/RJ), Iara Rennó (SP/RJ), Lucas Santtana (BA/SP/RJ), Negro Leo (MA), Thalma de Freitas (RJ/SP)
Minas Gerais	Aline Calixto, Capim Seco, Dudu Nicácio, Flávio Renegado, Graveola e o Lixo Polifônico, Hell's Kitchen Project, Julgamento, Juliana Perdigão, Lucas Avelar, Pedro Moraes, Porcas Borboletas, Transmissor, Vitor Santana
Outros Estados	A Banda de Joseph Tourton (PE), Alessandra Leão (PE), Apanhador Só (RS/SP), Baiana Sustem (BA), Burro Morto (PB), Gaby Amarantos (PA), Gangue do Eletro (PA), Lia Sofia (PA), Macaco Bong (MT), Móveis Coloniais de Acaju (DF), Nevilton (PR), Orquestra Contemporânea de Olinda (PE), Ortinho (PE/SP), , Rodrigo Caçapa (PE), Sasquat (PE), Silva (ES), Wado (AL)

FIGURA 22. Fonte: Quadro elaborado pelo autor.³⁴⁴

³⁴³ Na realidade os termos paulista e paulistano não se referem aí aos locais de nascimento, mas de início da carreira musical. O mesmo valerá para os “cariocas” elencados no campo a seguir.

³⁴⁴ Elaboração com base no acompanhamento continuado, entre 2011 e 2013: a) das menções dos próprios artistas sobre “colegas da cena” em entrevistas e redes sociais online; b) da presença destes artistas e bandas nos circuitos de shows pertinentes à cena; c) das aparições e menções a estes trabalhos em canais de grande mídia, sites, blogs e redes sociais (em postagens de jornalistas, entre outros agentes). Vale destacar que no quadro em questão, são mencionados artistas solo e bandas/projetos. Se algumas dessas bandas /projetos contam com artistas já descritos individualmente no quadro, outras bandas dispõem de músicos não mencionados na lista. Assim, o quadro prioriza a menção aos “nomes” (de bandas ou artistas) que têm circulado mais frequentemente nos sistemas de referência da cena. Entre parênteses são citados os estados nos quais os artistas iniciaram seus trabalhos musicais (ou no caso da seção “Outros estados”, são referidos os estados em que os músicos estão presentemente situados). Quando há dois

2.2. REPRESENTAÇÕES POSSÍVEIS: A CENA ENQUANTO FENÔMENO ARTÍSTICO E CULTURAL

2.2.1. “Cena paulistana”?

A noção de “cena musical” se populariza e tem seu uso fortalecido, especificamente, a partir de contextos mais recentes de produção musical underground, alternativa e/ou independente, ligados ao universo jovem e ao espaço urbano³⁴⁵. Neste contexto, verifica-se que diversos autores têm debatido a respeito da relevância teórica desta expressão, buscando sistematizá-la enquanto conceito:

“Componente importante do vocabulário de fãs e críticos, a metáfora espacial de cena musical foi apropriada – de forma mais sistemática e teoricamente refinada – por sociólogos, geógrafos e antropólogos interessados em descrever e analisar espaços localizados de produção e consumo cultural (notadamente, musical), sinalizando a possibilidade de construção de alianças que escapam às disputas tradicionais pela hegemonia” (FREIRE FILHO e MARQUES, 2005: 4).

Ainda, o conceito de “cena musical” ofereceria

“meios diferenciados para compreender os complexos circuitos, afiliações, redes e pontos de contato que informam as práticas culturais e as dinâmicas identitárias dos grupos juvenis, no contexto dos espaços urbanos contemporâneos” (Idem: 5)³⁴⁶.

estados por artista ou banda, aponta-se para a presença constante dos mesmos entre os dois; sendo estes locais bases de atuação/residência.

³⁴⁵ Entre os anos 1980 e 1990 as categorias de “alternativo”, “underground”, “marginal”, “experimental”, “independente” circulavam de modo significativo no ambiente cultural brasileiro, associadas predominantemente a ideais contestatórios e da contracultura aplicados à produção artística. Desde o período, foram frequentes as sobreposições e confusões de sentido em relação aos termos (BAHIANA, 1980 e MOSTAÇO, 1984). Mostaço (1984) indicava no período a percepção, então predominante, de que “os independentes e alternativos teriam suas ações mais ligadas à percepção da estrutura de mercado e estruturação capitalista da produção cultural e, seus trabalhos e organizações, visariam entrar na disputa destes poderes constituídos, enquanto que os experimentais e marginais estariam trabalhando mais ao nível de desestabilizar por dentro estes poderes, evidenciando na crítica da ideologia e/ou dos circuitos instituídos (inclusive pelos primeiros) a ênfase de suas atuações” (MOSTAÇO, 1984: 5). Hoje tais definições teriam que ser revistas. Sobretudo a partir dos anos 1990, as categorias de “independente” e “alternativo” vão perdendo, progressivamente, a sua característica relacionada a uma disputa mais estrita com os “poderes constituídos”; fato relacionado – entre outros muitos fatores – à incorporação de muitas de suas expressões culturais aos diversos segmentos especializados de mercado, explorados pela chamada grande indústria cultural (DIAS TOSTA, 2000). Com a emergência da internet, este cenário se torna mais complexo, surgindo um novo conjunto de impasses e dilemas para os artistas “independentes” interessados em propor uma produção “alternativa” à cultura musical preconizada pelos circuitos mainstream. “Independente” e “alternativo” adquirem aqui novas matizes. Este cenário será detalhado mais adiante, especialmente na subseção 2.3.9.

³⁴⁶ Além de corroborar os aspectos enunciados por Freire e Filho (2005), Janotti Júnior e Nobre Pires (2011), sublinham também a importância da noção de “cena” para se pensar a “interconectividade entre os atores sociais e os espaços culturais das cidades – suas indústrias, suas instituições e suas mídias” (JANOTTI JÚNIOR e NOBRE PIRES, 2011: 17).

De acordo com o sentido específico para a expressão, acima enunciado, – que a relaciona às dinâmicas de sociabilidade contemporâneas entre camadas jovens, em torno da música e do espaço urbano – seria possível registrar, por exemplo, a experiência da Vanguarda Paulista e do Teatro Lira Paulistana, no início dos anos 1980, enquanto “cena” (musical e paulistana...). Como expõem Vaz (1988) e Fernandes de Oliveira (2002), este importante momento da música paulistana independente esteve articulado, de modo fundamental, com a constituição de uma “sociabilidade alternativa” entre camadas jovens de classe média, ancorada em espaços urbanos específicos da cidade, especialmente localizados nos bairros de Vila Madalena e Pinheiros.

Por outro lado, percebe-se que ao se popularizar, a expressão “cena musical” tem sido compreendida, comumente, também, – a partir de seu uso lingüístico mais informal – como sinônimo, simplesmente, de “cenário musical” – noção que aponta para um sentido muito mais lato (até mesmo vago...) em torno da expressão. De acordo com este sentido mais amplo, – que tem se generalizado nos discursos cotidianos correntes, paralelamente e de modo entrecruzado com o sentido mais específico exposto por Freire Filho e Marques (2005)³⁴⁷ – seria possível chegar a pensar que, havendo algum “cenário musical” na cidade, sempre existiram “cenas musicais paulistanas”³⁴⁸.

Observando os agenciamentos de sentido em torno da “nova cena musical paulistana”, reconhecida a partir 2010, foi possível identificar a sobreposição de ambos os significados no campo pesquisado.

Há, por um lado, um claro reconhecimento por parte dos artistas e produtores estudados de que o período entre os anos de 2010 e 2011 marca o início de uma mudança extremamente

³⁴⁷ Constatação realizada a partir da consideração dos discursos enfocados por esta pesquisa.

³⁴⁸ Um exemplo típico desta espécie de uso da noção de “cena musical” no meio acadêmico se encontra na pesquisa de Mônica Vermes (2011), sobre “a cena musical do Rio de Janeiro entre os anos de 1890 e 1920” (VERMES, 2011).

significativa no panorama da produção musical independente de São Paulo-SP. O extenso acompanhamento do campo em questão – realizado por meio da internet – corrobora esta percepção, permitindo identificar que, a partir destes anos, observa-se, de fato, a emergência de um momento novo; momento que se refere a um amplo fortalecimento da produção musical projetada por esta cidade – produção que passa a ser legitimada, no período, por críticos, jornalistas, blogueiros, por meio de textos, reportagens e por programas de TV e de rádio especializados. Um conjunto importante de produções paulistanas passa a ser então, cada vez mais valorizado relativamente ao panorama da “cena independente do país” e da “música brasileira” de um modo geral. Passa-se a reconhecer, a partir de então, a existência de uma “nova cena musical paulistana”.

No entanto, a despeito de ser possível reconhecer um novo e importante momento dos processos musicais na cidade, relativamente aos trabalhos de um determinado conjunto de artistas, nem todos os agentes pesquisados reconhecem propriamente a existência inquestionável desta “nova cena paulistana”, enquanto fenômeno musical unitário. Entendo que algumas destas perspectivas sejam até certo ponto, melhor compreendidas levando-se em conta os diferentes entendimentos existentes sobre a idéia de “cena paulistana” – que incluem, entre outros, os sentidos de “cena” que enunciei antes. Isto também valerá para os que legitimam, claramente, a pertinência do termo. Na realidade, não se trata aí de um fenômeno novo. O músico e compositor Arrigo Barnabé, afirmava em 1982:

“Hoje não existe Vanguarda Paulista nenhuma. Existe um saco de gato. Há pessoas fazendo história, com propostas importantes e novas, mas não existe um movimento... Toda essa turma chamada de Vanguarda Paulista é ignorante sobre a música do passado”. (Entrevista concedida à Revista Veja por Arrigo Barnabé) (SOUZA *apud* FERNANDES DE OLIVEIRA, 2002: 67).

Importa notar que tanto no caso do Tropicalismo como da Vanguarda Paulista, trataram-se de expressões e termos cunhados primeiramente pela imprensa e só depois assumidos,

totalmente ou em parte, pelos artistas – a partir, é verdade, de diferentes relações, estratégias e capitalizações sobre as expressões, num caso ou em outro. Processo semelhante ocorre de algum modo, com a chamada “cena paulistana” atual. Houve tentativas, por parte de alguns jornalistas, de caracterizá-la enquanto movimento quando de sua emergência inicial. O que difere, neste caso, – em relação aos momentos anteriores supracitados – é a variedade de sentidos distintos que podem estar implicados na noção de “cena” (termo comumente usado de forma genérica) e, ainda, a força com a qual a idéia de “cena musical independente” já atravessava o imaginário destes artistas. É possível que isto tenha facilitado aos artistas paulistanos “abraçarem” a idéia de fazer parte de uma “cena” em comum, reconhecida por veículos de mídia como tal, conquanto não se sentissem parte de um movimento ou grupo unitário.

Como veremos, a busca pelo não enquadramento e o desconforto com classificações e identidades estanques marca, sobremaneira, o conjunto de artistas pesquisados. Neste sentido, é possível constatar que quando os artistas da cena contemporânea, à qual esta pesquisa se dedica, questionam ou problematizam a expressão “cena paulistana”, o fazem, geralmente, de acordo com a necessidade ou o contexto de interlocução – no sentido de esclarecer, por exemplo, que não há, de fato, um “movimento”, no sentido da existência de características estéticas ou comportamentais comuns a este conjunto de músicos, geralmente identificados como parte da “cena”.

É possível destacar a realização do show “Novos Paulistas” em julho 2009 como um momento que colabora de modo importante para intensificação dos discursos sobre a existência de uma “nova geração” e de uma “nova cena” paulistanas. Idealizado por Ana Garcia (produtora do festival Coquetel Molotov ³⁴⁹) o projeto foi apresentado inicialmente em evento no SESC Vila

³⁴⁹Cf. <http://coquetelmolotov.com.br>.

Mariana em São Paulo-SP, reunindo em apresentação conjunta, os artistas Tulipa Ruiz, Dudu Tsuda, Tiê, Thiago Pethit e Tatá Aeroplano³⁵⁰. Tulipa Ruiz dizia na ocasião:

“Eu acho que a gente não é coletivo, nem nada do tipo, a gente é uma turma que anda junto e faz som junto. Um já participou muito do show e dos discos do outro, e isso sempre tem acontecido. O que a gente tem em comum é a amizade. Então existe uma celebração da amizade que rola entre a gente e da nossa troca de figurinha musical (Entrevista concedida por Tulipa Ruiz ao programa Trama Radiola, TV Cultura, veiculado em 30/08/2009)³⁵¹.

Thiago Pethit definia o projeto da seguinte forma: “[O projeto, o show]” ‘Novos Paulistas’ é [representa] um recorte de uma geração que a gente acredita que está acontecendo hoje em São Paulo, uma geração nova” (idem). Em consonância com o apontado por Pethit, Tiê indicava que o termo “novos paulistas”, além de dar nome ao projeto, buscava expressar, simultaneamente, a existência uma cena mais ampla de artistas: “Os “novos paulistas” de hoje [ocasião do show e do projeto] são estes, mas somos muitos mais” (Idem). A ocasião e projeto ensejaram o aumento da cobertura e repercussão em reportagens de mídia e internet a respeito da emergência de um novo e importante momento vivido pela produção musical independente feita na cidade – ainda que o fortalecimento de um novo cenário musical em São Paulo-SP já viesse ocorrendo de modo gradual, ao longo de pelo menos uma década.

Para Karina Buhr, um dos problemas nos discursos sobre a “nova cena paulistana” seria, justamente, a não-diferenciação a respeito de trajetórias distintas entre os artistas, agrupando no mesmo conjunto músicos com histórias mais antigas na música e outros que iniciaram seus trabalhos num momento mais próximo à eclosão da celebrada cena:

“(…) existe uma cena forte [na cidade], mas o louco de falar sobre movimento é porque, se realmente existe, ele é esquizofrênico: Cada um tem sua história e quer falar sobre ela. Entretanto, quem está vindo de fora só consegue pensar que em 2010 apareceu tal e tal artista... É o que se divulga... E, na verdade, boa parte de nós surgiu em situações e momentos bem diferentes. Como é o meu caso. Comecei a tocar em 94 no Maracatu! Em 92 já fazia um monte de coisas lá em Recife! Em circunstâncias totalmente diferentes da Tulipa [Ruiz], por exemplo. Então, muitas vezes quando

³⁵⁰ Cf. entrevista concedida por Tulipa Ruiz ao site Rocknbeats, sobre o projeto “Novos Paulistas”, publicada em 19/11/2010, em <http://www.rocknbeats.com.br/2010/11/19/quem-sao-os-novos-paulistas/>. Acesso em 03/10/2013.

³⁵¹ Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=5dk1vd-0WKU>. Acesso em 03/10/2013.

as notícias são dadas, vários detalhes passam despercebidos. Só que estes são fundamentais para se entender como tudo realmente aconteceu. “(Entrevista concedida por Karina Buhr ao blog Banda Desenhada, publicada em 20/10/2011)”³⁵²

De fato, alguns dos principais nomes da “nova cena paulistana” já vinham desenvolvendo seus trabalhos desde um momento bastante anterior. O músico Daniel Ganjaman nos lembra, por exemplo, o emblemático lançamento do disco de estréia do Coletivo Instituto (*Coleção Nacional*, 2002), CD que reunia uma rede de artistas que teriam presença destacada nos anos seguintes no universo da “música independente brasileira”, sendo responsáveis por operar uma significativa articulação entre a geração do final dos anos 1990 e os novos artistas emergentes.³⁵³ Podemos pensar, ainda, em Romulo Fróes que lança em 2001 seu primeiro trabalho solo (um EP) e, em 2004, seu primeiro álbum (*Calado*). Também o compositor, cantor e multi-instrumentista, Curumim lança seu primeiro álbum *Achados e Perdidos* em 2003, sendo que já acompanhava nomes como Paula Lima e Arnaldo Antunes desde o final dos anos 1990. A cantora Céu inicia sua carreira artística em 2002, embora tenha lançado seu aclamado primeiro disco (*CéU*) somente em 2005.

³⁵² Cf. <http://www.bandadesenhada.com.br/search?q=pelico&submit=busca>. Acesso em 28/07/2013.

³⁵³ O disco contou com a participação do próprio Coletivo Instituto (composto pelos produtores e multi-instrumentistas Daniel Ganjaman, Tejo Damasceno e Rica Amabis), dos grupos Z'África Brasil e Bonsucesso Samba Clube, dos músicos M. Takara, BNegão, Otto, Daniel Bózio, Dengue, Pupilo, Fred Zero Quatro, Rappin Hood e Sabotage. O *Coleção Nacional* trazia ainda, em uma das faixas os Los Sebozos Postizos – projeto paralelo da banda Nação Zumbi dedicado a “releituras mangubeat” da obra de Jorge Ben dos anos 1960 e 1970. A presença de músicos pernambucanos (integrantes da Nação Zumbi, Fred Zero Quatro, Otto) morando em São Paulo a partir do início dos anos 2000, tem sido destacada como um importante elemento no processo de formação da “cena paulistana”. Sobre isto, o jornalista Marcus Preto comenta o seguinte: “Quem queria fazer música nos anos 1980 e 1990, e morava fora do eixo RJ-SP, mudava-se para o Rio de Janeiro. Mas lá começou a ficar muito caro. No final dos anos 1990, principalmente os pernambucanos da Nação Zumbi e os cearenses do Cidadão Instigado, mais o China, o Otto, começaram a vir para São Paulo. Por aqui já ter uma tendência aos negócios, faz mais sentido que esses artistas morem próximo a isso” (Entrevista concedida por Marcus Preto ao jornal Tribuna de Minas, publicada em 08/10/2013. Cf. <http://www.tribunademinas.com.br/cultura/mar-de-musicas-1.1358071>. Acesso em 10/08/2013). O disco representa assim, um momento significativo de produção conjunta destes artistas pernambucanos com músicos paulistanos. Ganjaman destaca ainda, que este CD concretizou, no contexto paulistano, um primeiro momento importante de uma produção colaborativa entre músicos atuantes em vertentes musicais distintas como rap, rock, dub, samba, coco, mangubeat – algo que irá se apresentar anos mais tarde como uma característica fundamental da chamada “cena paulistana”. (Declaração de Daniel Ganjaman gravada em debate sobre a produção musical independente brasileira, realizado na Funarte/ São Paulo-SP em 24/03/2012).

Há, portanto, uma gama de nomes importantes desta “cena” que já atuavam no mercado musical desde o início da década de 2000, mas cujos trabalhos ainda não desfrutavam, naquele momento, do reconhecimento que vieram a obter, mais tarde, a partir do final dos anos 2000 e início dos anos 2010:

“O meu primeiro disco, comecei a gravar em 2000. Era um deserto, uma terra devastada. Não existia cena independente brasileira. Quer dizer, ainda não existia meios para que os nossos trabalhos se propagassem. E como tenho muita facilidade em articular e alguma para escrever, me pus neste papel [de discorrer publicamente sobre a geração emergente], muito por conta de querer registrar um momento que considero importante. Mas não porque alguém tenha pedido. Realmente nunca tive a pretensão de ser porta-voz de nada. Só fui fazer a minha parte. Queria encontrar os meus pares e falar sobre eles. [Naquela época] tinha o Lucas Santanna, o Cidadão Instigado... Era uma cena muito pequena. O Moreno [Veloso] havia acabado de lançar o primeiro disco do +2, o *Máquina de Escrever Música* [2000]. Foi um marco na nova música brasileira, um álbum importantíssimo, e ninguém comentava!” (Entrevista concedida por Romulo Fróes ao blog Banda Desenhada, publicada em 04/02/2011)³⁵⁴

Em outra entrevista, esta concedida à pesquisa, Romulo Fróes identifica na produção dos colegas cariocas Kassin, Moreno Veloso e Domenico Lancelotti (os três pertencentes ao projeto + 2) o aparecimento de elementos pertinentes à relação entre criação e modo de produção técnica, que mais tarde iriam ser expressos mais amplamente na produção de artistas ligados à “cena paulistana”:

“(...) pra mim é o começo desse negócio todo. Eu acho que é o comportamento de produzir música já está ali, que é gravar disco quase em casa – não era em casa, porque os caras tinham estúdio, mas era quase em casa; não era gravadora marcando estúdio e ‘*vocês têm 20 dias pra fazer um disco e vocês têm o arranjador ‘X’ e quem vai produzir é o Liminha, e não sei o quê...*’. Não era isso. Eram os caras fazendo um som, eram os amigos fazendo um som, influenciados por absolutamente tudo, encantados por maquininhas, por processos de gravação. A captação do instrumento era tão importante quanto a criação da harmonia. Eu acho que todos os dados que foram se desenvolvendo ao longo dessa [última] década já estavam ali naquele disco do Moreno³⁵⁵.” (Entrevista concedida por Romulo Fróes em 04/10/2012)

Na realidade, diversas são as formas possíveis de enunciar a história de formação da “cena”. Entendo que se tratem aí muito mais de narrativas complementares, que auxiliam a delinear um ponto de vista mais consistente a respeito do processo mais amplo de formulação

³⁵⁴ Cf. <http://www.bandadesenhada.com.br/search?q=pelico&submit=busca>. Acesso em 28/07/2013.

³⁵⁵ Disco *Máquina de Escrever Música* (2000) de Moreno Veloso com Domenico e Kassin (“Moreno + 2”). Nos anos seguintes seriam lançados discos de “Domenico +2” (*Sincerely Hot*, 2003) e “Kassin + 2” (*Futurismo*, 2007).

da “cena” e deste “novo momento”, do que propriamente de aspectos excludentes. Enquanto Romulo irá enfatizar a dimensão de experimentação estética e técnica e a informalidade de produção em estúdio, o destaque de Ganjaman para a produção colaborativa expressa no disco *Coleção Nacional* aponta, sob um ponto de vista diferente, para outro elemento importante na composição da “cena paulistana” atual. Daniel Ganjaman, produtor musical e membro da banda do rapper e cantor Criolo – este último, reconhecido como um dos principais nomes da “cena independente paulistana e brasileira” do início dos anos 2010 – irá sublinhar, ainda, a produção colaborativa entre artistas com propostas e estilos musicais distintos (que caracteriza o momento contemporâneo), como estando enraizada, em parte, no tipo de movimentação independente originalmente operada por grupos de rap e punk, desde os anos 1990:

“Kiko Dinucci³⁵⁶ – O rap tinha uma coisa de se autoproduzir, não era ligado à gravadora. Ganjaman – Exato. E tinha até uma certa ligação com o punk por conta do skate (...) Sempre tinha uma banda de rap tocando nas coisas que a gente fazia³⁵⁷, e isso foi super importante. (...) Conforme foi se dando essa ligação prática, de estar convivendo um com o outro, de estar tocando junto com outras bandas que tinham a ver com esse outro universo... Eu lembro de ter show de bandas de punk, como o Pin Ups, sendo banda de apoio do Pavilhão Nove [grupo de rap], por exemplo. Ou com o DMN [grupo de rap]. Quer dizer, bandas punk tocando como banda de apoio com grupos de rap ... Começou a existir essa junção, e isso começou a fazer muito sentido, até pela forma de trabalhar. Que eu acho que o mais importante hoje em dia nessa ligação que a gente tem, das pessoas que a gente trabalha aqui em São Paulo – que acabou se tornando um cenário que inclui acho, a Tulipa Ruiz, o Marcelo Jeneci, o Criolo, todos esses projetos que envolvem o Kiko [Dinucci], o [Marcelo] Cabral.. e algumas pessoas ligadas ao próprio rap, como o Emicida, o Sombra, o Kamau, o Z’África Brasil, toda essa conexão de grupos que não são exatamente do mesmo estilo, mas que se encontram em algum ponto, esse ponto é a forma de trabalhar. O jeito que a gente trabalha acaba fazendo sentido de a gente estar colando junto, um aprendendo com o outro, um desenvolvendo o trabalho com o outro, em conjunto. E isto acabou criando umas paradas que a gente nem esperava ou que acabaram sendo muito inusitadas”. (Declarações de Kiko Dinucci e Daniel Ganjaman gravadas em debate realizado na Funarte em São Paulo-SP em 24/03/2012)

³⁵⁶ Intervenção de Kiko Dinucci, que participava do debate, na ocasião, com Ganjaman.

³⁵⁷ Referência à participação de Ganjaman na cena punk paulistana dos anos 1990.

O cantor e compositor Pélico – que lançou seu primeiro disco “pra valer” em 2008 (*O Último Dia de Um Homem Sem Juízo*)³⁵⁸ – corrobora o que Karina Buhr aponta, sobre não haver movimento, embora tenha outro ponto de vista sobre a dimensão geracional:

“O que não acredito que seja verdade é que haja um movimento. Porque somos um bando de gente querendo fazer música, mas sem qualquer discurso estético aglutinador, como o mangubeat, por exemplo. Não existe uma unidade. Acho que se trata de uma geração mesmo. O que é natural: surgem novos artistas e estes vão em busca de seu espaço. E finalmente estamos começando a ganhar visibilidade na mídia. Estamos chegando ao público e as pessoas estão ouvindo. Acho que alguns músicos podem se incomodar porque já estamos há pelo menos dez anos na estrada e ainda somos chamados de nova geração. Mas não me incomoda com isso. Acho ótimo que haja uma nova geração de compositores e cantores. Por sinal, cada vez mais o intérprete é compositor. Você não vê mais uma separação entre os dois. Hoje cada um vai lá, faz a sua música e a defende...” (Entrevista concedida por Pélico ao blog Banda Desenhada, publicada em 28/02/2012)³⁵⁹

Tulipa Ruiz também enfatiza, abaixo, a idéia de “geração”, bem como de “momento”. Ao responder sobre a “nova cena paulistana”, Tulipa comenta simultaneamente sobre o “novo momento da música brasileira”:

“(…) não há movimento, o que temos é o momento. Vamos trocar essas palavras! Não existe um grupo de pessoas unidas em prol de uma causa ou de uma estética específica. O que nós temos são muitos músicos bons, contemporâneos, que vivem em uma mesma época e que estão gravando vários discos legais. Nós nos encontramos e trocamos idéias porque o circuito de shows é o mesmo. E isto acontece em todo o Brasil. Então é muito mais momento do que movimento, entende? É somente uma nova geração. Todos vivemos no Brasil em 2011! Eu, a galera de São Paulo, o Do Amor, Thalma [de Freitas], Nina Becker, Kassin, Domênico, Mombojó, Érika Machado, Garotas Suecas... Há mais de 40 mil nomes que fazem parte dessa geração!” (Entrevista concedida por Tulipa Ruiz ao blog Banda Desenhada, publicada em 26/07/2011)³⁶⁰.

É possível enxergar ainda a negação reiterada de qualquer unidade, como uma reivindicação dos artistas em relação à não rotulação ou redução de suas trajetórias e trabalhos, a partir de termos que unifiquem os artistas em detrimento da especificidade de cada um:

“essa história de catalogar... Catalogar nunca dá certo! Mania de botar tudo em gavetinhas! [Risos]. Por isso que os termos são sempre frouxos, mesmo quando os próprios artistas inventam um nome. Depois terão que passar a vida escrevendo livros e mais livros explicando tudo! Veja a tropicália! Por mais profundo e conceitual que seja um termo, sempre haverá alguém que

³⁵⁸ Seu primeiro disco (*Melodrama*, 2003) não chegou a ser propriamente distribuído sendo, de certa medida, renegado pelo cantor compositor. Cf. <http://blogs.estadao.com.br/jt-variedades/pelico-reconstroi-o-coracao/>. Acesso em 20/09/2013.

³⁵⁹ Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2012/02/cuide-de-voce.html>. Acesso em 28/07/2013.

³⁶⁰ Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/07/da-maior-importancia-v2-revisto-e.html>. Acesso em 10/08/2013.

poderá questioná-lo e fazer a catalogação cair por terra.” (Entrevista concedida por Thiago Pethit ao blog Banda Desenhada, publicada em 07/02/2013)³⁶¹

“Tem uma parada que eu falo, quando a pessoa pergunta de onde eu sou: *‘Você é de São Paulo? Não, não sou de São Paulo, sou do universo!’* Pra que essa possessividade com a cidade? Eu não sou de São Paulo, eu não pertencço a ninguém e nem a nenhum lugar! [Risos]. Me deixe livre! [Risos].(...) A música tem muito disso, essa universalidade, o inconsciente coletivo. Temos que sair daquela necessidade primeira de ‘eu preciso ter uma personalidade’.”(Entrevista concedida por Iara Rennó ao blog Banda Desenhada, publicada em 09/06/2011)³⁶²

Romulo Fróes, por sua vez, sublinha sua discordância em relação a colegas que negam a existência de uma “nova cena” ou de uma “geração”:

“Alguns acham que não tem cena, outros que não tem geração... Isso irrita muita gente, mas acho uma bobagem. É nítida a existência de uma geração, surgida há dez anos, junto com a internet e as novas tecnologias. Todos, por mais diferentes que sejam, têm estes pontos em comum: aprenderam a administrar a própria carreira e a gravar seus discos. É um traço muito forte. Isto, de certo modo, me une ao Rodrigo [Campos], à Tulipa [Ruiz], à Mallu [Magalhães] e ao Cidadão Instigado. Apesar de fazermos sons totalmente diferentes, a forma como nos relacionamos com a música, o estúdio, os equipamentos e a gravação nos une de alguma maneira. Realmente não temos um pensamento em comum. Não mesmo. Entretanto, concordamos em alguns pontos: fazemos ‘música brasileira’ e temos respeito por ela, mas sem pagar tributo. Ninguém está buscando a benção da ‘MPB’...” (Entrevista concedida por Romulo Fróes ao blog Banda Desenhada, publicada em 04/02/2011)³⁶³

Demonstrando que a maneira como se discursa a existência da cena varia entre declarações de um mesmo artista, Tulipa Ruiz, em entrevista ao programa Metrópolis da TV Cultura, se aproxima mais – do que na sua declaração anterior supracitada – ao que coloca Fróes:

“Todo mundo que está fazendo música em SP hoje tem trabalhos diferentes. Mas são pessoas que trabalham juntas de alguma forma, que tocam juntas, ou alguém da banda já tocou junto, têm uma equipe parecida. Então a gente tem um jeito de trabalhar, a operação é parecida. A logística é um elo de ligação. E é todo mundo meio amigo, todo mundo anda meio junto. (...) Todo mundo que está aí, todos meus amigos já tocaram no Studio SP, é um dos lugares que agente costuma passar, pra fazer show.”(Entrevista concedida por Tulipa Ruiz ao programa Metrópolis da TV Cultura, em 29/04/2010)³⁶⁴

2.2.2. Tradição e cosmopolitismo: história, território e o “lugar de muitos lugares”

A história da produção musical e cultural de São Paulo-SP esteve sempre marcada, durante o século XX, por momentos bastante significativos e reconhecidamente relevantes, no

³⁶¹ Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2013/02/da-natureza-dos-lobos.html>. Acesso em 20/07/2013.

³⁶² Cf. <http://www.bandadesenhada.com.br/search?q=pelico&submit=busca>. Acesso em 28/07/2013.

³⁶³ Cf. <http://www.bandadesenhada.com.br/search?q=pelico&submit=busca>. Acesso em 28/07/2013.

³⁶⁴ Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=pfS1on1AnOQ>. Acesso em 17/05/2012.

que tange a cultura artística brasileira tomada em seu conjunto. Podemos pensar inicialmente, por exemplo, na Semana de Arte Moderna de 1922, marco fundamental do modernismo brasileiro ou, ainda, na importância que a cidade teve no processo de renovação da chamada “música popular brasileira” no “período pós-bossa nova”, a partir de 1964, com os shows no Teatro Paramount e em auditórios estudantis universitários; e, mais ainda, com os Festivais de Música Popular Brasileira, que em 1965 passaram a ser realizados anualmente pela TV Record (MELLO, 2003; GUEZZI, 2011)³⁶⁵.

Canais de TV então sediados em São Paulo, como a TV Record, TV Excelsior e TV Tupi auxiliaram a concretizar – durante a segunda metade dos anos 1960 – importantes acontecimentos na chamada “música brasileira”, como foi o caso dos programas musicais televisivos “O Fino da Bossa”, o “Jovem Guarda” (ambos na TV Record) e do tropicalista “Divino Maravilhoso” (TV Tupi). Estes programas tiveram grande importância, no período, no que se refere ao debate sobre os “caminhos da música popular brasileira” (LOBO, TINHORÃO e VINHAS, 1965; VELOSO *et alli*, 1966) colaborando para a formulação de polarizações entre “MPB”/ “Jovem Guarda”, num primeiro momento e, posteriormente, entre “MPB”/ “Tropicalismo”. Ainda, para além das ondas de TV, a cidade de São Paulo-SP foi espaço fundamental para as articulações e a efervescência fomentada pelo movimento tropicalista de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Rogério Duprat, Os Mutantes, entre outros; movimento que teve, na área do teatro, a importante contribuição de José Celso Martinez Corrêa e do Teatro Oficina com o espetáculo “O Rei da Vela” (1967), escrito pelo modernista Oswald de Andrade.

³⁶⁵ Como nos lembra Daniela Guezzi (2011): “Ao contrário do contexto carioca, em que as transformações musicais se apoiaram institucionalmente no CPC* (organização estudantil que não se pautava por interesses comerciais), em São Paulo as transformações musicais dos anos 60 parecem ter se apoiado em instituições ligadas de alguma forma ao mercado, como o rádio, os clubes e casas noturnas, e principalmente a TV.” (GUEZZI, 2011: 248). É interessante notar que a relação entre mercado cultural, veículos de mídia e espaço urbano irá marcar também, sobremaneira, a especificidade da “cena musical independente paulistana” do início dos anos 2010. (*) CPC: Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes.

Cabe registrar, ainda, a peculiar e rica tradição do samba paulista construída desde as primeiras décadas do século XX, em torno de compositores e sambistas como Adoniran Barbosa, Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde, Paulo Vanzolini, Eduardo Gudin, Germano Mathias, Oswaldinho da Cuíca, Caco Velho, Henricão ³⁶⁶.

No início dos anos 1980, o primeiro momento de proliferação, para além de experiências isoladas, de um conjunto de produções fonográficas independentes no país, tem seu epicentro na cidade de São Paulo-SP, em torno da chamada Vanguarda Paulista – responsável por lançar nomes como Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Grupo Rumo, Premeditando o Breque, Língua de Trapo, Tetê Espíndola, entre outros (TATIT, 1984; CARMARGO COSTA, 1984; VAZ, 1988; FERNANDES DE OLIVEIRA, 2002).

Ainda durante os anos 1980, a cidade foi palco de um significativo cenário de bandas de rock como Titãs, Ira!, Ultraje a Rigor, Capital Inicial, e bandas punk (como Cólera, Inocentes, As Mercenárias, Ratos de Porão). Parte destes grupos integrariam, juntamente com bandas de outras partes do país (especialmente de Brasília-DF e do Rio de Janeiro-RJ) o chamado “BRock” – fenômeno musical que marcou, sobremaneira, a produção fonográfica brasileira dessa década, e substituiu o segmento “MPB” enquanto carro-chefe dos catálogos das grandes gravadoras; especialmente no que se refere ao mercado voltado ao consumo da classe média jovem/universitária no país (DAPIEVE, 1995).

A partir do final dos anos 1980, mas, sobretudo, nos anos 1990, emerge com força na cidade de São Paulo-SP o movimento hip hop, em suas três modalidades: o canto falado (rap), realizado pelos “Mestres de Cerimônia” (MCs), o grafite e o break (estilo de dança). O rap irá proliferar a partir de então como uma das principais linguagens estéticas, culturais e políticas das periferias brasileiras.

³⁶⁶ Conferir, por exemplo, Britto (1986).

Heranças e contribuições dos momentos acima mencionados irão aparecer em graus variados na produção musical da “nova cena paulistana” do início dos anos 2010. Às marcas deixadas por estes momentos se associarão, também, outras referências – provenientes da presença de artistas migrantes de outros estados brasileiros nesta cena e da produção musical fonográfica brasileira e mundial que se torna crescentemente acessível à escuta e pesquisa³⁶⁷. Diversas são as leituras e relações possíveis, delineadas nos discursos dos agentes acompanhados pela pesquisa, entre este conjunto de produções contemporâneas e o passado musical dessa cidade. Neste sentido, há quem reivindique e valorize tradições herdadas e há aqueles que enfatizam o cosmopolitismo e a “não-identidade musical” da cidade, como dados importantes para a compreensão da especificidade de seu momento atual, diante do conjunto da “música brasileira contemporânea”.

O músico e compositor natural de Guarulhos-SP, Kiko Dinucci, destaca o samba paulista e a Vanguarda Paulista como momentos importantes na formulação de uma tradição musical própria a São Paulo-SP. Segundo ele, esta tradição está presente, de modo importante em sua obra e na de colegas paulistanos como Rodrigo Campos, Douglas Germano e Romulo Fróes. Estas tradições estariam presentes nestes trabalhos, ainda que se somem a diversas outras referências fortalecidas no imaginário musical dos artistas paulistanos e na cultura urbana e noturna da cidade, a partir do advento da internet³⁶⁸. É possível pensar, ainda, que a própria presença na cena atual de referências musicais paulistas / paulistanas, produzidas no passado decorre, em parte, também, do impacto gerado pela expansão da cultura digital. De todo modo, o

³⁶⁷ Esta produção se apresenta à cena por diversas vias, destacando-se aí a cultura do vinil, a cultura DJ e, de modo ainda mais especial, a cultura digital.

³⁶⁸ Caso, por exemplo, de produções musicais africanas – em boa parte produzidas nos anos 1970 – reunidas no gênero afrobeat – cuja influência e referências se verificam em produções de projetos do próprio Kiko Dinucci, do rapper e cantor Criolo, da banda Bexiga 70, entre outros. É também o caso das produções tropicalistas com as quais a cena parece estabelecer um diálogo importante.

músico se ressentido de uma maior valorização de tradições como estas, no que tange à produção paulistana atual:

“Tenho um passado que está atrelado ao samba³⁶⁹. Tocava samba tradicional e aprendi a fazer canções ouvindo Wilson Batista e Noel Rosa... Em um segundo momento, comecei a prestar atenção no samba paulista que, por não conseguir imitar o carioca, acabou ganhando cara própria. Assim, comecei a prestar mais atenção no Adoniran [Barbosa], no [Paulo] Vanzolini e, posteriormente, no Geraldo Filme e Eduardo Gudin. A partir daí, me deu um estalo e percebi que o samba paulista, juntamente com a música urbana dos anos 80, a Vanguarda Paulista do Itamar [Assumpção], do Arrigo [Barnabé], do Grupo Rumo e do Luís Tatit, havia criado uma tradição em São Paulo. Havia realmente um jeito de fazer canção característico da cidade. Um jeito de contar histórias semelhante às crônicas e de interpretar a palavra, mais falada do que cantada. É assim que percebo. Lógico que também vejo estas características em artistas mais jovens, por exemplo, no Rodrigo Campos, no Romulo Fróes e no Douglas Germano. Entretanto, também acho que a minha geração se preocupa muito pouco com a tradição. Na verdade, acredito até que persiga em demasia o cosmopolitismo. Tanto que há gente tocando folk como se fosse Bob Dylan. Não sei como é para um gringo olhar de repente um brasileiro tocando folk. Não sei se faz sentido. O que percebo, pelos comentários de muitos amigos estrangeiros é que, às vezes, soa caricato. O rock também. Estes estilos podem se tornar grotescos se forem apenas cópias do que é feito lá fora.” (Entrevista concedida por Kiko Dinucci ao blog Banda Desenhada e publicada em 29/09/2011)³⁷⁰

O músico e compositor carioca, Rubinho Jacobina (um dos fundadores do importante conjunto Orquestra Imperial) corrobora a impressão de Dinucci sobre o delineamento de uma determinada tradição paulista, ou paulistana:

“Gosto do Romulo [Fróes] (...), dessa coisa paulista mais séria, da consciência da canção. Admiro mesmo. Eles têm essa tradição, [José Miguel] Wisnik, [Carlos] Rennó, Itamar [Assumpção], Arrigo [Barnabé]...” (Entrevista concedida por Rubinho Jacobina ao blog Banda Desenhada, publicada em 11/09/2011)³⁷¹

É possível observar o legado da Vanguarda Paulista na obra de alguns artistas e projetos importantes da “cena paulistana”. Além dos já mencionados Kiko Dinucci e Romulo Fróes, verifica-se a presença de referências musicais, oriundas daquele conjunto de obras que emergiram no início dos anos 1980, nos trabalhos da (hoje já finada) banda DonaZica e nos trabalhos solos

³⁶⁹ Dinucci se refere aí a seu passado como músico profissional, que se inicia com “apresentações de samba” na casa noturna Ó do Borogodó, em 2003. Antes disso, na década de 1990, o músico fazia parte, em Guarulhos-SP, de grupos de punk e rock – momento que, segundo outras declarações dadas pelo músico, tem também importância significativa em sua trajetória e criações musicais posteriores.

³⁷⁰ Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/09/z-da-questao.html>. Acesso em 23/07/2013.

³⁷¹ Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/09/o-samba-prontidao-e-outras-bossas.html>. Acesso em 23/07/2013.

de seus ex-integrantes – os quais, atualmente, têm assumido importante papel na cena musical da cidade.

A banda DonaZica foi criada em 2001 por Anelis Assumpção e Iara Rennó – então vocalistas de apoio de Itamar Assumpção – juntamente com a cantora Andréia Dias. A banda ainda reunia, entre outros músicos, o guitarrista Gustavo Ruiz, a baterista Mariá Portugal³⁷², o baixista, tecladista e programador Alfredo Bello (DJ Tudo), e o trompetista Guizado. Com respeito à presença de referências da Vanguarda Paulista, verifica-se aí a importância de relações de parentesco entre parte dos artistas contemporâneos citados e integrantes daquele “movimento”: Iara Rennó é sobrinha de Tetê Espíndola e filha dos compositores Carlos Rennó e Alzira Espíndola; Anelis Assumpção é filha de Itamar Assumpção; Gustavo Ruiz Chagas é filho de Luiz Chagas (ex-integrante da banda de Itamar, Isca de Polícia). Tulipa Ruiz – irmã de Gustavo e filha de Luiz – chegou a integrar um projeto musical com os dois (Pochete Set), e estava sempre presente nos shows da DonaZica, nos quais fez participações. Hoje Tulipa é um dos principais nomes da “cena paulistana” e da “nova música brasileira”.

O “trompetista autoral” Guizado – importante figura na rede de produções paulistanas atuais – destaca, com relação à DonaZica, o seguinte:

“Com certeza as idéias e a música da DonaZica influenciaram e fomentaram boa parte desta cena [paulistana]. Foi um momento singular, onde todo mundo começou a fazer música, buscando uma sonoridade própria, autoral. Através da DonaZica eu conheci toda esta turma: Tulipa [Ruiz], Gustavo [Ruiz], Iara [Rennó]... Foi uma das bandas que me auxiliou na hora de desenvolver uma identidade artística. Até então eu era um músico contratado, ia lá e tocava... Ainda mais sopro! É tudo muito fechado. Você chega e te dão a partitura. Eu vivia disso. E na DonaZica nós realmente trabalhávamos o processo de criação.” (Entrevista concedida por Guizado ao blog Banda Desenhada, publicada em 11/10/2011)³⁷³

³⁷² No programa “Cultura Livre” veiculado na TV Cultura no dia 13/07/2013, Mariá Portugal comentou sobre o acompanhamento próximo de seus pais da movimentação em torno da Vanguarda Paulista no início dos anos 1980 o que contribuiu para sua admiração em relação ao trabalho de Arrigo Barnabé. Mariá integra como baterista, o grupo O Neurótico e as Hístericas, comandado por Arrigo – projeto que se apresentara no programa naquele dia. Cf. <http://tvcultura.cmais.com.br/culturalivre/edicoes/3-temporada/o-neurotico-e-as-histericas-no-cultura-livre>. Acesso em 25/07/2013.

³⁷³ Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/10/pe-na-estrada.html>. Acesso em 25/07/2013.

Iara Rennó complementa em outra entrevista:

“A DonaZica foi uma banda muito pouco conhecida. Nós fizemos só dois discos, em 2003 e 2005, e eles estão esgotados há muitos anos. Foi uma produção independente, um deve ter tido uma tiragem de 1.000 e o outro de 2.000 e pouco. E, apesar disso, foi um som que acabou servindo de referência pro pessoal, pros artistas, pros músicos. A DonaZica não alimentou a massa, mas alimentou um grupo de pessoas que está hoje produzindo.” (Entrevista concedida por Iara Rennó ao blog Banda Desenhada, publicada em 09/06/2011)³⁷⁴

Dado o alto nível de interconexão entre artistas na intensa produção colaborativa da “cena paulistana”, marcada por participações e parcerias freqüentes entre os músicos (fenômeno que será aprofundado a seguir) é cabível cogitar que – por meio dos desdobramentos artísticos atuais da extinta DonaZica e da importante atuação de músicos como Kiko Dinucci e Romulo Fróes na rede de artistas paulistanos emergentes³⁷⁵ – a Vanguarda Paulista e a forte carga de experimentalismo, inovação e produção autoral a ela associada, esteja compondo, realmente, um fator de influência relevante em relação à cena como um todo.

³⁷⁴ Cf. <http://www.bandadesenhada.com.br/search?q=iara+renn%C3%B3&submit=busca>. Acesso em 25/07/2013.

³⁷⁵ Por meio de projetos como o Passo Torto (Kiko Dinucci, Romulo Fróes, Rodrigo Campos e Marcelo Cabral) e Metá metá (Dinucci, Juçara Marçal e Thiago França), Kiko Dinucci acaba por unir “diversas pontas” da rede de produções e parcerias da “cena paulistana”. Thiago França e Marcelo Cabral têm um grupo em comum, o MarginalS, e ambos integram a banda do rapper e cantor Criolo, cujo disco foi produzido por Daniel Ganjaman (também músico e arranjador da banda de Criolo). Por sua vez, Daniel Ganjaman tem, enquanto produtor, uma presença importante no trabalho de vários artistas que desenvolvem em São Paulo-SP, trabalhos autorais mais próximos ao rap, à música negra norte-americana (relacionada a segmentos como funk, soul, jazz, afrobeat) e às suas fusões com a “música brasileira”. Destaca-se, ainda, a curadoria recente realizada por Romulo Fróes do evento “Cedo e Sentado” no Studio SP e a produção do programa “Cada Canto” no canal de TV a cabo Canal Brasil, ambos voltados para a exposição de trabalhos musicais pertinentes à produção da “nova cena paulistana”. Ainda, Fróes foi definido pelo músico Rogério Skylab como “arauto” da nova geração (Cf. <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/928919-cantor-romulo-froes-fala-sobre-idiosincrasias-de-sua-geracao.shtml>. Acesso 07/06/2013). A cantora e compositora Lulina recomendou entrevistar Romulo Fróes, pois ele “saberia falar bem” sobre os temas levantados sobre a cena. O carioca Cícero, também vê - sob um ponto de vista mais “à distância” (uma vez que está radicado no Rio de Janeiro-RJ) - Romulo Fróes como referência no processo de discursamento da “cena paulistana”: “É claro que eu já ouvi a Céu, a Tulipa Ruiz, a Tiê, o Thiago Pethit e o [Marcelo] Jeneci, por exemplo. Esses eu conheço, gosto e acho muito legal. Mas tem muito mais nomes e álbuns fantásticos sendo lançados nesta área. É tudo muito novo para mim. Ainda estou engatinhando, procurando, conhecendo, tentando me interar. Para você ter noção, eu descobri o Romulo Fróes há pouco tempo! Putz! E ele é praticamente o guru desta cena! [Risos].” (Entrevista concedida por Cícero ao blog Banda Desenhada, publicada em 08/08/2011. Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/08/sobre-todas-as-coisas.html>. Acesso 07/06/2013).

Por outro lado, o documentarista Pablo Francischelli, da produtora Doble Chapa³⁷⁶, aponta para o que seria um “menor peso” da tradição musical especificamente paulista sobre seus artífices. Isto colaboraria para que a produção autoral e criativa desta cidade, num contexto de possibilidades ampliadas para a produção independente, possa melhor se expressar no contexto paulistano do que, por exemplo, no Rio de Janeiro:

“Acredito que um dos fatores para esta efervescência seja a cidade não ter o peso de uma tradição musical. Durante um dos programas da primeira temporada [programa “Pelas Tabelas”, Canal Brasil, 2009], o Romulo [Fróes] e o Curumin chegaram a falar sobre isto. Além do mais, há em São Paulo diversos artistas vindos de vários lugares do país e que estão se conectando, produzindo e fazendo shows. É uma geração que tem essa característica agregadora.” (Entrevista concedida por Pablo Francischelli ao blog banda Desenhada, publicada em 30/08/2011)³⁷⁷

Entendo que a afirmação relativa a São Paulo-SP “não ter o peso de uma tradição musical” é enfatizada aí mais para se referir ao que seria um peso excessivo ou, eventualmente, até “opressivo”, da tradição musical carioca, do que para minimizar a história de produção musical da cidade de São Paulo-SP. Vale contextualizar, que o parâmetro da comparação em relação à tradição de São Paulo, com o qual Pablo (gaúcho radicado no Rio de Janeiro- RJ) opera, é a forte tradição do samba e do choro carioca – expressa exemplarmente, atualmente, no famoso circuito de shows da Lapa (HERSCHMANN, 2007). Segundo a perspectiva exposta pelo documentarista, esta tradição dificultaria, em certa medida, a emergência, no espaço carioca, do tipo de produção que tem ocorrido São Paulo, caracterizada significativamente pela singularidade autoral dos trabalhos musicais para além de gêneros, estilos ou tradições musicais específicas.

O músico e compositor carioca Qinho destaca alguns outros aspectos relativos ao tema:

“o Rio de Janeiro tem esse velho problema de ter um público muito voltado para o entretenimento e não para o autoral. A Lapa bomba na sexta-feira, qualquer show que você faça que tenha baile, que tenha músicas conhecidas, vai explodir de gente! Teve o show da Teresa Cristina³⁷⁸ com Os Outros

³⁷⁶ A produtora foi responsável pela produção do programa de TV “Pelas Tabelas”, importante registro da nova geração de músicos brasileiros (enfocada por esta pesquisa), realizado entre 2009 e 2010, e veiculado na emissora de TV a cabo Canal Brasil.

³⁷⁷ Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/08/outras-conversas.html>. Acesso em 23/07/2013.

³⁷⁸ Teresa Cristina tem a carreira fortemente associada ao universo do “samba de raiz” carioca.

cantando Roberto Carlos. Perfeito! Lotado! Agora tente você fazer um show autoral, com músicas inéditas... Tenta botar 100 pessoas... Dificílimo! Não tenho certeza, mas me parece que em São Paulo é mais fácil. Acho que existe um interesse maior das pessoas em conhecer trabalhos autorais. Pode ser somente uma impressão, mas... Muitos músicos de outras regiões do Brasil foram para lá...” (Entrevista concedida por Qinho ao blog Banda Desenhada, publicada em 14/06/2011) ³⁷⁹

O também compositor e músico carioca Cícero compartilha desta impressão:

“É incomparável a cena de São Paulo com a cena do Rio de Janeiro. A sensação que dá é que em São Paulo já está instituída uma cultura de se ouvir trabalhos de artistas novos, com músicas autorais. Eu acho que o carioca não tem esse hábito. Até existe uma galera que quer ouvir um som diferente e se predispõem a sair de casa para ver o seu show, mas que não faz disso um hábito.” (Entrevista concedida por Cícero ao blog Banda Desenhada, publicada em 08/08/2011) ³⁸⁰

Como será desenvolvido nas próximas seções, há uma gama variada de fatores estruturais e econômicos que tem favorecido a valorização da produção musical independente autoral em São Paulo, e promovido a atração de artistas de diversos estados brasileiros para esta cidade. De todo modo, na direção do que apontou Pablo Francischelli, é possível pensar também que, não tendo “o peso” de uma tradição musical tão forte como a do samba e do choro cariocas, a cidade de São Paulo-SP estivesse, de fato, mais disponível e interessada no que se refere ao desenvolvimento de uma cultura musical agregadora por excelência, das diversas tradições musicais do país; em um momento em que um novo cenário se descortinava para produção independente, a partir da internet. Ao mesmo tempo, é possível cogitar que a cidade paulistana estaria mais aberta (e, assim, mais apta) à re-elaboração dos legados pertinentes às distintas expressões musicais no país, a partir uma nova chave.

Com exceção da cultura do samba paulista ³⁸¹ e da Vanguarda Paulista, fenômenos mais marginalizados pela indústria cultural, os movimentos e cenários mais significativos da música

³⁷⁹ Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/06/meu-segredo-e-que-sou-rapaz-esforcado.html>. Acesso em 23/07/2011.

³⁸⁰ Cf. <http://www.bandadesenhada.com.br/search?q=cicero&submit=busca>. Acesso em 23/07/2013.

³⁸¹ O samba paulista vem sendo re-valorizado e fortalecido em anos recentes, tanto no que se refere à valorização da obra de antigos intérpretes e da preservação da referência de estruturas mais tradicionais de composição, como também de sua reinvenção. Como aponta o músico Maurício Pereira (integrante da banda Mulheres Negras): “Houve também um revival importante de samba e choro nessa década, novos pólos de samba. Se antes era o Bexiga, num certo momento o Samba Da Vela em Santo Amaro multiplicou, São Mateus multiplicou. Esse samba e esse choro

feita em São Paulo-SP, durante o século XX, como o Modernismo, os Festivais de MPB e o Tropicalismo, foram momentos considerados, por excelência, como momentos da “música brasileira” (no caso do modernismo, da “cultura brasileira”) e não da “música [ou cultura] paulistana”. É pertinente enunciar, neste ponto, o apontamento do blogueiro Márcio Bulk, responsável pelo blog Banda Desenhada, a respeito da visão tradicionalmente formulada, num período anterior, sobre a música de São Paulo e a mudança desta perspectiva atualmente:

“De um modo geral e até preconceituosamente, São Paulo sempre foi vista como uma cidade antenada com o novo e com poucas ligações com qualquer tipo de tradição dentro da música feita no Brasil. Entretanto, nos últimos anos, a cidade vem lançando nomes de peso não só dentro da MPB como também do samba.” (Trecho de entrevista realizada por Márcio Bulk, blog Banda Desenhada, publicado em 29/09/2011)³⁸²

Assim, o momento atual da música em São Paulo – diferentemente do que ocorreu nos momentos anteriores supracitados – parece estar sendo cada vez mais reconhecido, sob estes dois aspectos, simultaneamente: enquanto “música paulistana” e, enquanto expressão emblemática de um novo conjunto de elaborações estéticas da “música brasileira”.

Vale lembrar que a música popular urbana tipicamente carioca – representada, especialmente, pelo samba e pelo choro – foi elaborada, política e culturalmente, ao longo da primeira metade do século XX como expressão e símbolo, por excelência, da identidade cultural e musical brasileira (VIANNA, 1995; NAPOLITANO e WASSERMAN, 2000; PARANHOS, 2003; NAPOLITANO, 2007b). Esta “música carioca” acabou por balizar assim, de forma significativa, a própria idéia de “música popular brasileira” e, posteriormente, alguns dos sentidos centrais agenciados em torno da sigla “MPB”, a partir de meados dos anos 1960. Trata-se de fato,

que se faz agora têm outra temática; o choro que se toca agora é gente que ouviu Led Zeppelin e que estudou muito mais instrumento que os velhos chorões. Então é um choro tocado de uma maneira diferente, tocado com mais técnica, com outro tipo de pegada.” (Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=vOYSPMGSodg>. Acesso em 23/07/2013). A afirmação de que os músicos de hoje “estudaram mais instrumento que os velhos chorões” e que tocam “com mais técnica” pode sem dúvida ser relativizada. Mais adequado, talvez, seria apontar que existe aí um outro tipo de estudo, e um tipo distinto de interesse e aplicação relativamente às técnicas de uso destes instrumentos. Para um aprofundamento relativamente ao debate sobre “autenticidade” e “invenção” e as disputas simbólicas e políticas em torno destas noções no samba e no choro, conferir Napolitano e Wasserman (2000) e Fernandes (2010).

³⁸² Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/09/z-da-questao.html>. Acesso em 28/07/2013.

de um parâmetro que permaneceu tendo importante papel na formulação dos discursos sobre a “tradição musical brasileira” ao longo de, pelo menos, toda a segunda metade do século passado (NAPOLITANO, 2005, 2007a; NICOLAU NETTO, 2007; CAMBRAIA NAVES, 2010).

A “cena paulistana” – possivelmente, com a colaboração de sua peculiar tradição musical distinta da carioca – parece expressar emblematicamente, no contexto brasileiro do início dos anos 2010, uma disputa emergente em torno de novos sentidos e novos eixos possíveis para a identidade “música brasileira”. Isto se dá em um contexto em que, como aprofundarei adiante, o uso da nomenclatura “MPB” tem se rearticulado a partir de uma recomposição bastante complexa de seus sentidos e agenciamentos. Ainda, esta recomposição parece evidenciar, cada vez mais, alguns dos paradoxos e idiossincrasias presentes no processo histórico de formação de seus sentidos³⁸³. Ao mesmo tempo, ainda, a sigla tende a declinar enquanto signo organizador central dos discursos sobre “música [popular] brasileira”³⁸⁴. É fato significativo, aqui, que a sigla “MPB” pareça desfrutar de menor empatia no meio musical paulistano do que no carioca (conforme foi possível aferir a partir do acompanhamento qualitativo do campo pesquisado) e, simultaneamente, que São Paulo esteja sendo apontado como celeiro mais destacado da “nova música brasileira”.

A cantora e compositora paulistana Luísa Maita oferece mais uma leitura sobre a cena e suas referências, enfatizando – com relação ao exposto por Dinucci, sobre a chave tradição/cosmopolitismo – que a “cena paulistana” deste início dos anos 2010 seria marcada, justamente, pela composição de influências do rock e do universo pop (ligado, segundo ela, aos anos 1980) com as referências da “música brasileira”, marcadamente aquela produzida nos anos 1960 e 1970:

³⁸³ Cf. Galletta (2011).

³⁸⁴ Temas que serão aprofundados especialmente na seção 2.4.

“eu acho que uma característica comum ao trabalho de todos, é um pouco a junção dessa música dos anos 70 com a dos anos 80. De alguma forma, de algum jeito, eu acho que tem isso. E foi um pouco das coisas que a gente ouviu, eu acho, essa geração. Nos anos 80, mais essa coisa da música pop, e nos anos 70, as coisas brasileiras. Toda a nossa cultura musical dos anos 60 e dos anos 70 (...) tem uma aura brasileira de algum jeito... A música brasileira dos anos 60, dos anos 70, ela tem um tipo de sonoridade que acaba aparecendo nessa nova geração.” (Entrevista concedida por Luísa Maita em 21/05/2012).

Por outro lado a cantora destaca:

“Mas eu acho que dá pra ser brasileiro de milhões de formas, também, se for olhar essa geração, ela é também. O Brasil, desde sempre, tem muitos sons: do Pará, do Recife, da Bahia... Bossa Nova, Tropicália, tem milhões de movimentos. Toda essa história da composição que foi desenvolvida, toda a história rítmica, toda a história, enfim, de estilos... Ela também é super multifacetada.” (Idem)

De fato, é difícil distinguir, em se tratando de São Paulo-SP, até onde vai a sua condição de “terra das oportunidades” e de “capital econômica do país”, de um lado, e de lugar cosmopolita “aberto para diversas tradições musicais”, de outro – ao que parece, trata-se duas condições que se encontram intimamente ligadas. Como veremos adiante – a especificidade de São Paulo-SP, mais destacada pelos artistas e produtores acompanhados, que explica a migração crescente de artistas de todo o Brasil para esta cidade, a partir, sobretudo, da metade dos anos 2000, se refere, de fato, às oportunidades econômicas e de sustentabilidade para as carreiras musicais autorais independentes. Como evidenciado pelas declarações de Qinho e Cícero, um segundo ponto destacado, de toda forma, aponta para a especificidade do público de São Paulo-SP, que parece favorecer a fruição de trabalhos com forte marca autoral; marcados, comumente, por significativos níveis de experimentação de linguagens e de propostas estéticas.

De outro lado, São Paulo-SP não somente recebe toda esta gama de tradições musicais – que no caso da cena estudada chegam à cidade tanto por meio dos bits de computador como pela carga de vivência e referências pessoais e regionais de artistas do Brasil inteiro que migram para

a cidade³⁸⁵ – mas a reprocessa à sua maneira, por meio de sua peculiaridade enquanto metrópole e cultura urbana complexa e multifacetada:

“(...) a minha visão é que São Paulo, de algum jeito, na sua peculiaridade como cidade, na sua estética, ela está muito ligada ao que está rolando hoje no mundo. A aura que a cidade tem: ela tem uma coisa interessante. De algum jeito, ela é interessante... não sei... a vida em São Paulo como uma coisa estranha, diferente, é louco, sabe? Eu acho que o tipo de vivência permitida pela cidade acaba sendo interessante, com relação à música. Não acho à toa que essa geração esteja nascendo aqui, sabe, de algum jeito. (...) É muito, na verdade, o exemplo do que é a globalização, talvez. De trazer gente do Brasil inteiro e, ao mesmo tempo, de estar ligada ao mundo inteiro. Então, você acaba... acaba virando um negócio muito multifacetado. Que talvez seja isso, hoje, o mundo. O mundo talvez seja isso, seja essa multidão, seja essa história multifacetada. (...) Você vê milhões de coisas numa música só, sabe? Um negócio muito louco. Eu acho que essa geração é, de algum jeito, isso, sabe?” (Entrevista concedida por Luísa Maita em 21/05/2012).

É possível que um importante fator de valorização das produções paulistanas no mercado cultural seja, também, a sua ligação com as referências do que Renato Ortiz (1991) enunciou como “cultura internacional popular”. A cultura internacional-popular denotaria as expressões culturais que não se ligam exclusivamente a uma identidade nacional ou étnica específicas, mas acabam por perder, em certa medida, a sua marca de origem, se reterritorializando na vida cotidiana, e se re-significando, de diversas formas, nos diversos contextos socioculturais particulares existentes no mundo. As referências culturais comuns que circulam entre as grandes metrópoles em diversas partes do mundo fariam parte, exemplarmente, deste tipo de cultura (ORTIZ, 2000).

As identidades mobilizadas em torno deste tipo de referência cultural, no contexto de crescente circulação mundial de bens simbólicos, passam a adquirir alto potencial de valorização. De outro lado, ao mesmo tempo em que, neste contexto, o mercado passa a valorizar o que se comunica com as instâncias culturais globalmente compartilhadas, também demanda

³⁸⁵ Juçara Marçal, cantora que integra o projeto Metá Metá, com Kiko Dinucci (violão) e Thiago França (sax), sintetiza bem este ponto: “São Paulo comporta pessoas de todas as partes do Brasil, promovendo um encontro de diferentes culturas e estilos musicais. Assim, o interesse pela pesquisa é despertado, não somente pelo aspecto explorador, mas também pela presença das próprias comunidades que se deslocaram para lá. Esse caldeirão cultural e a música que provém dele é a cara da cidade.” (Entrevista concedida ao blog Banda Desenhada, publicada em 29/09/2011). Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/09/z-da-questao.html>. Acesso em 28/07/2013.

permanentemente pelo novo – este, muitas vezes buscado no “exotismo” de formas culturais locais. Assim, identidades ligadas às culturas regionais ou nacionais, também podem proporcionar valorização aos produtos culturais, sobretudo, quando estes signos são mobilizados eficazmente no mercado cultural articulando-se, em alguma medida, com a “cultura internacional-popular”. É pertinente aqui, ressaltar o comentário do compositor e músico paulistano Marcelo Jeneci sobre seu colega de “cena paulistana” e músico Fernando Catatau (este cearense, radicado em São Paulo-SP), que desenvolve trabalhos solos e parcerias, além de integrar a banda Cidadão Instigado:

“O Catatau, justamente por ter sido criado em Fortaleza, ouviu, além de rock, muitos artistas da música popular de sua região, ou seja, da música brega e da música romântica. Ele trouxe esta referência para São Paulo, ou melhor, para o mercado editorial paulistano que está sempre em busca de algo novo, de uma nova música, de uma nova geração, de um novo hype. Ele foi recebido de braços abertos pela cidade e começou a tocar com muita gente, levando suas referências para o som dos artistas da cena atual.” (Entrevista concedida por Marcelo Jeneci ao blog Banda Desenhada, publicada em 30/03/2012)³⁸⁶

Não competirá tanto a Marcelo Jeneci, por exemplo, valorizar em entrevistas tanto a sua origem geográfica (bairro de Guaianases, na Zona Leste de São Paulo), como é importante para Catatau a associação de sua música a elementos característicos de sua terra natal – sobretudo no contexto do mercado musical paulistano em que estes signos regionais são reconhecidos positivamente; especialmente ao se associarem, em processos de hibridismo, a elementos da cultura urbana paulistana mundializada. A respeito disso, Nicolau Netto (2007) comenta o seguinte:

“Na mundialização (...) as identidades nacional, internacional e restrita³⁸⁷ passam a figurar em um contexto único – mundial – e a se disporem para diferentes apropriações. Estas apropriações,

³⁸⁶ Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2012/03/pelas-esquinas-de-sua-casa.html>. Acesso em 25/07/2013.

³⁸⁷ Nicolau Netto (2007) acrescenta o conceito de “cultura popular restrita” aos conceitos de “cultura internacional popular” e “cultura nacional popular”, formulados por Ortiz (1991). Enquanto os dois últimos estariam associados, respectivamente, às expressões culturais mundializadas e nacionais o primeiro se referiria às expressões mais locais ou regionais. No âmbito da música, poderíamos associar segmentos e linguagens como o rock e o jazz, por exemplo, como expressões importantes e arquetípicas da “cultura internacional popular”: embora sua origem industrial provenha dos EUA, a proeminência da circulação da produção fonográfica deste país no mundo acabou por torná-las referências de criação e consumo em nível mundial. No Brasil, o samba seria um elemento típico da “cultura

quando ocorrem, passam a ser valorizadas como forma de diferenciação em prol de melhores condições de adequação ao mercado. As identidades, portanto, funcionam como símbolos a serem trabalhados em torno das imagens dos artistas. É evidente que há nestes grupos realmente tais elementos. Um realmente canta samba, outro realmente se ocupa de sons regionais. O que nos importa aqui é perceber o modo como isto é valorizado nos discursos. Todos nasceram em algum lugar, tiveram contato com diferentes modos culturais. Contudo, no momento de se forjarem discursos há uma seleção de histórias; tanto restrita, a pessoal, quanto ampla, a social. Assim, se para uns descrever suas origens é positivo, pois com isso traz a sua expressão cultural uma diferenciação positiva, para outros isto se torna demasiado restritivo, pois desejam ocupar um espaço essencialmente desterritorializado, onde pertencer a todos os locais, ou melhor, a qualquer local, é o que lhes pode destacar.” (NICOLAU NETTO, 2007: 183)

Ao que parece, a música contemporânea de São Paulo-SP passou a ensejar, em sua manifestação recente, a valorização concomitante de: (1) sua condição de “não-lugar conectado todos os lugares” – características das metrópoles com maior nível de conexão com a cultura mundializada (ORTIZ, 2000) –; e, ao mesmo tempo, de (2) suas peculiaridades especificamente paulistanas, que captam e expressam de modo particularmente eficaz, por sua vez, também, (3) peculiaridades e a diversidade musical, existentes em nível nacional. No caso, as três dimensões de valorização encontram-se imbricadas.

A fala que destacarei a seguir, do músico e proprietário da gravadora YB Music, Mauricio Tagliari, é emblemática a este respeito, além de apontar alguns elementos a mais sobre a “cena paulistana”. Tagliari chama atenção, inicialmente, para a importância das transformações estruturais no mercado musical brasileiro, implicando num fortalecimento de São Paulo enquanto pólo de criação e produção. No início dos anos 2000, quando as oportunidades para artistas (incluindo aqueles cujas criações se voltavam para públicos não-massivos) ainda se concentravam nas majors, o centro do “eixo” econômico e musical do país estava localizado no Rio de Janeiro, onde estava sediada a maior parte destas empresas. Ainda era naquela cidade o

nacional-popular” em nosso país; vale lembrar o processo social, cultural e político de invenção do samba enquanto símbolo, por excelência da identidade nacional, sobretudo durante a primeira metade do século XX (VIANNA, 1995). Por outro lado, criações e expressões musicais que são identificadas, geralmente, a territórios específicos dentro do país, como é o caso, por exemplo, do maracatu, do coco, da ciranda, do cavalo marinho no estado de Pernambuco, seriam exemplos emblemáticos pertinentes à noção de “cultura popular restrita”.

local onde se oferecia uma infra-estrutura de trabalho mais consistente para o desenvolvimento fonográfico de inovações estéticas.

A cantora paulistana Luísa Maita indica isto nesta sua fala:

“(...) eu acho incrível ter uma geração como esta em São Paulo, porque nos anos 2000, quando eu decidi ser cantora (em 1999, 2000...), São Paulo era uma coisa ultravazia, assim, de artistas. Os artistas estavam no Rio essa época. Então, eu acho que você estar no centro da parada, assim, das coisas acontecendo... disco dali, disco daqui, só disco bom. Eu acho incrível, assim! (...) Eu acho que é muito legal, é muito próspero o que está rolando em São Paulo hoje em dia.” (Entrevista concedida por Luísa Maita em 21/05/2012)

Tagliari irá destacar ainda, – além deste aspecto ressaltado por Maita – a possibilidade da consideração de uma “tênue linha evolutiva”³⁸⁸ relativamente à “música paulista” – ecoando as declarações supracitadas de Kiko Dinucci e Rubinho Jacobina. Ressalta, finalmente, o impacto e inter-relação dos circuitos paulistanos de produção rap com artistas e público mais ligados à classe média – articulação importante na formulação da especificidade da cena.

“A cena musical de São Paulo tem gente do Brasil todo. Acho que o fim do oligopólio das majors, que ficam no Rio, trouxe este povo para cá. Desde o mangubeat, talvez [entre o final dos anos 1990 e o início dos anos 2000]. Mas isso já havia acontecido no tempo do tropicalismo, né? Então talvez a diferença [deste momento] seja outra. Talvez haja finalmente um reconhecimento de uma tênue linha evolutiva de música paulista que vem de Adoniran Barbosa e passa por Mutantes, Secos e Molhados e Itamar Assumpção (que era paranaense...). Uma visão de mundo meio cínica, meio anárquica, mas no fundo muito inocente. O paulistano não é um cara da corte como o carioca. Não tem raízes culturais fortes como o baiano. O paulista – pela via do mito bandeirante – é um aventureiro que não se fixa na terra. Mas, ao mesmo tempo, é um desbravador que faz o trabalho sujo e não tem muito do que se orgulhar. O que mudou? Talvez finalmente seja uma geração que não tenha vergonha de ser paulista. Que puxa nos “erres” e até se sente orgulhosa de não ter raízes em nenhum ritmo regional. Muito disso, acredito, veio do Hip Hop. Gente como Racionais, Sabotage, através do Coletivo Instituto, contaminou esta classe média com uma atitude ‘sou paulista, urbano e foda-se’. Hoje o cara se sente mais livre para procurar seu som. No fundo, eles finalmente se libertaram de Caetano [Velloso] e Chico [Buarque]”. (Entrevista concedida por Tagliari ao blog Banda Desenhada, publicada em 25/08/2011)³⁸⁹.

Em entrevista concedida à pesquisa, Tagliari expõe e complementa, a seguir, com outras palavras, o que considera ter sido um processo de “libertação” dos paulistas em relação ao que

³⁸⁸ Referência à possibilidade de se pensar a existência de uma “linha evolutiva” na “tradição musical brasileira”; noção discursada por Caetano Velloso a partir de 1966, ocorrência que será mais detalhada no item 2.4. Cf. Velloso *et alli* (1966).

³⁸⁹ Cf. <http://www.bandadesenhada.com.br/search?q=tagliari&submit=busca>. Acesso em 25/08/2011.

seria um “complexo” por não dispor de “raízes locais”, ou de uma “cultura regional” – elementos que passaram a ser altamente valorizados na “música brasileira” a partir, especialmente, do surgimento do movimento musical pernambucano manguebeat, a partir de meados dos anos 1990 (MENDONÇA, 2004).

“Com o deslocamento dessa massa crítica cultural, da indústria cultural pro Rio de Janeiro com a Globo [entre os anos 1970 e 1980] – e as gravadoras grandes todas foram pro Rio de Janeiro, também – São Paulo passou a ser o mundo mais bizarro e alternativo possível. Tudo que surgiu aqui, era coisa esquisita e não era com *aquela cara brasileira*. Então, tem essa coisa da Vanguarda Paulista (...) Mas assim é muito exíguo o alcance desse pessoal. Eles atingiam outros formadores de opinião. A mesma coisa aconteceu com o rock and roll [paulistano]. Mas sempre foi aquela coisa: não tinha o *som de São Paulo*. Nunca teve isso. E o que eu vejo, é o seguinte, chegou uma hora em que essa moçada: Romulo Fróes, Kiko Dinucci, Rodrigo Campos, Tulipa... esses caras meio que se libertaram de... ‘*Putá, eu sou paulista e não tenho raiz, não tenho música folclórica*’. Porque, assim, no caso do manguebeat, o cara pegou os tambores do maracatu e colocou rock and roll... ‘*Ah, beleza! Genial!*’, mas os caras tinham o maracatu pra fazer isso. Então o que é que vai fazer aqui? Música caipira? Então, assim, chegou uma hora em que estes caras foram os verdadeiros tropicalistas antropofágicos! Bicho, misturou [tudo]... Isso já vem do Instituto, já vem do Sabotage [artistas de rap]... O cara pegava Chico Buarque e cantava com a pegada do hip hop! Ele tava misturando tudo! É o que tava acontecendo. E isso foi natural e juntou uma feliz coincidência, uma série de talentos fazendo uma série de coisas.” (Entrevista concedida por Maurício Tagliari em 10/05/2012).

2.3. ESPECIFICIDADE DE SÃO PAULO-SP: OPORTUNIDADES DE DESENVOLVIMENTO, SUSTENTABILIDADE E REPERCUSSÃO PARA CARREIRAS MUSICAIS AUTORAIS

Em um contexto de declínio da indústria fonográfica tradicional e de emergência de novos ambientes de fruição e consumo musical, a espécie de “libertação”, mencionada por Tagliari, é estimulada e encontra terreno particularmente fértil para se desenvolver, ao mesmo tempo em que traduz e alimenta estes novos ambientes.

Ainda, como já vimos, musicalmente, a nova cena de artistas de São Paulo, que se conforma mais claramente por volta do ano de 2010, não é uma cena somente de artistas paulistanos, mas também, em boa medida, do Brasil inteiro. Neste sentido, a cena é enriquecida e se compõe muito em função também de recursos humanos, artísticos e criativos oriundos de outros territórios do país. A produção musical da cidade se beneficia, deste modo, do desenvolvimento progressivo das condições de produção, gravação e divulgação dos trabalhos musicais independentes, para além do eixo Rio- São Paulo. Ampliam-se, neste caso, as condições para que um conjunto diversificado de produções seja gestado em âmbito local e regional até que estes artistas vislumbrem uma “mudança de casa” para São Paulo em busca de melhores condições de trabalho e sustentabilidade – muitas vezes após significativas trajetórias artísticas em seus locais de origem.

Ainda, na medida em que São Paulo-SP dispõe de particularidades atrativas, para os músicos independentes em busca de sustentabilidade e repercussão para suas carreiras autorais, passa a gerar ainda mais fatores de atração – e sua cena passa a ser ainda mais proeminente – conforme se observa o afluxo de artistas dos mais distintos estados e regiões brasileiras para a cidade. Como já foi dito, estes passam a ser essenciais na ampliação da consistência artística da

cena, trazendo referências culturais e estéticas distintas e promovendo trocas criativas e musicais até então impensadas. Roberta Martinelli, apresentadora do “Cultura Livre” na TV e na Rádio Cultura – um dos principais programas especializados, atualmente, na “nova geração da música brasileira” –, indica este processo:

"Recebo bandas de todos os lugares. Muita gente de São Paulo, Recife, Belém, Rio de Janeiro. A maioria mora em São Paulo, e ainda vejo muitas bandas sentindo a necessidade de se transferirem para cá" (Entrevista concedida por Roberta Martinelli ao jornal Tribuna de Minas, publicada em 08/10/2013) ³⁹⁰

Assim, é preciso sublinhar que o momento novo expresso pela “cena paulistana” decorre também, em grande medida, do desenvolvimento da produção independente brasileira como um todo. Isto se verifica não somente pelo afluxo predominante de artistas de diversos estados para a cidade, mas também em função de novas condições econômicas e técnicas que fortalecem a perspectiva independente em todo o território nacional; condições estas que, se facilitam e estimulam este tipo de produção musical em diversas localidades do país, em São Paulo serão ainda melhor aproveitadas e catalisadas.

Em nível nacional, os novos ambientes de produção/fruição/consumo musicais são descortinados, em parte, pela expansão da internet – de um lado, com o advento de ferramentas e redes sociais que passam a possibilitar um alto nível de interação e articulação entre agentes do meio musical independente, e entre estes e o público e, de outro, com o advento do MP3 e a circulação crescente de arquivos musicais sem custos pecuniários diretos aos fãs de música. Por outro lado, como vimos, compõe importante fator para a composição destes novos espaços, a ampliação de mecanismos de incentivos fiscais e a implantação de novas políticas culturais – especialmente a partir do governo do ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva (2002-2010) –, que fortalecem as condições de financiamento da produção de discos, eventos e festivais. Ampliam-se

³⁹⁰ Cf. <http://www.tribunademinas.com.br/cultura/mar-de-musicas-1.1358071>. Acesso em 09/10/2013.

também, com estas novas políticas, os projetos culturais em torno da “cena musical independente”, financiados por empresas e instituições públicas. Ainda, diversos artistas beneficiam-se a partir de iniciativas autônomas/ individuais de editais e leis de fomento – processos que se mostrarão importantes no que concerne à produção da “cena paulistana”. Também o advento e popularização no Brasil do chamado “crowdfunding”, durante os últimos anos, irá compor um novo fator de fortalecimento da produção independente no que diz respeito ao financiamento de seus projetos, especialmente discos e shows³⁹¹.

Vejamos então: quais elementos manifestam-se, de modo diferenciado e privilegiado na cidade de São Paulo e que compõem a especificidade das condições que esta metrópole oferece, para o desenvolvimento de artistas independentes no cenário recente?

³⁹¹ O termo inglês crowdfunding significa literalmente “financiamento coletivo”, “financiamento público”, ou ainda, “financiamento das multidões”. Trata-se de um mecanismo de financiamento colaborativo – uma espécie de “vaquinha virtual” – por meio do qual, projetos de interesse coletivo, de diversas espécies, são propostos ao público para que este os apóie através de pequenas doações monetárias. O crowdfunding ganhou força no Brasil no final dos anos 2000, e tem se consolidado, crescentemente, ao longo dos últimos anos como alternativa importante de viabilização de projetos no meio musical independente e entre artistas da “cena musical paulistana”. No caso da música e outros produtos culturais, frequentemente é estabelecido um retorno a estas doações. Assim, é possível, por exemplo, que um artista divulgue um valor necessário para a produção de seu próximo disco, estabelecendo, em contrapartida, que aqueles que contribuírem “receberão em troca” - a depender da taxa doada - entradas para shows, edições de luxo dos discos, a versão em vinil do trabalho ou, ainda, um almoço com o artista, entre outras possibilidades. Este financiamento é mediado por plataformas virtuais, responsáveis por organizar a captação destes recursos e a exposição dos projetos e propostas. No Brasil, destaca-se, na área de projetos criativos e música, a experiência pioneira do site Catarse (<http://catarse.me/pt/projects>), que continua sendo uma das principais plataformas deste tipo atuantes no país, além do Embolacha (<http://www.embolacha.com.br/>) e do Ideame (<http://ideia.me/>), entre outras. Em reportagem de 05/09/2011, o jornal Folha de São Paulo apontou experiências bem sucedidas de captação para a produção de discos de bandas e artistas independentes como Letuce, A Banda Mais Bonita da Cidade, Autoramas, entre outros. Diego Reeberg, um dos responsáveis pelo site Catarse, indica que projetos de música têm mais chance de alcançar seus objetivos na plataforma: “Isso acontece porque o público consegue experimentar o trabalho antes de apoiar, ouvindo a banda, vendo clipes.” Em setembro de 2011, 25% dos inscritos na plataforma Catarse eram projetos de música - a maioria, segundo Reeberg. (Cf. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0509201109.htm>. Acesso em 03/03/2013). O crowdfunding se soma aos novos modelos de pagamento voluntário de produtos musicais, sobre os quais discorre Yochai Benkler (2012), fazendo parte dos processos contemporâneos que fortalecem a possibilidade de construção de uma relação cada vez mais colaborativa entre artistas e público (BENKLER, 2012). Tudo isto aponta para dinâmicas mais participativas, de lado a lado, e para a necessidade de diálogo mais permanente e próximo entre músicos e “fãs de música” – fazendo declinar a noção de “estrela” ou de “astros” intangíveis. O produtor do podcast Caipirinha Appreciation, MdC Suingue, indica um dos aspectos que compõem estas novas dinâmicas: “o pessoal que tanto baixou o seu CD de graça eventualmente vai pagar para te ver tocar ao vivo... e comprar a camiseta, e participar do crowdfunding!” (Entrevista concedida por MdC Suingue ao blog Banda Desenhada, publicada em 08/08/2012. Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2012/08/uma-festa-imodesta.html>. Acesso em 07/07/2013).

Certamente, estes elementos estão relacionados, em alguma medida, à (1) condição econômica privilegiada da cidade em âmbito nacional. Associam-se e relacionam-se intimamente com este fato fundamental a peculiaridade de São Paulo enquanto (2) pólo econômico-cultural (casas e espaços de shows, cultura noturna, “cultura DJ”, os SESC’s e outras instituições e espaços culturais, o “público de arte” fomentado na cidade); e a (3) concentração, no cenário paulistano, de uma importante rede de canais de difusão midiática, como jornais, revistas, portais de internet, canais de rádio e TV. Há ainda fatores importantes relacionados, (4) à formação, desde os anos 1970 ³⁹², de um território urbano específico³⁹³, economicamente e culturalmente forte na cidade, voltado para uma produção musical e noturna mais “alternativa” (espaço freqüentado, principalmente por artistas e setores jovens universitários), bem como (5) ao acesso mais facilitado por parte de artistas, e dos públicos de nicho potencialmente apreciadores de suas produções, às tecnologias e espaços de produção (instrumentos musicais, equipamentos, estúdios, gravadoras) e de divulgação musical digital (especialmente, a internet e a banda larga)³⁹⁴.

2.3.1. Culturas urbanas: associações com a cultura digital

Inicialmente, cabe destacar que, no caso especificamente paulistano, verifica-se, por um lado, a existência de uma sólida rede de casas noturnas, em ampliação progressiva ao longo dos anos 2000, prontas para atender as novas demandas do público com alto nível de interesse em novidades musicais; público este, que, como vimos, passa a ser fomentado e prolifera, significativamente, com as inovações técnicas digitais.

³⁹² Refere-se aqui à região da Vila Madalena e Pinheiros. Cf. Fernandes de Oliveira (2002).

³⁹³ Como veremos, este território se concentra, no início dos anos 2010, numa área mais central da cidade de São Paulo-SP que compreende os bairros da Vila Madalena, Pinheiros, Lapa, Pompéia, Sumaré, Perdizes e o quadrilátero conhecido como Baixo Augusta.

³⁹⁴ A numeração neste parágrafo visa somente maior clareza de exposição e não implica em ordem de importância.

No que se refere à produção cultural noturna da cidade concentrada, territorialmente, na região da Vila Madalena, Pinheiros, Lapa, Perdizes, Baixo Augusta, (frequentada por setores predominantemente jovens e/ou universitários de classe média), verifica-se que esta é marcada de modo importante ao longo dos anos 2000 (e, também, contemporaneamente) pela atuação de DJs que, por meio da “cultura do vinil”, atualizam, resgatam e re-significam junto ao público, produções musicais de décadas passadas – ao mesmo tempo em que incentivam este público a aproveitar-se da internet enquanto fonte de pesquisa musical. Como vimos na Parte I, esta prospecção de referências ampliadas, por parte deste “público interessado”, é estimulada, ademais, pela cultura dos downloads e de pesquisa musical. Esta cultura opera-se, via internet, através de softwares de compartilhamento de MP3, de redes sociais como o Orkut (e, mais tarde, o Youtube e o Facebook), bem como por meio do crescimento exponencial, a partir da segunda metade dos anos 2000, de blogs musicais, podcasts e webrádios, voltados à difusão de registros e obras musicais³⁹⁵ e de informações sobre os mesmos. Além disso, neste mesmo circuito noturno, verifica-se no período um importante papel de bandas e artistas que, embora desenvolvendo trabalhos não-autorais, passaram a valorizar em seus trabalhos um repertório cada vez mais informado pela “cultura dos downloads”.

Tanto no que se refere à atuação dos DJs supracitados como no caso destes trabalhos musicais não autorais, houve então – sobretudo, no momento inicial de abertura das comportas de acesso à grande parte do conjunto dos registros fonográficos, produzidos no período pré-internet – um significativo diálogo entre esta “cultura dos downloads” e a “cultura do vinil” e a “cultura do vintage”³⁹⁶; culturas estas que assumiram forte presença na cultura urbana de São Paulo-SP

³⁹⁵ Obtidos em boa parte, a partir de fonogramas lançados em décadas passadas (discos de acetato de 78RPM, LPs e CDs), e agora resgatados para a circulação no ambiente da cultura digital.

³⁹⁶ Os discos de vinil são objetos comumente associados ao universo “vintage” e a valorização desta cultura marca, de modo importante o processo de redescobrimento, por meio da internet, de produções musicais consideradas – por

no período, permeando de modo importante, a vivência noturna e cultural partilhada por nichos e segmentos que mais tarde serão essenciais para a composição da “cena paulistana”.

Incorporava-se, desta maneira, ao longo dos anos 2000, um sem-número de shows e discotecagens³⁹⁷, referências musicais e composições, cada vez mais diversificadas, pertinentes a manifestações musicais “tipicamente brasileiras” como o samba, baião, bossa nova, sambacação, samba-jazz, “MPB”, produções tropicalistas, e além de ritmos considerados “mais regionais” como maracatu, coco, ciranda, entre outros. Destacam-se, neste sentido, também uma gama diversa de produções fonográficas brasileiras consideradas “raras”, “obscuras”, – com destaque para aquelas dos anos 1960 e 1970. Cabe notar que, neste caso, trata-se de expressões predominantemente associadas às culturas nacional-popular e popular-restrita, enunciadas anteriormente (ORTIZ, 1991; NICOLAU NETTO, 2007). Verificou-se aí, ainda, a pesquisa e o resgate de referências e registros, cada vez mais diversificados, no que diz respeito à “cultura internacional-popular” (ORTIZ, 1991). Um conjunto mais abrangente de produções fonográficas realizadas em outras décadas, pertinente a segmentos como rock, soulfunk e jazz, passava a ser pesquisado por jovens apreciadores de música, tendo sua circulação intensificada nos ambientes urbano/noturno/digital das grandes cidades. Neste processo, foram resgatadas e difundidas, ainda, crescentemente no Brasil, e de modo significativo no contexto paulistano (no âmbito de culturas urbanas de nicho), produções africanas, como o afrobeat nigeriano de Fela Kuti e o ethio-jazz de

DJs, colecionadores e pelo “público interessado” – como “antigas, clássicas, e de excelente qualidade”. Inicialmente bastante ligado ao universo da moda, num período mais recente o termo “vintage” teve seu uso estendido, sobretudo em ambientes culturais urbanos, a diversos tipos de objetos e produtos. Seu significado aponta, justamente, para algo considerado “antigo”, “clássico” e “de boa qualidade”. A princípio os produtos “vintage” estariam mais associados ao período compreendido entre as décadas de 1920 e 1960 embora, cada vez mais, o termo esteja sendo aplicado, também, a produtos bem mais recentes. “Vintage” é uma palavra proveniente da etimologia anglo-francesa usada, originalmente, pelos enólogos para designar um ano de boa colheita de uvas, em que as condições climáticas e outros fatores propícios favoreceram a produção de um vinho com qualidade diferenciada.

³⁹⁷ O termo “discotecagem” é amplamente utilizado em diversos contextos da cultura musical urbana e noturna brasileira, e se refere à apresentação sequencial de músicas, mixadas ou não umas às outras, por parte de um DJ em interação com o público – tanto no que se refere à criação de “pistas de dança” como, em outros casos, à harmonização sonora de ambientes diversos; neste último caso, sem a pretensão ou o objetivo de, necessariamente, “fazer dançar”.

Mulatu Astatke³⁹⁸, entre outras tantas referências de “grooves” e expressões musicais produzidos no mundo, em décadas passadas, ou contemporaneamente. Vale mencionar, ainda, a circulação ampliada de referências nas cenas de rap e de ritmos jamaicanos como o reggae, o dub, o dancehall, o ragga, o rocksteady, entre outros.

Tratam-se aí de fatos de grande importância para o fomento do fenômeno musical enfocado nesta pesquisa. Boa parte do público formado, no período, em torno das casas noturnas voltadas para a música “alternativa”, “underground”, “experimental”, “independente” será mais tarde o público preferencial dos novos artistas da “cena paulistana”. De fato, a produção desta cena dialoga, sobremaneira, com o referencial formulado por estas culturas noturnas associadas ao vintage, ao vinil, à cultura DJ, ao mesmo tempo em que se comunica com a cultura digital e do download³⁹⁹. Assim, no espaço urbano-digital paulistano, as “novas comunidades musicais”

³⁹⁸ Embora estas vertentes contem com dezenas ou centenas de outros artistas, os nomes de Fela Kuti (MOORE, 2011) e Mulatu Astatke representam, realmente, nomes emblemáticos no que tange a estes gêneros musicais, desenvolvidos a partir dos anos 1970, respectivamente na Nigéria e na Etiópia. Esta proeminência e a circulação destes nomes no “ambiente musical paulistano alternativo/independente” é enfatizada, por exemplo, em letra de Criolo e Kiko Dinucci, na música *Mariô (Nó na Orelha, 2011)*: “*Atitudes de amor devemos samplear /Mulatu Astatke e Fela Kuti escutar*”. “Samplear” se refere ao ato de produzir com samplers – softwares ou hardwares dedicados a armazenar amostras de áudio (“samples”) em diversos formatos de arquivo digital (Wave, MP3, etc.), com a finalidade de poderem ser reproduzidas e/ou reprocessadas posteriormente. Assim, selecionando pequenas partes de músicas (chamadas de beats, batidas ou breaks) e reproduzindo-as circularmente em loop, criam-se bases ou partes de novas músicas. Vale notar que a cultura do sampler ou dos samples participa, de modo importante, da “cena paulistana”, muito em função da forte cena rap existente na cidade, desde o final dos anos 1980, e também em decorrência da expansão do gênero no cenário musical do país como um todo. Cabe matizar que a cultura da música eletrônica também tem, ao lado da cultura hip hop, importante participação no fortalecimento da cultura do sampler (MARTINS, 2007). Destaca-se aqui, de todo modo, a cena rap, em função de sua maior importância para a presença dos samples na “cena paulistana”; e também no que concerne ao verso supracitado.

³⁹⁹ Importa destacar, por exemplo, neste sentido, a reportagem de 13/10/2011 do jornal O Estado de São Paulo, que abordava a expansão, sublinhada como recente naquele momento, de referências africanas e do afrobeat em trabalhos de músicos proeminentes na “cena paulistana” do início dos anos 2010. Entre os eventos daquele mês relacionados – na matéria – a esta espécie de “sub-cena”, havia tanto shows destes artistas (Metá Metá, Arícia Mess, Kiko Dinucci, Daniel Ganjaman, MarginalS), como festas comandadas por DJs e voltadas para o Afrobeat como a “Mondo Kane” (DJs MZK, Alemão e Wojtila) e a “Festa Fela” (DJs MZK, Tahira e Ramiro Z) (Cf. http://blogs.estadao.com.br/divirta-se/files/2011/10/pdf_redacao_CAPA6-7-CADERNO_2-141011-1782.pdf; <http://blogs.estadao.com.br/divirta-se/tag/afrobeat/>; <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1007052-bixiga-70-sacode-a-cena-com-disco-de-afrotudo-a-brasileira.shtml>. Acesso em 20/08/2013). Também é interessante perceber que o trabalho destes DJs (enquanto divulgadores do afrobeat na cultura noturna da cidade) e a existência destas festas precedem e impactam, conforme desenvolvi acima, a expansão de referências do afrobeat na cena. Maurício Fleury da Bexiga 70, banda sobre a qual detalharei a seguir, declara que a própria trajetória de formação e

apontadas na Parte I deste trabalho⁴⁰⁰, parecem constituir-se e emergir com força ainda maior do que em outras grandes cidades brasileiras. Vejamos, por exemplo, os casos do dub jamaicano e do afrobeat, vertentes bastante valorizadas nos últimos anos nos circuitos musicais noturnos paulistanos supracitados. O músico e integrante da banda paulistana Bixiga 70⁴⁰¹, Décio 7 – que tem uma trajetória associada a estas duas vertentes – comenta, a partir de sua experiência, sobre este novo momento, ao mesmo tempo em que indica uma relação entre o processo contemporâneo de valorização dos shows ao vivo e a cultura vintage:

“A galera está a fim de dançar. Você percebe nas festas. E o Bixiga é instrumental. As pessoas nem ficam olhando para o palco. É baile mesmo (...) Tem essa cultura vintage, de procurar coisas antigas. As pessoas querem ouvir isso. E o Bixiga é muito orgânico. É 1, 2, 3 e sonzera. Olho no olho(...) Quando a gente começou com o dub, as pistas esvaziavam. Hoje está em tudo. Eu acho legal ter uma pesquisa e as pessoas estarem a fim de ouvir. O momento é outro. Na época não tinha internet forte. O [produtor musical] Ganjaman falou outro dia que afrobeat é o novo dub. E está em tudo, desde o Chico Science até a Céu, o Curumim⁴⁰² ... O público sabe dançar e sabe o nome [“afrobeat”]. Isso muda tudo.” (Entrevista concedida por Décio 7 ao jornal O Estado de São Paulo, publicada em 13/10/2011)⁴⁰³

consolidação do grupo “sempre esteve ligada às festas em homenagem ao Fela [Kuti]”, como a “Festa Fela” (Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2013/01/a-hora-da-mu-danca.html>. Acesso em 20/08/2013).

⁴⁰⁰ Comunidades formadas por um público com alto nível de interesse pela pesquisa de novidades musicais contemporâneas ou do passado.

⁴⁰¹ O nome Bixiga 70 faz referência, simultaneamente, ao nome da banda do músico nigeriano Fela Kuti (“África 70”), ao bairro paulistano Bixiga e ao estúdio Traquitana, localizado neste local: “A banda [também] se chama Bixiga 70 por causa do estúdio Traquitana [no qual abanda ensaia toda semana] que fica no Bixiga, na Rua Treze de Maio, número 70.” (Entrevista concedida por Maurício Fleury, da banda Bixiga 70, ao blog Banda Desenhada, publicada em 08/01/2013. Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2013/01/a-hora-da-mu-danca.html>. Acesso em 08/08/2013)

⁴⁰² Céu e Curumim são nomes importantes da “cena paulistana independente” que adquiriram proeminência significativa em nível nacional, e que incorporam, entre outros elementos, o afrobeat em seus trabalhos. Quanto ao pernambucano Chico Science e sua banda Nação Zumbi – responsáveis por capitanearem o movimento manguebeat nos anos 1990 –, muitos os apontam precursores na incorporação de referências afrobeat ao universo da “música brasileira”. Ainda, no Brasil os sentidos de “afrobeat” passam a ser re-significados a partir de sua associação com produções brasileiras, produzidas em um momento cronológico anterior às produções afrobeat do criador do gênero Fela Kuti, registradas a partir dos anos 1970. Esta declaração de Cris Scabello, também integrante da Bexiga 70, indica isto: “Para mim, o afrobeat veio mais travestido pelo Gilberto Gil, pelo Chico Science, pelos *Afro Samba* [disco de Baden Powell e Vinicius de Moraes; 1966] – mesmo sendo anterior ao Fela.” (Cris Scabello, 13/10/2011. Cf. http://blogs.estadao.com.br/divirta-se/files/2011/10/pdf_redacao_CAPA4-5-CADERNO_2-141011-10.pdf.

Acesso em 03/08/2013). Cabe registrar, que se os trabalhos de Chico Science e Gilberto Gil eram já mais conhecidos no período pré-internet, a obra Afro-Sambas se torna um “cult”, um “clássico”, para os “nichos interessados” da cultura jovem paulistana, a partir da sua maior disseminação por meio do cruzamento e inter-relação entre as culturas do download, do vintage e do vinil.

⁴⁰³ Cf. http://blogs.estadao.com.br/divirta-se/files/2011/10/pdf_redacao_CAPA4-5-CADERNO_2-141011-10.pdf. Acesso em 03/08/2013.

Ao mesmo tempo em que há uma demanda nas casas paulistanas por músicas que “façam dançar” há também uma valorização de músicos e bandas que incorporem determinadas novidades trazidas pela internet; novidades que têm impactado, sobremaneira, o imaginário musical de seus públicos. Ao incorporar o afrobeat, a banda Bixiga 70 – considerada a primeira banda da cidade, e uma das primeiras do país, a ser reconhecida a partir da sua abordagem do gênero – associa estes dois elementos supracitados ao seu trabalho. Além disso, como temos visto, é importante na “cena paulistana” a dimensão autoral e de inovação, algo que a banda também procura desenvolver, segundo nos expõe outro de seus integrantes, o músico Maurício Fleury:

“A gente começou com sonoridades afro. Mas quando a banda começou a andar, e a gente sempre buscou um trabalho autoral, a galera foi voltando para uma característica que já tinha. Que é também sempre falar da gente. Não é ficar tentando reproduzir o Fela. Isso não passa nem perto da gente. São 10 caras, cada um com um background diferente. Todos procuravam esse suingue e todo mundo está feliz de colocar isso no Bixiga.”(Entrevista concedida por Maurício Fleury ao jornal O Estado de São Paulo, publicada em 13/10/2011)⁴⁰⁴

2.3.2. Casas Noturnas: espaços de formulação da cena, oportunidades para a circulação de shows e fator de composição de renda para os artistas independentes paulistanos

A rede de casas noturnas existentes em São Paulo compõe um fator econômico-cultural fundamental para a existência da “nova cena paulistana”, na medida em que possibilitam um circuito de shows (voltado a artistas independentes) altamente desenvolvido e bem mais consistente que o de qualquer outra cidade do país. Este circuito tem importância essencial, tanto no que se refere à geração de renda para os músicos e artistas, como para formulação de uma cena musical no espaço urbano ⁴⁰⁵, na qual os artistas passam a existir efetivamente no chamado “show business”, e a promover e divulgar os seus trabalhos de modo mais conseqüente para além

⁴⁰⁴ Cf. http://blogs.estadao.com.br/divirta-se/files/2011/10/pdf_redacao_CAPA4-5-CADERNO_2-141011-10.pdf. Acesso em 03/08/2013.

⁴⁰⁵ Cf. o conceito de “cena” de Freire Filho e Marques (2005), mencionado na subseção 2.2.1.

da internet, formando público em torno de sua música. No trecho abaixo, Maurício Tagliari, da gravadora YB Music, comenta sobre a importância deste aspecto:

“Show é o mais importante para o artista ter uma vida [no meio musical]. Eu acho assim: o artista que não toca, que não existe no mundo do show business, ele, de fato, não existe. Eu tenho alguns projetos aqui [na gravadora independente YB Music], que eu prefiro não citar os nomes, que são discos lindos, maravilhosos, fudidos, que o artista não saiu pra fazer nada! Saiu a crítica no jornal positiva, na revista Bravo positiva, na Rolling Stone positiva e acabou! Entendeu? Então, assim, fazer show é fundamental.” (Entrevista concedida por Maurício Tagliari em 10/05/2012)

Por meio das entrevistas realizadas e do acompanhamento de reportagens, sites, blogs e dos perfis no Facebook dos artistas e agentes pesquisados foi possível identificar a importância proeminente das seguintes casas e espaços de shows – pertinentes ao circuito em questão:

Principais casas noturnas e espaços (não institucionais) de shows da “cena paulistana” em São Paulo-SP (2010-2013)
Astronete Baixo Casa de Francisca Casa do Mancha Casa do Núcleo São Paulo Cine Jóia Espaço + Soma Espaço Zé Presidente Grazi a Dio Matilha Cultural Mundo Pensante Ó do Borogodó Puxadinho da Praça Sarajevo Serralheria Studio SP (Vila Madalena e Augusta) Tapas

FIGURA 23. Fonte: Quadro elaborado pelo autor.

O período circunscrito no quadro, referente ao intervalo entre 2010 e 2013, se deve ao fato de que alguns destes espaços foram apontados como estando em declínio, ao menos no que se refere à cena estudada, como nos informou, por exemplo, Kiko Dinucci (05/04/2012), em relação ao Tapas, Astronete e Sarajevo.

O Studio SP, por sua vez, encerrou suas atividades em abril de 2013, após cerca de 2500 apresentações musicais ao longo de oito anos, em suas unidades na Vila Madalena e, especialmente, na Rua Augusta⁴⁰⁶. No comunicado de encerramento das atividades da casa, publicado no Facebook e divulgado também em reportagem do jornal O Estado de São Paulo em 11/04/2013, apontava-se para a relação entre este espaço noturno e a emergência de importantes nomes da “cena paulistana” e do “novo momento da música brasileira”:

“A história do Studio SP foi totalmente vinculada com a trajetória de uma nova cena musical, que se consolidou em São Paulo na última década. A casa lançou, formou público ou manteve residências fixas de nomes como Criolo, Céu, Daniel Ganjaman e Instituto, Tatá Aeroplano, Hurtmold, Eddie, CSS (Cansei de ser Sexy), Tulipa Ruiz, Bonde do Rolê, Cidadão Instigado, Otto, Mombojó, Del Rey, Cérebro Eletrônico, Karina Buhr, M.Takara, Junio Barreto, Davi Moraes, B. Negão, Macaco Bong, Miranda, Kassin, André Frateschi, Diz Maia, Seu Chico, Lucas Santtana, Jumbo Elektro, Thalma de Freitas, Turbo Trio, Vanguard, Maquinado, Mallu Magalhães, Curumin, Guizado, Nina Becker, Thiago Pethit, 3 na Massa, China entre outros.”⁴⁰⁷

De fato, diversos agentes acompanhados por esta pesquisa, destacaram que esta casa teve um papel bastante importante para a formulação de um novo momento na música da cidade. Praticamente todos os novos nomes da “cena paulistana” do início dos anos 2010, passaram pelo espaço. Verifica-se ainda, na listagem acima, artistas que emergiram no cenário musical nacional nos anos 1990, como no caso dos ex-integrantes do Mangubeat, Lúcio Maia (Nação Zumbi/Maquinado), Otto (ex-Mundo Livre S/A), Dengue e Pupilo (Nação Zumbi/ 3 na Massa) e a banda Mombojó. No caso do grupo 3 na Massa identifica-se, com clareza, o importante elo constituído pelo Coletivo Instituto entre a nova cena que foi se fortalecendo ao longo dos anos 2000 e artistas emblemáticos do “último grande fenômeno musical brasileiro anterior”, o mangubeat: além de Pupilo e Dengue da banda Nação Zumbi, o 3 na Massa tinha Rica Amabis,

⁴⁰⁶ O Studio SP foi fundado pelos produtores culturais Alexandre Youssef, Maurizio Longobardi e Guga Stroeter, sendo que a atuação do primeiro – como produtor cultural e proprietário da casa – assumiu papel destacado na cena nos anos supracitados. Youssef chegou a presidir em 2010 a Casas Associadas, rede que visava estabelecer uma articulação nacional entre casas noturnas voltadas para artistas independentes. Segundo foi possível identificar em pesquisa online a associação não se encontra mais em atividade.

⁴⁰⁷ Cf. <http://blogs.estadao.com.br/divirta-se/tag/shows/>. Acesso em 03/08/2013.

do Instituto, como integrante. Entre outros projetos e noites da casa, um dos mais importantes foi a “Seleta Coletiva”, festa que trazia shows do Coletivo Instituto e seus convidados, sob curadoria do músico e produtor Daniel Ganjaman; evento que colocava em contato, periodicamente, diversos músicos da cena. O nome da festa já indicava, também, uma das características importantes do projeto, que consistia na reunião de diversos artistas, para dividir apresentações conjuntas em um mesmo palco.⁴⁰⁸

O papel crescentemente desempenhado pelo Studio SP, no que se refere ao fomento da “cena paulistana independente”, coincide com o processo de revitalização da região conhecida como Baixo Augusta⁴⁰⁹ – ao longo da segunda metade dos anos 2000 – processo que irá compor como veremos, mais um fator de expansão da região tradicional de eventos noturnos e produções culturais e artísticas em São Paulo – historicamente concentrada nos bairros da Vila Madalena e Pinheiros.

Mais recentemente, entre 2011 e 2013, a Casa de Francisca, conhecida e referida, de modo empático, pelos agentes da cena e seu público como a “menor casa noturna de São Paulo”, passou a se constituir como um local especial no cenário abordado, concentrando shows, artistas e um importante público formador de opinião relativamente à música produzida na cidade. A casa, localizada no bairro Jardim Paulista, próximo à Avenida Paulista, tem sido apontada por vários artistas da “cena paulistana” como local preferido para suas apresentações. As falas abaixo, de Tim Bernardes (grupo O Terno) e da cantora Bluebell corroboram esta percepção;

⁴⁰⁸ Um exemplo disso foi o “Tributo ao Afrobeat” da Seleta Coletiva, evento realizado em novembro de 2010, em que estive presente, e no qual dividiram o palco da casa – interpretando clássicos do gênero e referências musicais brasileiras ligadas à África – os músicos Daniel Ganjaman, Fernando Catatau (Cidadão Instigado), Marku Ribas e o grupo de rap Z’África Brasil.

⁴⁰⁹ Casas noturnas como Studio SP, Inferno e Tapas Club e um conjunto de novos restaurantes e bares contribuiu para a revalorização cultural e econômica do quadrilátero formado por Avenida Paulista, Rua Augusta, Praça Roosevelt e Rua da Consolação, apelidado então de “Baixo Augusta”. Cf. <http://veja.abril.com.br/materia/rua-augusta-movimentada-por-bares-baladas-restaurantes-lojas>. Acesso em 03/08/2013.

percepção que também nos havia sido indicada em entrevista com Kiko Dinucci e por fala de Criolo no “El grande con(s)erto” (evento sobre o qual falarei a seguir):

“Acho que a Casa de Francisca é um dos poucos lugares em São Paulo que fazem esse esquema caprichado do show ser de um jeito que o público está prestando atenção. E ter um cuidado com o público, um cuidado com o lugar, um cuidado com o artista”. (Entrevista concedida por Tim Bernardes ao programa Metrópolis da TV Cultura, exibido em 11/03/2013)⁴¹⁰
“É o lugar preferido dos artistas pra tocar em São Paulo. A gente é sempre muito bem recebido lá. O público de lá é um dos melhores públicos”. (Entrevista concedida por Bluebell ao programa Metrópolis da TV Cultura, exibido em 11/03/2013)⁴¹¹

Espécie de bar-teatro-restaurantecabaré hospedado num imóvel de 1913, a casa tem dimensões reduzidas, com capacidade para apenas 44 pessoas. O ambiente à luz de velas que inclui um microfone antigo, típico de estúdios de gravação, e antigas cadeiras de cinema, – além da arquitetura do próprio imóvel – aponta para a cultura vintage já mencionada. O espaço tem sido associado, no período, à “nova cena paulistana” e à “nova música brasileira” produzida na cidade, com apresentações de artistas como Romulo Fróes, Kiko Dinucci, Rodrigo Campos, Bluebell, Marina de La Riva, Marcelo Cabral, Thiago França, Lurdez da Luz, entre vários outros; e de nomes importantes no cenário paulistano desde a década de 1980, como Arrigo Barnabé, Maurício Pereira, Cyda Moreira, Nelson Ayres.

A atmosfera intimista da casa é descrita, abaixo, pela jornalista Lorena Calábria em seu blog no portal Terra, a partir de sua ida ao show do disco *Bahia Fantástica* (2012) de Rodrigo Campos, que contou com participação de artistas da “cena paulistana” como Kiko Dinucci (Metá Metá/Passo Torto), Thiago França (Metá Metá/MarginalS/Criolo), Marcelo Cabral (Passo Torto/MarginalS/Criolo), Maurício Fleury (Bexiga 70), M. Takara, e Criolo.

“Foi mais ou menos assim. Desço do carro numa rua deserta. É noite fria. Entro por uma porta estreita, quase imperceptível. Atravesso um corredor escuro que leva a uma sala ainda mais escura. Cortinas de veludo carmim, candelabros, espelhos. Algumas pessoas cochicham em suas mesas. Tudo encolheu, menos eu. Avisto um palco, diminuto, ainda vazio. *No hay banda*. Reparo numa janela. Uma janelinha no fundo do palco. Estou na menor casa de espetáculos do mundo. (...)”

⁴¹⁰ Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=pWbauPxOgJ0>. Acesso em 04/08/2013.

⁴¹¹ Idem.

Tudo é desproporcional na casinha de brinquedo. Sorriso vira gargalhada. Suspiro, um tufão. Luz de vela, um farol. (...) Um transe febril toma conta da banda. Estou num cabaré antropofágico, onde o samba engole o jazz, belisca o funk, morde o soul e assopra africanidades. Dentro da minha cabeça, explodem imagens de uma Bahia fantástica que vira o Harlem, numa trama de blaxploitation. Capitães de areia convidam Curtis Mayfield.” (Trechos de texto publicado por Lorena Calábria no portal Terra em 02/05/2012)⁴¹²

No trecho, Calábria indica também elementos importantes da obra que Rodrigo Campos havia produzido sobre a Bahia, um dos discos brasileiros de maior destaque em 2012, segundo premiações e listas de melhores do ano de veículos especializados e sites.⁴¹³ Neste disco, o músico crescido na periferia de São Paulo (São Mateus), depois de passar apenas dez dias na capital daquele estado, decide inventar a sua “Bahia Fantástica”, na qual relaciona elementos de sons negros e periféricos do Brasil e dos Estados Unidos. É interessante atentar para o comentário de Thiago França que – fazendo referência à obra de Rodrigo Campos – aponta para a possibilidade de formulação na “cena paulistana” recente, também de uma “África Fantástica”. França busca na ocasião discorrer sobre a crescente “influência africana no trabalho de artistas presentes nas festas paulistanas”:

“A África para a gente é meio a história do disco do Rodrigo Campos. É uma África fantástica. São impressões que a gente tem e traz para o nosso contexto, que não deixa de ser São Paulo em nenhum momento. A gente nunca foi lá. É YouTube, Wikipédia... Foi a internet. A gente foi sacar Fela Kuti vendo essas coisas, vídeos de shows... Foi o YouTube.” (Entrevista concedida por Thiago França ao jornal O Estado de São Paulo, publicada em 13/10/2011).

Fica clara no apontamento do saxofonista dos projetos Metá Metá e MarginalS, uma característica que marca de modo significativo a produção da “cena paulistana”, a qual diz respeito ao processo de (re)invenção de novas e singulares percepções sobre outros tempos e lugares, a partir de referências musicais circulantes na cultura digital. Vale notar, ainda, que este

⁴¹² Cf. <http://musica.terra.com.br/lorenacalabria/blog/2012/05/02/uma-noite-fantastica-da-bahia-ao-harlem/>. Acesso em 03/08/2013.

⁴¹³ Entre estes, destaca-se, por exemplo, a premiação de Rodrigo Campos como artista revelação na categoria “MPB” do tradicional “Prêmio da Música Brasileira”.

procedimento cultural e criativo dialoga, sobremaneira, com as representações de São Paulo-SP enquanto “não-lugar” e “todos-os-lugares”, simultaneamente.

Tendo em vista arrecadar fundos para suprir dificuldades financeiras relacionadas às reformas que estavam sendo feitas no imóvel, a Casa de Francisca promoveu em março de 2012 a primeira edição do “El Grande Con(s)erto”, evento realizado no Teatro Oficina para 600 pessoas, e que contou com shows e com o apoio de cerca de 50 artistas. Um ano depois, nos dias 09 e 10 de março de 2013, já numa situação econômica mais favorável, a casa realizou uma segunda edição do evento, desta vez com a participação de 90 artistas em 36 apresentações – tendo sido apontada pelos organizadores, na ocasião, a perspectiva de realização de edições ampliadas nos anos seguintes. Em 11/03/2013 a apresentadora Adriana Couto, do “Metrópolis” da TV Cultura – programa dedicado à cobertura de produções artísticas e culturais – referiu-se, com algum humor, à primeira edição do evento como uma espécie de “We Are the World”⁴¹⁴ da “cena musical paulistana”, enfatizando ainda o sucesso da segunda edição⁴¹⁵. Pude estar presente nestes shows, que trouxeram diversos artistas e grupos associados à “nova cena paulistana” como O Terno, Bluebell, Gui Amabis, Régis Damasceno, Marina de La Riva, Felipe Cordeiro, Passo Torto (Kiko Dinucci, Romulo Fróes, Marcelo Cabral e Rodrigo Campos), Metá Metá (Kiko Dinucci, Thiago França, Juçara Marçal), MarginalS (Marcelo Cabral, Thiago França, Tony Gordin) – entre outros. Além disso, as duas noites contaram com músicos importantes associados à cena da Vanguarda Paulista e de produção independente no início dos anos 1980, como Arrigo Barnabé, Vânia Bastos, a banda Isca de Polícia (grupo que acompanhava Itamar Assumpção), Tetê Espíndola, Ná

⁴¹⁴ Título da canção composta pelos artistas Michael Jackson e Lionel Richie, e gravada em janeiro de 1985 por 45 dos maiores nomes da música norte-americana, no projeto conhecido como “USA for Africa”. A música tinha como objetivo arrecadar fundos para o combate à fome no continente africano.

⁴¹⁵ Cf. reportagem do Metrópolis em <http://www.youtube.com/watch?v=pWbauPxQgJ0>. Acesso em 03/08/2013.

Ozetti, Cida Moreira, Alzira Espíndola, Nelson Ayres e Wandí Doratiotto do Premeditando o Breque (VAZ, 1988 e FERNANDES DE OLIVEIRA, 2002). Havia ainda outros artistas emergentes no cenário musical da cidade naquela década, como José Miguel Wisnik e Os Mulheres Negras (Maurício Pereira e André Abujamra). Apresentaram-se, ainda, referências do samba paulista como Paulo Vanzolini e Eduardo Gudin.

Se, por um lado, o Studio SP foi uma casa noturna que colaborou significativamente com a influência das referências rap e de grooves da música negra sobre a composição da cena⁴¹⁶, a Casa de Francisca irá assumir, como se nota pela programação do El Con(s)erto, um papel importante no processo de associação de referências da produção paulistana dos anos 1980 e do samba paulista aos novos ambientes musicais gestados na “cena paulistana” do início dos anos 2010⁴¹⁷.

Ainda, nestes shows realizados no Teatro Oficina foi possível observar com clareza, a dinâmica de colaborações e parcerias entre artistas, que marcam, sobremaneira, a cena estudada. O evento foi composto de pequenos shows, com apresentação de duas a três músicas de cada artista ou grupo. A programação foi montada de modo que, na maior parte das vezes, na última música de cada show o artista pudesse convidar para participação o músico seguinte – convite realizado a partir da existência de afinidades e/ou parcerias prévias entre os dois. No segundo dia de shows, por exemplo, o músico Kiko Dinucci, que havia integrado o show do Passo Torto (Dinucci, Fróes, Marcelo Cabral, Rodrigo Campos) participou de modo improvisado, do show seguinte, de Ná Ozetti (ex-integrante da Vanguarda Paulista), acompanhando-a ao violão e

⁴¹⁶ Tal influência é enfatizada pelo produtor Maurício Tagliari e pelo músico Daniel Ganjaman. A própria festa Seleta Seletiva, realizada periodicamente por Ganjaman e pelo Coletivo Instituto, compõe um fator importante neste sentido. É sintomático que no último show de encerramento do Studio SP em 02/05/2013, tenham se apresentado Criolo, Emicida, Coletivo Instituto, Kamau, Tulipa Ruiz e o grupo Metá Metá – os quatro primeiros associados ao universo rap e os dois últimos expressões significativas da “nova música brasileira” e da “cena paulistana”, conjunto dos quais também fazem parte os quatro primeiros artistas da lista.

⁴¹⁷ Associação que se dá também por outras vias, indicadas nos depoimentos anteriormente citados de Kiko Dinucci e de integrantes da extinta banda Dona Zica (subseção 2.2.2).

aproveitando para apresentar a música *Lizete*, composição sua que havia freqüentado apresentações anteriores da cantora. Dinucci voltaria o palco com o grupo Metá Metá (Dinucci, Thiago França e Juçara Marçal). Ao final desta apresentação, quem permaneceria no palco desta vez, para o show do grupo MargionalS, seria o saxofonista Thiago França. Voltaria ao palco ainda, o baixista Marcelo Cabral, para juntamente com França e Tony Gordin receber, para uma participação surpresa, um dos principais nomes da “cena independente brasileira e paulistana” do início dos anos 2010, o rapper e cantor Criolo. Para que esta participação ocorresse colaborou o fato de França e Cabral, integrarem da banda de apoio de Criolo.

O último show desta noite seria do paraense, radicado em São Paulo, Felipe Cordeiro. No entanto, ao final de sua apresentação, subiram ao palco, e se juntaram a ele, André Abujamra (que havia se apresentado com Os Mulheres Negras), além de Kiko Dinucci, Thiago França, Marcelo Cabral. A partir de então a banda improvisada promoveu uma espécie de *baile punk*⁴¹⁸ a partir de uma verdadeira “guitarrada” paraense-paulistana⁴¹⁹. Na ocasião, o improvisado foi acompanhado de uma atmosfera de relativa despreocupação em relação à execução técnico-musical mais formal, ao mesmo tempo em que se preconizava a proximidade com o público e a *vibe* da noite. Percebeu-se o interesse dos artistas de divertirem-se, ao mesmo tempo em que proporcionavam um baile ou uma pista de dança para o público no encerramento do evento. Esta pista de dança era regida, então, pela releitura que promoviam das composições de carimbó e

⁴¹⁸ Não me refiro aqui a uma forma musical específica, mas à postura e ao aspecto comportamental punk na música. Um elemento característico do procedimento punk – o qual enfatiza a simplicidade técnica, sob o lema do “faça você mesmo” (do inglês, “do it yourself”), chegando mesmo a ver a pobreza formal como “um valor positivo e não uma deficiência” (CAMBRAIA NAVES, 2010: 123) – que marcou, em parte, aquele momento, ocorreu quando Kiko Dinucci, de conhecida e apurada técnica ao violão, relembrou seu passado rock-punk em Guarulhos nos anos 1990 e assumiu a bateria da banda improvisada. Vale registrar aqui, o comentário de Dinucci, em entrevista realizada com o artista em 05/04/2012, de que estava pensando, como provocação, em divulgar e classificar seu próximo trabalho como uma obra “punk” – sendo que esta (disco *Metal Metal*, 2012) seria marcada por referências do rock, mas muito fundamentalmente, também, por elementos pertinentes à música afro-brasileira de terreiro.

⁴¹⁹ Referência ao gênero paraense da “guitarrada” – presente no trabalho de Felipe Cordeiro – formado pela fusão de elementos do carimbó, choro, cumbia e jovem guarda, entre outros.

ritmos paraenses trazidos à “cena paulistana” pela obra de Felipe Cordeiro, que encerrava a noite com seu show.

O tipo de circuito de shows, no qual durante um bom tempo o Studio SP foi proeminente – e em que mais recentemente assumem lugar significativo espaços como Casa de Francisca, Serralheria, Zé Presidente, Casa do Mancha, entre outros – tem um papel central, nesta cena, no que se refere à formação de público para trabalhos autorais, como veremos adiante. Muitas vezes, a importância de circular nas casas de shows paulistanas supracitadas acaba por estar ainda mais relacionada a este aspecto, do que propriamente à renda obtida por meio de cachês ou bilheteria.

De fato, comumente, uma parcela significativa da renda destes músicos – que, muitas vezes, parece ultrapassar o montante obtido com o conjunto dos shows em casas noturnas – tem advindo de eventos promovidos, principalmente, pela rede SESC⁴²⁰, e outras instituições voltadas à promoção da cultura como rede SESI, Centro Cultural São Paulo, Itaú Cultural, Memorial da América Latina, FUNARTE, Auditório Ibirapuera, os CEUs, entre outros. Verifica-se ainda, que para uma parte dos artistas da “cena paulistana”, a sustentabilidade econômica não se completa somente por meio da música⁴²¹ – ainda que a cidade ofereça condições privilegiadas neste sentido, por meio desta ampla rede de eventos e espaços para shows. O destaque dado, nas declarações a seguir, ao espaço Studio SP se deve ao papel que a casa noturna desempenhava, até o período de realização destas entrevistas, ambas feitas em 2011. A cantora e compositora carioca, radicada em São Paulo desde 2002, Cláudia Dorei aponta para os temas supracitados e os exemplifica quando diz:

“Eu não me mantenho. Só consigo me manter fazendo trilhas para teatro e publicidade. É isto que paga as minhas contas. Mas e os meus músicos?... Tanto é que desisti de ter banda. Cansei, é sempre uma merreca. A exceção é o SESC, que é a parada mais legal que se tem em São Paulo. De um modo geral, a logística da minha geração é um pouco esta: ou somos pagos dignamente e

⁴²⁰ Sobre a qual será detalharei a seguir.

⁴²¹ Este tema será aprofundado e desenvolvido na subseção 2.3.7.

corremos o risco de não ter público ou recebemos cachês baixos, mas com uma boa platéia. E é aí que está a importância do Studio SP. Porque não paga tão bem, mas tem público. Então você faz a troca. Eu sou muito desta filosofia. Se eu vou tocar por R\$500, então tenho que ter público. Porque só o meu técnico de som custa R\$300! Como é que eu vou pagar os músicos assim?!” (Entrevista concedida por Cláudia Dorei ao blog Banda Desenhada em 28/10/2011)⁴²²

Nota-se, implicitamente, neste trecho, a referência de Cláudia Dorei ao fato de que em boa parte dos eventos produzidos nos SESCs o público é, numericamente, inferior em relação ao público para o qual estes músicos costumam se apresentar no circuito de casas noturnas – como no caso do Studio SP (capacidade para 450 pessoas)⁴²³, ou mais recentemente do Espaço Serralheria (240 pessoas)⁴²⁴. A também cantora carioca, radicada em São Paulo-SP, Arícia Mess comenta sobre o cenário da cidade, mais propício, de modo geral, no início dos anos 2010, em termos de oportunidades de shows, para o desenvolvimento de trabalhos independentes. Arícia cita o Studio SP e o SESC Pompéia e seu projeto “Prata da Casa”⁴²⁵:

“Tem muita gente fazendo trabalhos incríveis. Os meninos começaram a produzir, a fazer shows... As pessoas se reúnem mesmo. Essa rapaziada toda se encontra: Tulipa [Ruiz], Leo [Cavalcanti], [Thiago] Pethit... E cada um fez o seu caminho. Eles puderam experimentar com alguma estrutura, já com um cachezinho. O Studio SP, por exemplo, mal ou bem, paga uma graninha para você chegar lá e fazer um som. O “Prata da Casa”, que é um projeto do SESC Pompéia, é super legal para quem ainda está no início de carreira. Um puta palco, super bacana, super bem equipado, com um bom som e um bom cachê... Em São Paulo você encontra condições para fazer um bom trabalho. No Rio de Janeiro ainda acho que não tem, mas acredito que a tendência é melhorar. Mas também depende muito da articulação dos artistas da cidade.” (Entrevista concedida por Arícia Mess ao blog Banda Desenhada, publicada em 20/09/2011)⁴²⁶

Detalharei mais adiante as articulações entre artistas – citada por Arícia Mess – e entre estes e outros agentes, enquanto fator de viabilização da cena⁴²⁷. Antes disso, passemos a um olhar mais detido sobre o papel da rede SESC na composição das condições econômicas e

⁴²² Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/10/declare-independencia.html>. Acesso em 01/08/2013.

⁴²³ Cf. http://rraurl.com/cena/5291/Novo_Studio_SP_abrira_dia_30-mai. Acesso em 05/08/2013.

⁴²⁴ Cf. <http://escapeserralheria.org/>.

⁴²⁵ Projeto desenvolvido desde o início dos anos 2000 no SESC Pompéia em São Paulo-SP, no qual se apresentam, com ingressos gratuitos, artistas “iniciantes” com no máximo um disco lançado.

⁴²⁶ Cf. <http://www.bandadesenhada.com.br/search?q=ar%C3%ADcia+mess&submit=busca>. Acesso em 03/08/2013.

⁴²⁷ Subseções 2.3.4., 2.3.5, 2.3.6., 2.3.10.

culturais privilegiadas de que dispõe a “cena paulistana”, em relação a outras regiões e cidades brasileiras.

2.3.3. A rede SESC e a “cena”

Ligado à Confederação Nacional do Comércio (CNC), o Serviço Social do Comércio (SESC) é uma entidade sindical patronal criada em 1946, como parte do chamado Sistema S; sistema voltado para “a promoção do bem estar social e a educação profissional” dos empregados e trabalhadores de setores produtivos como comércio, serviços, indústria, agricultura e transportes. O sistema foi fundado a partir do lançamento da “Carta da Paz Social”, iniciativa do empresariado brasileiro que expressava a tentativa de conter, ou atenuar, os conflitos e antagonismos entre capital e trabalho (FIGUEIREDO, 1991), como consta no próprio site da Federação do Comércio de Bens, Serviços e Turismo do Estado de São Paulo (FECOMERCIO-SP):

“(...) um grupo de empresários lançou em 1946 a Carta da Paz Social expressando sua preocupação com a polarização entre o capital e o trabalho e propondo o que era visto como a possibilidade de estabelecer solidariedade e harmonia entre as classes, propugnando que o primeiro passo para humanizar essas relações seria a criação dos serviços sociais, tanto da indústria, quanto do comércio.”⁴²⁸

Hoje, o Sistema S conta com 11 instituições. Algumas das mais conhecidas são o próprio SESC, o Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC), o Serviço Social da Indústria (SESI), o Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI), o Serviço SEBRAE (Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas) ⁴²⁹. Com relação ao objeto deste trabalho, entre estas instituições, verifica-se um papel importante das redes SESC e SESI no que tange a promoção e realização de espetáculos musicais. Estes têm composto umas das principais fontes de renda e de projeção dos trabalhos para os músicos da cena enfocada.

⁴²⁸ Cf. http://www.fecomercio.com.br/?option=com_institucional&view=interna&Itemid=53. Acesso em 08/08/2013.

⁴²⁹ Cf. <http://www.brasil.gov.br/empreendedor/capacitacao/sistema-s>. Acesso em 07/06/2013.

Como já mencionado em relação ao SESC, nos espetáculos musicais promovidos por meio destas instituições, os músicos consideram que são, geralmente, “bem pagos” – entendendo por isso, o recebimento de um cachê considerado digno, para artistas, bandas ou músicos que compõem, em parte dos casos, a banda de apoio de artistas solo. Além disso, tal como no caso da rede de casas noturnas paulistanas, os eventos e projetos realizados nas diversas unidades destas instituições têm contribuído para a consistência da “cena paulistana”, gerando oportunidades de circulação de shows (com periodicidade significativa) com equipamentos e estrutura de palco, considerados de boa qualidade por estes músicos. Vale destacar ainda, neste ponto, as oportunidades que esta rede de eventos gera para encontros entre artistas⁴³⁰, os quais muitas vezes têm dividido palco em projetos propostos pelo próprio SESC, por produtores ou pelos próprios músicos⁴³¹.

Há uma proeminência bastante acentuada da importância do SESC em relação ao SESI, no que se refere à “cena paulistana” estudada. Conquanto se realizem diversos eventos musicais destes artistas em unidades do SESI, há uma quantidade muito maior de apresentações na rede SESC. É fato emblemático, neste sentido, a pouca ou a quase inexistência de menção destes artistas ao SESI em entrevistas e, por outro lado, a referência constante, nestas ocasiões, à importância da rede SESC para a cena⁴³².

⁴³⁰ Aspecto cuja importância será aprofundada na subseção 2.3.5

⁴³¹ Podemos citar como exemplo, entre tantos outros eventos, o “Tributo a Gilberto Gil”, no qual o músico Guizado homenageou, entre 12 e 13 de julho de 2013, no SESC Santo Amaro em São Paulo-SP, a obra do baiano, a partir de releituras apoiadas na sonoridade proveniente da singular execução musical ao trompete que marca o trabalho deste músico. O evento contou com a participação de outros artistas importantes na “cena musical paulistana” como as paulistanas Anelis Assumpção e Ana Cañas, além dos pernambucanos Lirinha e Julio Barreto – incluindo, ainda, a participação da cantora Maria Alcina, presença destacada no cenário musical brasileiro desde décadas anteriores. Cf. http://www.sescsp.org.br/programacao/5243_TRIBUTO+A+GILBERTO+GIL+GUIZADO+E+CONVIDADOS#/content=programacao. Acesso em 08/08/2013.

⁴³² O SESI dispõe de uma significativa rede de unidades no Estado de São Paulo, com 23 teatros no total (locais onde a instituição promove shows musicais). Destes, quatro estão localizadas no município paulistano, cinco em outras cidades da Grande São Paulo e as 14 restantes no interior do estado (Cf. <http://www.sesisp.org.br/Cultura/Teatros-do-Sesi-SP.htm>. Acesso em 17/08/2013). De todo modo, consultando o site do SESI-SP foi possível identificar, no período entre 12/10/2013 e 31/10/2013, 67 eventos musicais programados, com shows de quatro artistas/grupos

Agora vejamos: de um lado, constata-se que o SESC possui uma ampla rede de unidades em todos os estados brasileiros (572 unidades fixas e 129 unidades móveis, presentes em cerca de 2000 municípios) oferecendo serviços nas áreas de cultura, lazer e turismo social, saúde e educação⁴³³. Por outro lado, foi possível constatar pelo acompanhamento realizado, o apontamento por parte de diversos agentes (entre eles os músicos da “nova cena paulistana” e também importantes artistas e produtores radicados em outros estados) de que a rede SESC participa, no início dos anos 2010, como elemento fundamental no conjunto de especificidades que marcam as condições singulares da cidade de São Paulo-SP para a sustentabilidade e/ou desenvolvimento de carreiras musicais autorais independentes. Esta percepção generalizada está relacionada, em boa parte, ao papel diferenciado desempenhado pelo SESC São Paulo (SESC-SP) – em relação à atuação desta instituição em outros estados – no que concerne, especificamente, à área da cultura e ao âmbito da promoção de espetáculos musicais. A isto se soma ainda, a infra-estrutura e condição financeira privilegiada do SESC-SP em relação a outros estados.

Na cidade de São Paulo e região metropolitana são ao todo 19 unidades que se somam a mais 15 unidades no interior e litoral, totalizando 34 unidades no estado distribuídas em 19

comumente destacados como parte da “cena paulistana” (Cf. <http://www.sesisp.org.br/cultura/musica.html>. Acesso em 16/08/2013). No mesmo período, estavam previstos na rede SESC-SP, 290 eventos musicais com pelo menos oito dos artistas geralmente associados à “cena paulistana” e pelo menos mais cinco com alto nível de associação à “nova geração da música brasileira” que embora radicados em outros estados, têm alto nível de conexão com a “cena” de São Paulo-SP enfocada (utilizo aqui como parâmetro a lista de artistas que consta na subseção 2.1.3). Verifica-se assim, uma evidente diferença de aporte financeiro-estrutural das duas instituições em relação à área de música. Isto parece estar relacionado tanto a uma maior proeminência do setor de comércio de bens e serviços em relação ao setor da indústria, como também, de modo importante, a distintas políticas destas instituições relativamente à área cultural. Como veremos a seguir, no caso do SESC-SP existe uma priorização, a partir de um período mais recente, de eventos culturais e artísticos como estratégia de cumprimento de seu papel educativo – privilegiando-se aí a dimensão da educação informal. Por outro lado, cabe a realização de novas e mais aprofundadas pesquisas sobre possíveis diferenças entre SESC-SP e SESI-SP nas curadorias de projetos e shows de música.

⁴³³Segundo dados fornecidos pela entidade (relativos aos anos de 2012/2013), em nível nacional a estrutura existente na área de cultura consiste em 189 Salas de Exibição de Cinema, 26 cinemas, 249 auditórios, 71 teatros, 17 cine-teatros, 197 salas de exposição, 265 bibliotecas e 56 bibliotecas móveis. Embora seus serviços sejam voltados, especialmente, para os empregados do comércio, e suas famílias, matriculados à rede (4,6 milhões, segundo o relatório supracitado), também são disponibilizados para o público em geral. Cf. http://www.sesc.com.br/portalsesc/o_sesc/Estatisticas/. Acesso em 30/10/2013.

idades⁴³⁴. Há, ainda, a perspectiva de instalação de mais oito unidades na capital e interior do estado até 2015⁴³⁵. No quadro abaixo, podemos perceber o número bem mais elevado de unidades SESC no estado e na cidade de São Paulo, em relação a outros estados e capitais.

Distribuição das Unidades SESC no território nacional			
Estado	Capital	Interior	Total no estado
Acre	2	0	2
Alagoas	1	4	5
Amapá	1	0	1
Amazonas	3	0	3
Bahia	4	4	8
Ceará	2	4	6
Distrito Federal	3	7	10
Espírito Santo	2	5	7
Goiás	7	5	12
Maranhão	2	2	4
Mato Grosso	7	6	13
Mato Grosso do Sul	1	4	5
Minas Gerais	11	15	26 (3°)
Paraíba	1	5	6
Pará	2	4	6
Paraná	3	23	26 (3°)
Pernambuco	4	4	8
Piauí	2	5	7
Rio de Janeiro	6	16	22 (4°)
R. Grande do Norte	4	3	7
R. Grande do Sul	5	13	18 (5°)
Rondônia	3	5	8
Roraima	2	0	2
Santa Catarina	2	26	28 (2°)
São Paulo	19	15	34 (1°)
Sergipe	4	3	7
Tocantins	1	1	2

FIGURA 24. Fonte: Quadro elaborado pelo autor com base em dados fornecidos pelas regionais do SESC⁴³⁶.

⁴³⁴ Cf. <http://www.sescsp.org.br/>.

⁴³⁵ Cf. http://www.fecomercio.com.br/?option=com_institucional&view=interna&Itemid=53. Acesso em 08/08/2013.

⁴³⁶ Dados coletados nos sites regionais do SESC referentes às 27 unidades federativas. Não foram consideradas unidades como sedes administrativas, restaurantes, hotéis ou outras focadas exclusivamente em determinadas áreas – e não relacionadas ao âmbito da promoção de eventos culturais – como é o caso de SESCOs dedicados somente à educação (por exemplo, SESCOs Ler), turismo, lazer, saúde ou esportes. Cf. <http://www.sescms.com.br/institucionais/unidades/>; <https://www.sesc-rs.com.br/>; <http://www.sescro.blogspot.com.br/>; <http://www.sescro.blogspot.com.br/>; <http://www.sesc-pa.com.br/>; <http://www.pi.sesc.com.br/>; <http://www.sesc-se.com.br/>; <http://www.sescalagoas.com.br/>; <http://www.sescpr.com.br/>;

Importa notar no quadro também, a enorme disparidade entre o número de unidades na capital paulistana e de unidades em outras capitais. Assim, mesmo quando atentamos para estados em que se chega um pouco mais próximo ao número de unidades do Estado de São Paulo (34) – como Rio de Janeiro (22) e Santa Catarina (28) –, é possível constatar que quando se trata de capitais, o número de unidades é muito menor: São Paulo (19), Rio de Janeiro (6) e Florianópolis (2). A capital com maior número de unidades depois de São Paulo é Belo Horizonte (11). Os dados do quadro são importantes para a consideração do impacto da rede SESC na composição da especificidade da “cena independente paulistana”, pois um número maior de unidades enseja geralmente, um número mais elevado de espetáculos musicais promovidos junto ao público em cada estado ou capital.

A rede SESC é financiada por um fundo ligado à CNC, que alimenta tanto o SESC como o SENAC. Este fundo é formado a partir da somatória das contribuições do empresariado do setor comercial brasileiro. Cada empresário deve remunerar ao fundo 2,5% do valor da folha de pagamento de cada um de seus empregados, sem que este valor seja descontado do salário destes empregados⁴³⁷. O valor arrecadado em cada estado – que varia em função da maior ou menor desenvolvimento econômico do setor do comércio em cada uma destas localidades – é reunido neste fundo. Parte deste montante é direcionada para o Departamento Nacional (DN) do SESC,

<http://www.sescgo.com.br/pt-br/site.php?secao=unidades&area=sesc;> <http://www.sescamapa.com.br/unidades-no-estado;> <http://www.sesc-ce.com.br;> <http://portal.sesc-sc.com.br/unidade;> [http://www.sesc-pe.com.br/;](http://www.sesc-pe.com.br/) [http://www.sescrio.org.br/;](http://www.sescrio.org.br/) [http://www.sescmg.com.br/;](http://www.sescmg.com.br/) [http://www.rn.sesc.com.br/;](http://www.rn.sesc.com.br/) [http://www.sescma.com.br/;](http://www.sescma.com.br/) [http://www.sesc-es.com.br/;](http://www.sesc-es.com.br/) [http://sesc.sistemafecomerciodf.com.br/portal/;](http://sesc.sistemafecomerciodf.com.br/portal/) [http://www.sescbahia.com.br/;](http://www.sescbahia.com.br/) [http://www.sesc-am.com.br/unidades/;](http://www.sesc-am.com.br/unidades/) <http://www.sescacre.com.br/index.php/2012-11-07-17-29-48;> http://www.sescmatogrosso.com.br/unidade/Sesc/?cod_unidade=1; [http://www.sesccto.com.br/;](http://www.sesccto.com.br/) [http://www.sescpb.com.br/;](http://www.sescpb.com.br/) Acesso em 05/07/2013.

⁴³⁷ Cf. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/poder/15595-a-bolsa-fiemg-vale-o-ipi-de-10-mil-armarios.shtml>. Acesso em 08/08/2013.

sediado no Rio de Janeiro- RJ (embora não tenha relação específica com o SESC-RJ). O restante é redirecionado pelo próprio DN para os diversos SESC's regionais.

Segundo o portal SESC, o DN é responsável por “elaborar as diretrizes gerais da entidade e suas políticas de ações para os programas institucionais nas áreas de Assistência, Educação, Cultura, Saúde, Lazer e Turismo, bem como “elaborar, coordenar e monitorar os projetos que são desenvolvidos nas unidades regionais do SESC”⁴³⁸. Assim, em linhas gerais, a principal função do DN se refere à busca por implementar um padrão comum de parâmetros de ação e de perfil dos chamados SESC's regionais (na realidade, estaduais) que, no entanto, possuem autonomia administrativa e decisória quanto ao investimento de seus recursos. Ainda, o DN é responsável por realocar verbas, na medida da existência de carências significativas de recursos em estados com menor nível de desenvolvimento econômico. De todo modo, este procedimento não chega a alterar substancialmente a relação diretamente proporcional entre: a) nível de desenvolvimento econômico do setor do comércio em cada estado (correspondente diretamente ao número de empregados e montantes salariais empregados); b) recursos de cada um dos SESC's regionais/estaduais.

O estado de São Paulo é, entre os estados brasileiros, aquele que conta com o setor do comércio de bens, turismo e serviços, mais desenvolvido, do ponto de vista econômico. Vale destacar que aproximadamente um terço do empresariado brasileiro está associado à FECOMERCIO-SP, entidade que congrega mais de 600 mil empresas do comércio e do setor de serviços (com exceção dos segmentos financeiros e de transportes), os quais respondem por 11% do PIB paulista e cerca de 4% do PIB brasileiro⁴³⁹. Sendo assim, São Paulo é o estado no qual a rede de unidades SESC conta com o maior montante de recursos, sendo que a diferença deste

⁴³⁸ Cf. http://www.sesc.com.br/portal/sesc/departamento_nacional/. Acesso em 08/08/2013.

⁴³⁹ Cf. http://www.fecomercio.com.br/?option=com_institucional&view=interna&Itemid=32. Acesso em 04/05/2013.

montante para a de outras regiões se dá na proporção da desigualdade de desenvolvimento econômico do setor comercial e de serviços, observada entre os estados.

O fato do montante de recursos da rede SESC estar associado diretamente ao desenvolvimento do comércio, dos serviços e do turismo no Brasil, também aponta para uma maior infra-estrutura adquirida por esta instituição a partir do crescimento econômico e da evolução do emprego observado no país nos últimos 15 anos. De fato, o crescimento da rede SESC acontece em meio a este processo, como aponta o diretor do SESC-SP Danilo Miranda:

“A taxa de crescimento da instituição varia de acordo com o crescimento da economia brasileira. Em São Paulo, e no Brasil como um todo, nós somos, entre aspas, condenados ao crescimento” (Entrevista concedida por Danilo Miranda ao jornal Folha de São Paulo, publicada em 06/09/2010)
⁴⁴⁰

Na mesma reportagem do jornal Folha de São Paulo que destaca a declaração, ainda se indica que:

“Nos últimos anos, o aumento do emprego formal se refletiu num aumento de arrecadação dessas instituições – daí os fundos para novas unidades. Em 2010, o orçamento do SESC-SP foi de R\$ 1 bilhão (R\$ 750 milhões para operação e R\$ 250 milhões para expansão e reformas).” (Idem)

Para se ter uma idéia do que representa o montante financeiro manejado pelo SESC-SP, em outra entrevista – esta já em maio de 2012 – Danilo Miranda destacava o fato de que a arrecadação do SESC-SP deveria chegar, naquele ano, a R\$ 1,5 bilhão – superando os orçamentos diretos da secretaria de cultura do estado de São Paulo (R\$ 1 bilhão) e do Ministério da Cultura (R\$ 800 milhões⁴⁴¹)⁴⁴².

No entanto, vale destacar, ainda, que se esta instituição já existe há quase 70 anos, observa-se que já nos anos 1980 (mesmo no estado de São Paulo, privilegiado em recursos) ainda era exígua a atuação da rede na área da promoção de cultura e música. É verdade que o SESC

⁴⁴⁰ Cf. <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/794078-inauguracao-do-sesc-belenzinho-abre-temporada-de-novas-unidades.shtml>. Acesso em 08/08/2013.

⁴⁴¹ Valor que se soma a mais R\$ 2 bilhões indiretos, provenientes dos mecanismos de renúncia fiscal.

⁴⁴² Cf. <http://www.revistabrasileiros.com.br/2012/05/15/um-gestor-de-cultura/>. Acesso em 08/08/2013.

Pompéia fundado em 1982, assumiu, com o passar dos anos, uma importância significativa para a produção musical alternativa e/ou independente da capital paulistana naquela década, especialmente durante as movimentações dos artistas ligados à chamada Vanguarda Paulista – momento em que também foram essenciais, espaços como a Funarte e, claro, o emblemático Teatro Lira Paulistana (FERNANDES DE OLIVEIRA, 2002). No entanto, tratava-se de um panorama nem de longe comparável ao que se observaria a partir das décadas seguintes. O músico Arrigo Barnabé, que conseguiu distribuir e vender a incrível marca – para um artista independente naquela época – de cerca de 50 mil cópias do disco *Clara Crocodilo*, relata as dificuldades com que os músicos independentes se defrontaram, naquele momento:

“A gente tocava no Colégio Equipe, TUCA, Cultura Artística, Ruth Escobar, na FGV, Auditório Augusta. E tinha os Festivais Universitários que eram nos SESC. Mas os SESC não eram ainda algo tão forte. Não tinha essa estrutura que tem hoje. O SESC era uma coisa mais simples. O Festival da TV Cultura foi num SESC... Depois a gente veio a fazer show muito no SESC Pompéia. A gente praticamente inaugurou o SESC Pompéia, com os *Tubarões Voadores*⁴⁴³. Nós fizemos muito show no SESC Pompéia! Acho que o lugar que a gente mais fez show em São Paulo deve ter sido no SESC.(...) Agora, [a música que a gente fazia] era um sucesso, só que eu não ganhava dinheiro. (...) A gente tinha a coisa sempre muito fechada pra gente. Eu não sei como a coisa aconteceu, na realidade. Porque era muito difícil, muito difícil. Era uma coisa ... tem que ser jovem mesmo! Porque não tinha festival, não tinha nada! Não tinha nada, nada! Nada... A gente era sozinho, duro, fudido, sabe... Se arrebrandando, sabe, não tinha nada... E as pessoas falando : “puta som, puta música!”(...) Sem SESC, sem Lei de Incentivo, suporte de mercado, canal de distribuição...” (Depoimento de Arrigo Barnabé gravado em 22/03/2012 em debate sobre produção musical paulistana independente, realizado no SESC Santana, em São Paulo-SP)

O músico Kiko Dinucci, participando do debate com Arrigo no SESC Santana em 22/03/2012, intervém dizendo o seguinte:

“Eu fico pensando... Hoje, o pessoal fica falando: ‘*ah São Paulo está produzindo pra caramba, muita gente lançando disco...*’ Tem uma movimentação de mercado que, eu tenho a impressão que se acontecesse naquela época, se a geração do Arrigo tivesse esse suporte de distribuição na Internet...” (Kiko Dinucci, 22/03/2012, SESC Santana, São Paulo-SP)

Arrigo logo interrompe o comentário de Dinucci, complementando:

“E essa coisa de leis [de incentivo à cultura]... E hoje a importância do SESC, por exemplo... Hoje em dia, o SESC contrata você pra fazer o show... Naquela época não, você fazia o show [no SESC]

⁴⁴³ Disco de Arrigo Barnabé gravado e lançado pela Ariola em 1983.

e pegava a bilheteria, parte da bilheteria, e às vezes tinha que pagar o aluguel do som. Não tinha lei [de incentivo à cultura], não tinha nada...” (Arrigo Barnabé, Idem)

É possível verificar um desenvolvimento da estrutura do SESC-SP já bastante significativo na passagem dos anos 1980 para os anos 1990. Se em 1986 esta rede realizou 22 milhões de atendimentos e em 1988 foram promovidas 613 apresentações de música, cerca de uma década depois, em 1997, a rede já registrava a realização anual de 34 milhões de atendimentos e 1831 apresentações de música⁴⁴⁴. Mas salto maior viria a seguir, especialmente no que se refere à música. Em apenas dois anos (1997-1999), o número de apresentações musicais cresceria quase 75% (3119 apresentações musicais em 1999), enquanto o número de atendimentos aumentou apenas 30% (44 milhões de atendimentos no mesmo ano)⁴⁴⁵. O número de shows promovidos pelo SESC-SP não pararia de crescer significativamente, ao longo dos anos 2000, passando-se de 4468 apresentações ao vivo em 2006⁴⁴⁶ para 5033 espetáculos musicais em 2011⁴⁴⁷ e 5870 espetáculos musicais em 2012⁴⁴⁸.

Segundo reportagem da revista Brasileiros, publicada em 15/05/2012, a regional tem aumentado seus recursos em, pelo menos, 10% ao ano em período recente. De todo modo, não é somente a disponibilidade de maiores recursos na rede SESC-SP que explica o papel proeminente da instituição na formulação de condições diferenciadas de desenvolvimento para “cena paulistana” atual. O crescimento do investimento em shows na grade de programação do SESC-SP se deve também em boa parte ao modelo de administração da regional paulista. Este parece ser marcado por uma perspectiva de atuação diferenciada em relação aos modelos observados em outros estados, especialmente no que concerne ao papel educativo que, historicamente, a

⁴⁴⁴ Na seção onde estes números foram localizados no site da instituição, não havia dados sobre todos os anos. Cf. <http://www.sescsp.org.br/sesc/sos/index.cfm?forget=14>. Acesso em 03/03/2013.

⁴⁴⁵ Idem.

⁴⁴⁶ Cf. <http://www.sescsp.org.br/sesc/sos/index.cfm?forget=14>. Acesso em 08/08/2013.

⁴⁴⁷ Cf. <http://www.sescsp.org.br/pt/sobre-o-sesc/nossos-numeros/2011/download>. Acesso em 08/08/2013.

⁴⁴⁸ Cf. <http://www.sescsp.org.br/pt/sobre-o-sesc/nossos-numeros/2012/download>. Acesso em 08/08/2013.

instituição SESC se propôs a desempenhar. Segundo indicam algumas das matérias e entrevistas sobre a instituição, consideradas nesta pesquisa, esta perspectiva começou a ser desenvolvida, sobretudo, a partir da chegada de Danilo Miranda à direção desta regional em 1984, passando a apontar para um entendimento do papel educacional da entidade menos ligado à educação formal – esta, como pude constatar, privilegiada na atuação do SESC em outros estados⁴⁴⁹ – e mais associado à promoção cultural e artística:

“cultura e educação, para mim, são facetas de uma mesma realidade. Nós não podemos pensar em uma educação funcionalista apenas. Por isso, o que fazemos é essencial. Trabalhamos num processo de educação informal, educação complementar, continuada e permanente.” (Entrevista concedida por Danilo Miranda à revista Brasileiros, publicada em 15/05/2013)⁴⁵⁰.

Nos trechos abaixo dois integrantes da banda paulistana Bixiga 70, Cuca Ferreira e Maurício Fleury retomam e resumem os papéis fundamentais, apontados até aqui, do SESC-SP e da rede de casas noturnas paulistanas para a nova cena musical da cidade, articulando-os, ao mesmo tempo, à importância de outros três elementos que integram o conjunto de especificidades responsáveis por compor o processo de formulação da cena em questão:

- A produção colaborativa e o alto nível de interconexão entre artistas;
- A disponibilidade de recursos, equipamentos e espaços diversos de produção musical concentrados na cidade e, mais particularmente, em uma região territorial específica;
- Os canais de mídia situados na cidade, que se somam a uma rede de blogs fomentadora da cena.

“Nós acompanhamos ou somos parceiros de praticamente mais da metade da cena paulistana atual. E, com certeza, temos bastantes coisas em comum. Isso é um fato. Mas para uma cena acontecer

⁴⁴⁹ Constatação relacionada à identificação dos perfis gerais de atuação das regionais, por meio da consulta aos sites de cada estado, mencionados anteriormente. Cabe notar, de todo modo, que a política implementada em São Paulo-SP tem influenciado ações em alguns outros estados e em nível nacional. Vale citar, neste último nível, o projeto “Sonora Brasil” que tem como proposta viabilizar a circulação de artistas da música nos diversos estados brasileiros através da rede SESC. Cf. <http://www.sesc.com.br/sonorabrasil/>.

⁴⁵⁰ Cf. <http://www.revistabrasileiros.com.br/2012/05/15/um-gestor-de-cultura/>. Acesso em 08/08/2013.

não basta ter só artistas. Tem que haver lugares para tocar, tem que ter uma imprensa disposta a comentar a respeito e tem que ter público. Eu sinto que existe uma turma, uma espécie de movimento acontecendo em São Paulo. Não só pela quantidade de artistas novos que vêm surgindo, que têm se arriscado e gravado discos, mas por haver uma integração destes elementos que propiciam a formação de uma cena. O SESC em São Paulo tem um papel fundamental nisso, por nos ter dado espaços de qualidade, garantindo público e cachês dignos. Também é importante o papel da imprensa, das rádios e dos blogs que alimentam a cena.” (Entrevista concedida por Cuca Ferreira ao blog Banda Desenhada, publicada em 08/01/2013)

“Tem uma questão fundamental que nos auxilia bastante (...) que é o estúdio. A banda se chama Bixiga 70 por causa do estúdio Traquitana que fica no Bixiga, na Rua Treze de Maio, número 70. A Treze de Maio é a rua principal do bairro, uma rua boêmia, musical, como se fosse a Lapa carioca. Se não tivéssemos esse estúdio, esse espaço, não conseguiríamos ensaiar toda semana. O Traquitana foi importantíssimo para a formação e manutenção da banda, inclusive em termos materiais, de grana.” (Entrevista concedida por Maurício Fleury ao blog Banda Desenhada, publicada em 08/01/2013)⁴⁵¹

Os três tópicos supracitados encontram-se intimamente ligados, uma vez que tanto a produção colaborativa entre artistas, como articulação entre jornalistas, artistas, produtores e outros agentes atuantes no “meio musical independente” são marcados, de modo especial, pela territorialidade da região mencionada, que concentra uma importante rede de casas noturnas, bares, estúdios, gravadoras e, ainda, as residências de boa parte destes agentes.

2.3.4. Geografia da cena

O fenômeno da “cena musical independente paulistana” do início dos anos 2010 tem como um de seus fundamentos essenciais a constituição de uma rede determinada de espaços nos quais circulam e costumam se encontrar os artistas e produtores estudados; espaços que têm, geralmente, em comum a sua localização em uma região específica da cidade de São Paulo-SP. Esta região compreende, atualmente, um raio de, aproximadamente, quatro quilômetros, abrangendo os bairros da Lapa, Pompéia, Sumaré, Vila Madalena, Pinheiros, Perdizes e o quadrilátero conhecido como Baixo Augusta. Chama a atenção aqui, o fato das movimentações

⁴⁵¹ Cf. <http://www.bandadesenhada.com.br/search?q=SESC&submit=busca>. Acesso em 08/08/2013.

em torno da cena concentrarem-se em um território de cerca de 36 Km², bastante reduzido em comparação com a área total da cidade de São Paulo-SP (1.530 Km²) ⁴⁵².

Trata-se aí, em grande medida, do resultado de um processo de expansão territorial da histórica concentração de artistas, universitários e de boa parte dos circuitos de produção cultural de São Paulo, observada nos bairros da Vila Madalena e de Pinheiros, desde pelo menos o final dos anos 1970 (FERNANDES DE OLIVEIRA, 2002) ⁴⁵³.

Vejamos o mapa a seguir, por meio do qual é possível visualizar uma série de espaços pertinentes à cena, concentrados nesta região:

⁴⁵² Cf. <http://www.cidadedesapaulo.com/sp/br/sao-paulo-em-numeros>. Acesso em 20/08/2013.

⁴⁵³ Em função da proximidade com o campus da USP e PUC-SP, o bairro de Pinheiros se transformou entre os anos 1960 e 1970 em “cidade-dormitório” destas universidades – condição que foi reforçada com o fechamento da moradia estudantil da USP (CRUSP) pela ditadura militar em 1968, fato que contribuiu para uma migração maciça de universitários para a região. A partir da população que freqüentava a cidade universitária foi se gerando também no bairro uma alta concentração de profissionais liberais e artistas. Este processo se estende à Vila Madalena nos anos 1970, após a saturação imobiliária do bairro de Pinheiros. Neste período, a ocupação destes bairros e a sua produção cultural passam a ser marcadas pelos ideais libertários e contestatórios da contracultura, algo que segundo José Miguel Wisnik, teria deixado marcas nos anos seguintes, a ponto de haver traços residuais desta cultura e destas atitudes na maneira como operou a “Vanguarda Paulista”, no início dos anos 1980 – “movimento musical” que, como já vimos, teve como locus principal os bairros de Vila Madalena, Pinheiros e a Praça Benedito Calixto (WISNIK *apud* FERNANDES DE OLIVEIRA, 2002). No contexto atual, torna-se mais nebulosa a identificação da continuidade deste legado, relacionado à contracultura, na região. De todo modo, importa notar que estes bairros permanecem sendo vistos como tradicionalmente ocupados por um número significativo de artistas, músicos, universitários, jornalistas e produtores culturais, concentrando juntamente com os demais bairros e regiões supracitadas (Perdizes, Baixo Augusta, Lapa, entre outros) a maior quantidade de casas noturnas e equipamentos culturais de São Paulo-SP.



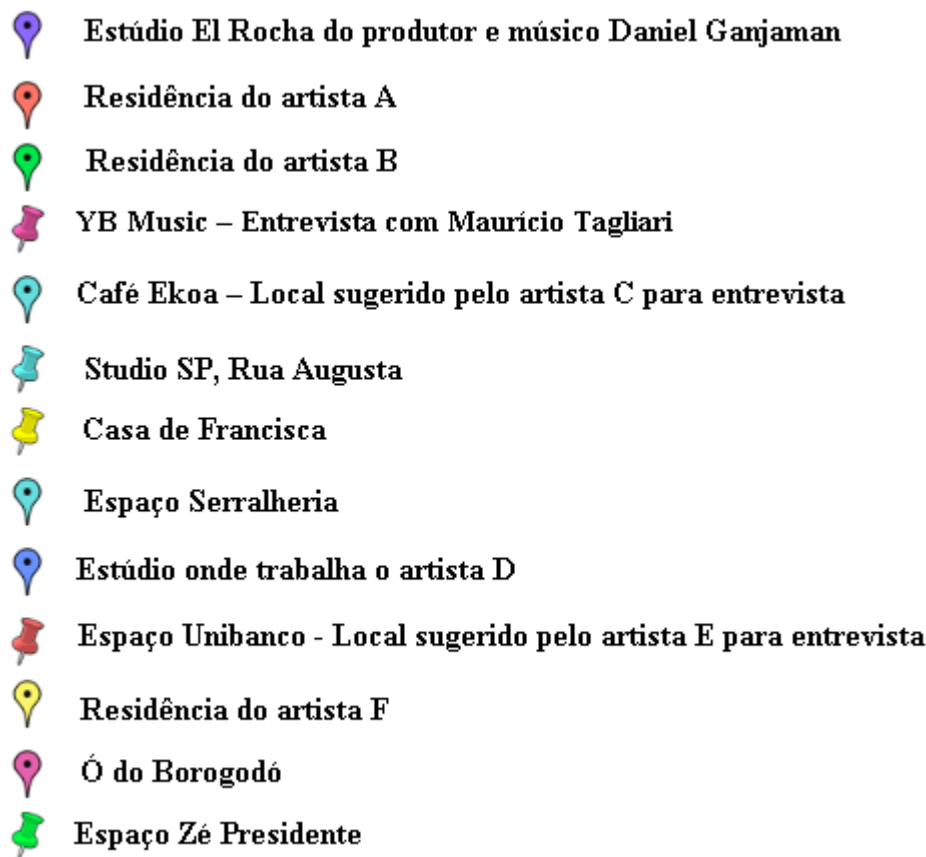


FIGURA 25. Fonte: Mapa e legenda elaborados pelo autor com base na pesquisa realizada e tendo como suporte o software Google Maps ⁴⁵⁴

No mapa acima é possível verificar que as principais casas e espaços noturnos, nos quais circulam os shows dos artistas da cena, situam-se na região supracitada. Além disso, importantes espaços de produção musical fonográfica, pertinentes aos trabalhos destes artistas, também estão localizados aí – como é o caso dos Estúdios El Rocha (de Daniel Ganjaman) e Traquitana⁴⁵⁵, além dos estúdios da gravadora e produtora YB Music⁴⁵⁶.

⁴⁵⁴ Cf. <https://maps.google.com.br/>.

⁴⁵⁵ Também selo e distribuidora musical, o estúdio Traquitana tem trabalhado com nomes importantes na cena como Cidadão Instigado, Karina Buhr, Anelis Assumpção, Leo Cavalcanti, Pipo Pegoraro, Trupe Chá de Boldo, Tatá Aeroplano, Márcia Castro, entre outros. Entre os quatro sócios do estúdio, três são músicos e produtores da Bixiga 70 – a “banda da casa” (do estúdio) e importante referência na “cena paulistana” atual. Cf. <http://traquitana.org/?p=1224>. Acesso em 15/08/2013.

⁴⁵⁶ A YB Music reúne em seu catálogo vários artistas da cena, além de ensejar participações destes e de outros músicos em produtos musicais como trilhas para filmes, TV e publicidade. Destaca-se ainda a gravação, nos estúdios da YB, do programa “Cantoras do Brasil”, veiculado no espaço de TV a cabo Canal Brasil; programa que enfocou

Assim como ocorre relativamente às casas noturnas e a rede SESC, estes estúdios também oportunizam contatos, encontros e até mesmo parcerias entre os músicos. Este foi o caso da parceria na música *Mariô*, de autoria de Criolo e Kiko Dinucci, que ocorreu após aproximação inicial entre os dois artistas, durante a gravação de seus trabalhos no estúdio El Rocha; estúdio coordenado pelo músico e produtor Daniel Ganjaman. Maurício Tagliari destaca, ainda, que a sede da YB Music (localizada no “coração” da Vila Madalena) é um dos locais pelos quais os músicos da cena passam frequentemente para – além de produzir e planejar trabalhos – “tomar um café e conversar”, constituindo-se, assim, num significativo espaço de convivência e articulações profissionais:

“Teve uma situação engraçadíssima aqui [na YB Music]. A radialista Patrícia Palumbo⁴⁵⁷ estava aqui conversando comigo na recepção, e ela viu assim: primeiro, ela viu o pessoal do [Coletivo] Instituto entrar; depois ela viu o pessoal da banda Black Rio entrar; depois ela viu o pessoal dos Racionais, o Mano Brown, etc. entrar; aí, depois, acho que ela viu a Nina Becker entrar, e depois mais algum outro músico ainda... Só que eram coisas diferentes! Um estava fazendo uma coisa, outro estava se encontrando, outro estava passando aqui pra tomar um café. Ela virou pra mim, com aquela cabeça de jornalista: *‘Você está me escondendo alguma coisa... está rolando alguma coisa aí. O que é que está rolando aí?’*... Aí eu falei: *‘Por quê?’*... E ela: *‘Porque entrou esse, esse, esse...’* Aí eu falei: *‘Não, cara. É todo dia assim. É normal isso’*.” (Entrevista concedida por Maurício Tagliari em 10/05/2012)

No mapa acima exposto, pontuo ainda, os locais em que realizei entrevistas com os artistas, parte delas em suas próprias casas e parte em locais sugeridos por eles. Estas indicações são importantes, pois apontam para o fato de que a maior parte dos artistas da cena tem sua residência e transitam, cotidianamente, nesta região (fato ressaltado pelos próprios artistas, nas entrevistas qualitativas realizadas). Ainda, estes músicos costumam circular pelos numerosos cafés, bares e espaços culturais existentes neste perímetro territorial; circulação que enseja, com alguma frequência, oportunidades de encontros e contato com outros agentes da cena.

cantoras com importante participação na cena, como Andréia Dias, Lulina, Mallu Magalhães, Mariana Aydar, Lurdez da Luz, BlueBell, Tiê, Nina Becker, Gaby Amarantos e Luísa Maita. Cf. <http://www.yb.com.br/>.

⁴⁵⁷ Patrícia Palumbo é conhecida por comandar o programa de rádio “Vozes do Brasil”, produzido há 13 anos na Eldorado FM em São Paulo-SP e retransmitido em mais cinco outras emissoras em Minas Gerais, Paraná, Brasília, Belém e Salvador. Cf. <http://patriciapalumbo.com/vozes-do-brasil-no-radio/>.

Vale sublinhar que nas duas únicas ocasiões em que caminhei alguns quarteirões pela rua com dois dos artistas entrevistados (até uma padaria e um bar; previamente à realização das entrevistas), um destes encontrou-se, casualmente, com uma produtora cultural e o outro, também ao acaso, com o proprietário e produtor de uma casa noturna importante na cena. Em ambas as situações, houve conversas nas quais se tratou, de modo informal, de assuntos pertinentes às articulações entre os trabalhos destes dois agentes e os dos dois músicos.

Deste modo, é possível notar que esta região específica de São Paulo-SP tem sido, no início dos anos 2010, bastante importante enquanto base territorial, para a formulação da “cena paulistana”. Os agentes desta cena têm, geralmente, em comum a circulação por uma série de espaços que, de algum modo, encontram-se articulados. Por meio desta rede de espaços e oportunidades de contato: a) conhecem-se possíveis parceiros e aliados; b) estabelecem-se encontros e parcerias; c) sedimentam e cultivam-se relações pessoais e artísticas; d) apresentam-se shows em conjunto⁴⁵⁸ e compartilham-se camarins; e) trocam-se informações sobre os trabalhos musicais e sobre sua viabilização; f) interage-se e cria-se musicalmente; g) grava-se música; h) criam-se soluções e alternativas de empreendimento musical independente.

Soma-se à especificidade da região da Vila Madalena, Pinheiros, Jardins, Baixo Augusta, Perdizes, Lapa, Pompéia, a existência de uma série de equipamentos, espaços e instituições culturais e de arte distribuídas mais amplamente em São Paulo-SP (dentre os quais se destaca as unidades da rede SESC-SP)⁴⁵⁹; locais que além de constituírem-se enquanto espaços comuns para shows dos artistas da cena – e, conseqüentemente, ensejarem encontros entre os mesmos, em eventos e projetos promovidos por estas instituições – colaboram para a formação de um forte

⁴⁵⁸ Destaca-se aqui a freqüente ocorrência da chamada “canja” – a participação, às vezes improvisada, às vezes planejada de um artista no show de outro – e as “jam sessions”; esta última expressão geralmente mais associada ao improviso e interação entre músicos no universo da música instrumental.

⁴⁵⁹ Embora em boa parte também estes espaços se concentrem proximamente, ou na região supracitada.

circuito de produção cultural, nos mais variados campos artísticos. Este forte circuito contribui, sobremaneira, – segundo apontam os artistas acompanhados – para o desenvolvimento, na cidade, de um público especialmente aberto a novidades e experimentações estéticas e trabalhos autorais no âmbito da música. Sobre isto a cantora e compositora baiana, radicada em São Paulo, Márcia Castro comenta:

“A cidade realmente se tornou um pólo de convergência e acredito que isso tenha muito a ver com o público. Em São Paulo existe um público de Arte. Não importa o que você apresente. No menor lugar, no mais distante, sempre haverá alguém disposto a lhe ver, a pagar o ingresso e a consumir de fato o seu trabalho, seja ele música, teatro ou artes visuais. É muito gratificante, tanto para o artista já consolidado quanto para o novato. São Paulo é uma cidade de ouvidos abertos, como os de um adolescente afoito por novidades. Ela recebe e acolhe muito bem o novo.” (Entrevista concedida por Márcia Castro ao blog Banda Desenhada, publicada em 11/07/2011).⁴⁶⁰

Cabe perceber ademais, que esta ambiência cultural e artística mostra-se bastante propícia à aquisição de referências pessoais, simbólicas e experienciais, não somente por parte de públicos de nicho determinados, como também por parte dos próprios músicos e produtores da cena. De fato, trata-se aí de algo que, sob a ótica de Bourdieu (2009), poderia ser entendido como um conjunto de oportunidades particularmente favoráveis para a formação e aquisição de capital cultural e simbólico; capital que se mostra especialmente importante no processo de inserção, posicionamento e articulação estratégicos dos artistas independentes radicados em São Paulo-SP, nas espécies de mercados musicais e artísticos de nicho, nos quais se insere a “cena paulistana” e a “nova geração da música brasileira”, no início dos anos 2010.

Esta ampla e diversificada gama de vivências compartilhadas – indicadas até aqui – parece colaborar com a formação de sentimentos de identificação e de comum-unidade (em maior ou menor nível) entre os agentes da cena⁴⁶¹. O apontamento do músico Pélico é pertinente a este respeito, ao mesmo tempo em que nos adianta o nosso próximo tema:

⁴⁶⁰ Cf. <http://www.bandadesenhada.com.br/search?q=m%C3%A1rcia+castro&submit=busca>. Acesso em 11/07/2011.

⁴⁶¹ Especialmente entre artistas, mas também entre estes e produtores culturais, designers, artistas de outras áreas, entusiastas, DJs, blogueiros, críticos musicais, jornalistas e público.

“Eu já toquei muito com Rafael Castro, por exemplo. Já dei canja, sabe, brincando, cantando, com a Tulipa [Ruiz]. E é uma coisa que é engraçada, porque eu fui ver, há muito tempo, o show do Leo Cavalcanti, sabe? Faz um tempão, uns quatro anos. E aí depois você acaba cruzando os caras no show... O Tatá Aeroplano, a Trupe do Chá de Boldo, Bazar Pamplona... E isso é uma coisa que é muito legal, cara. Você acaba ficando... O Felipe Catto, por exemplo... A gente acaba se tornando amigos. Eu conheci o Felipe Catto há uns dois anos, e aí depois, disso, eu fui tocar com ele no final do ano passado. (...) A coisa começa com admiração, sabe? *‘Putá, que legal te ver!’*. O Tatá Aeroplano, mesmo, sabe? Quantas vezes a gente senta na casa de uns amigos e rola uma violada: *‘Ô, você tem música nova?’... ‘Tenho’... ‘Que legal!’... ‘Pô, eu também tenho uma aqui!’* (...) Eu acho que tem a coisa de que está todo mundo no mesmo barco, sabe. A desglamorização, sabe... Então, é fácil, assim... Se eu sou fã de um artista eu vou lá e converso com o cara: *“Pô, também tenho umas músicas”...E o cara: ‘Pô, legal’*. É muito mais fácil. Então, não há algo como se não fosse simétrico... *‘Óhhh, AQUELE artista...’*. E claro, também tem a facilidade de frequentar os lugares, né.” (Entrevista concedida por Pélico em 30/04/2012).

2.3.5. Produção colaborativa e redes de amizade: alto nível de interconexão entre artistas da cena

Há em São Paulo-SP, assim, uma rede específica de espaços e eventos⁴⁶² particularmente propícia ao desenvolvimento e à constituição do que tem sido apontado como uma das principais especificidades da chamada “cena paulistana”, que é o alto nível de colaboração, parceria, participações, associações estratégicas, troca de trabalhos, e apoio mútuo entre seus artistas. Como apontado por Pélico, estas dinâmicas têm como apoio fundamental as relações pessoais e de amizade desenvolvidas entre os artistas.

Como indicado na subseção anterior, estes contatos pessoais próximos entre os artistas e a conseqüente articulação de produções colaborativas, têm como elemento facilitador a existência

⁴⁶² Entre estes eventos destacam-se, de um lado, as apresentações nas casas noturnas situadas, sobretudo, na região supracitada. De outro, tem importância, como já mencionado antes, os shows realizados em instituições e espaços como a rede SESC (cujas unidades encontram-se também concentradas, na maior parte, proximamente à referida região). Em um ou outro caso, estes encontros acontecem, em parte, em ocasiões nas quais os músicos se apresentam juntos na mesma noite, mas também em eventos aos quais os artistas frequentam enquanto público, ou apreciadores dos shows de outros músicos; ou, ainda, por exemplo, em noites comandadas por DJs, em eventos pertinentes ao circuito noturno radicado na região em questão. Um exemplo: no Tributo ao Afrobeat realizado pela Festa Seleta Coletiva, promovida por Daniel Ganjaman no Studio SP, no final de 2009, – evento ao qual pude comparecer – apresentaram-se, entre outros músicos Fernando Catatau, Marku Ribas e o próprio Ganjaman. Estiveram presentes assistindo o show Edgar Scandurra (ex-Ira!) e Arnaldo Antunes, artistas “de outra geração” com alto nível de conexão com a “cena paulistana” atual. Foi possível ainda verificar a presença no evento de um produtor da cantora Lulina. É possível (e provável) que outros agentes da cena estivessem presentes, embora não reconhecidos por mim na ocasião.

de um território com características peculiares na cidade, que acaba por catalisar, comumente, oportunidades de encontro (“a facilidade de freqüentar os lugares”). De outro lado, as possibilidades de relacionamento e vivência presencial comum, engendradas por esta base territorial, se associam à expansão de condições de contato e conexão em rede entre estes agentes via internet. Como já destacado no final da Parte I, as conexões e redes cultivadas tanto no âmbito online, como por meio de contatos presenciais, se alimentam e fortalecem reciprocamente.

“Tem esse negócio... você tem que tomar uma breja com as pessoas, né? Não dá pra mandar só email. Em todos os setores da vida rola brodagem. Por exemplo, eu fui a uma festa de um canal de TV em que um fulano de tal ganhou um prêmio, sendo que o diretor do canal é o empresário do cara! É *brother*, meu! Tomou cerveja, ‘tamo junto’. Tudo festinha, tá ligado? Você toma uma breja e pronto! Fica tudo certo. A gente precisa estar na rua, trombando com a galera que mexe o doce, que faz a coisa acontecer...” (Entrevista concedida pelo músico, cantor e compositor Rafael Castro ao blog Banda Desenhada, publicada em 27/11/12) ⁴⁶³

Com relação à formulação da cena, cabe destacar que, inicialmente, uma das principais contribuições das amizades, parcerias e participações mútuas dos artistas nos trabalhos um dos outros, está relacionada à superação das restrições de recursos com os quais estes artistas se defrontam (comumente, no “meio independente”) ao produzir seus trabalhos. Contando com a participação de músicos e produtores amigos ou próximos na gravação de um disco, por exemplo, estes artistas têm conseguido viabilizar seus trabalhos com um custo bem mais reduzido do que se tivessem que pagar cachês regulares a todos os participantes desta produção. O mesmo vale, por exemplo, para produtores musicais, fotógrafos, artistas gráficos, que colaboram com estes trabalhos musicais ⁴⁶⁴. Segundo relatos dos artistas, alguns discos, e também shows, são

⁴⁶³ Cf. <http://www.bandadesenhada.com.br/search?q=rafael+castro&submit=busca>. Acesso em 27/08/2013.

⁴⁶⁴ Os artistas gráficos e designers são responsáveis por produzir as capas de discos ou cartazes de shows dos músicos. Muitas vezes há uma relação de parceria na qual estes profissionais trabalham sem remuneração ou com remuneração inferior ao valor de mercado, obtendo ao mesmo tempo, visibilidade e *status* para seus trabalhos a partir de sua associação à obra de músicos valorizados pelos públicos e por formadores de opinião dos mercados culturais nos quais aqueles profissionais atuam.

produzidos a partir desta relação de “brodagem”, quando os recursos para a produção são escassos.

Por outro lado, segundo destacado pelos próprios artistas – e conforme também se verifica pelo acompanhamento da percepção do público e de canais de mídia especializados – a superação da precariedade econômica por meio de relações pessoais próximas e parcerias entre artistas, não implica em precariedade no que se refere ao aspecto artístico das produções. Com respeito ao tema, Daniel Ganjaman comenta, com algum humor, que tem a sorte de poder contar e trabalhar com amigos, mas que tem também o grande privilégio de “ter amigos tão talentosos” ⁴⁶⁵.

Na realidade, a amizade e as relações pessoais são facilitadoras das dinâmicas produtivas em questão; no entanto, estas relações não devem, a princípio, ser priorizadas em detrimento da preocupação com a consistência artística e musical dos trabalhos. Um dado essencial, para compreender isto, se refere ao fato de que as parcerias são estabelecidas com amigos e conhecidos com os quais se tem elevada afinidade artística e musical, e não somente como meio de driblar dificuldades econômicas de produção. Outro elemento importante aí é que, em boa parte das vezes, as parcerias se operam entre artistas que já dispõem – previamente ao estabelecimento das mesmas – de carreiras artísticas consistentes no “meio musical independente”, e cujos trabalhos desfrutam de significativo reconhecimento na cena.

Por outro lado, quando a realização de um disco conta, por exemplo, com patrocínios de editais ou dispõe do suporte oferecido por algum selo fonográfico – ou ainda quando um show é realizado com o aporte de instituições com maior estrutura⁴⁶⁶ – os artistas-amigos convidados

⁴⁶⁵ Declaração proferida em debate sobre produção independente na Funarte, São Paulo-SP, em 24/03/2012.

⁴⁶⁶ Por exemplo, das redes SESC e SESI ou do Auditório Ibirapuera, Centro Cultural São Paulo, Itaú Cultural, entre outras instituições. Destacam-se neste ponto, ainda, eventos públicos apoiados por secretarias de cultura de governos estaduais e municipais.

passam a poder receber cachês (mais adequados a uma remuneração considerada digna, quanto maiores forem os recursos em questão).

Como apontou, por exemplo, o músico Daniel Ganjaman, importa notar, ainda, que quando um artista participa “na brodagem” do trabalho de um colega ele sabe que, de alguma forma, também poderá contar com a participação deste em seus trabalhos⁴⁶⁷. Algo semelhante ocorre em situações nas quais níveis diversos de remuneração são possíveis.

Estabelecem-se, assim, redes de apoio mútuo, as quais acabam por ser fundamentais tanto para a viabilização de produções da cena (principalmente, discos e shows) quanto para o fortalecimento da possibilidade de sustento econômico destes artistas.

Ainda estas parcerias são fundamentais no que se refere à divulgação e promoção mútua, entre os artistas, dos seus trabalhos – algo exposto quando tratei das dinâmicas em rede por meio do Facebook na Parte I. Além do apoio mútuo por meio de redes sociais online, uma eficiente promoção recíproca dos trabalhos junto ao público, ocorre quando os artistas participam em discos e shows um do outro. A participação de um artista “A”, como convidado de um show ou de um disco de um artista “B”, constitui, assim, uma forma de aproximar o público do artista “A” do trabalho do artista parceiro “B”; ao mesmo tempo em que, por outro lado, o público deste último passa a conhecer o trabalho do artista “A”. É relevante enfatizar que no caso, este contato – muitas vezes inicial – do público com o trabalho dos artistas em questão, acontece a partir do melhor “cartão de visitas” possível: tal contato ocorre em um momento no qual estes trabalhos são mostrados (ou re-mostrados...) a estas pessoas de modo associado à música de um artista cujo trabalho este público já aprecia, e com o qual já se identifica.

⁴⁶⁷ Os artistas, ao que parece, percebem isto como algo pautado no bom senso dos contatos pessoais estabelecidos, para além de relações meramente utilitárias ou instrumentais. A declaração de Daniel Ganjaman citada foi proferida em debate sobre produção independente na Funarte, São Paulo-SP, em 24/03/2012.

Estas dinâmicas de apoio mútuo e construção colaborativa de públicos estão relacionadas ao fato de que os artistas da “cena paulistana” – embora desenvolvendo trabalhos autorais a princípio bastante distintos esteticamente uns dos outros, e articulando referências musicais diversas – têm se apresentado, geralmente, em um mesmo circuito de shows. Tocando frequentemente nas mesmas casas noturnas, eles compartilham, em boa medida, de um mesmo público.

O diagrama a seguir representa apenas uma pequena amostra das conexões entre artistas da “cena paulistana”. São identificados aqui em relevo, os projetos e bandas em comuns entre os artistas⁴⁶⁸, além de participações em gravações de discos e em shows. São mencionadas ainda, relações maritais ou de parentesco, importantes por suas implicações para as dinâmicas colaborativas e produtivas enfocadas.

⁴⁶⁸ Há ainda o caso de artistas que, com constância, integram a banda de apoio de um artista solo (por exemplo: Marcelo Cabral, Guilherme Held, Thiago França e Daniel Ganjaman fazem parte da banda que acompanha Criolo em seus shows).

Mapa das conexões

Legenda:

- Membros de bandas e projetos
- ... Participação em shows e discos
- Bandas / Projetos
- Artistas

* banda já extinta

240

2.3.6. A importância dos músicos instrumentistas na cena

A relação mencionada antes, entre o alto nível de conexões e colaborações na cena e o fortalecimento da possibilidade de sustento econômico dos artistas explica em boa medida, a peculiar importância e projeção que os músicos instrumentistas têm assumido na “cena paulistana”. São exemplos destes músicos: Guilherme Held, Kiko Dinucci, Bruno Buarque, Dustan Gallas, Maurício Fleury, Thiago França, Curumim, Fernando Catatau, M. Takara, Marcelo Cabral, Guizado, Samba Sam, Régis Damasceno, Rodrigo Campos, Gustavo Ruiz, entre outros⁴⁶⁹.

A emergência da crescente possibilidade de sustentabilidade econômica para músicos instrumentistas que atuam em circuitos independentes de produção autoral em São Paulo-SP, representa uma novidade no que se refere ao contexto musical brasileiro mais amplo, e constitui uma especificidade do momento atual em relação a um período anterior recente. Kiko Dinucci indica que, mesmo para músicos instrumentistas como ele⁴⁷⁰:

“Nos anos 1990 não era possível viver de música no meio independente. Nos anos 2000 não era. 2005 pra trás não era. Todo mundo tinha emprego, todo mundo se fodia.” (Entrevista concedida por Kiko Dinucci em 05/04/2012).

Num cenário em que os recursos auferidos a partir da venda de discos, e de direitos autorais provenientes de execução ou uso de fonogramas, representam uma quantia bastante módica da renda de artistas independentes, os cachês obtidos em shows são, de fato a principal fonte de recursos econômicos obtidos, neste modo de produção musical (GPOPAL, 2010 e HERSCHMANN, 2010). Estes artistas se utilizam ainda, de editais públicos e leis de incentivos fiscais, associados a plataformas de financiamento colaborativo (crowdfunding) para viabilizar suas produções fonográficas (CDs, DVDs e vinil) e, eventualmente, turnês – recursos que, muitas

⁴⁶⁹ Parte destes também são compositores e cantores (principalmente de suas próprias músicas). Entre os listados: Fernando Catatau (banda Cidadão Instigado), Kiko Dinucci, Rodrigo Campos e Curumim.

⁴⁷⁰ Como já referido, Dinucci desenvolve trabalho autoral como compositor e cantor, além de ser de ser reconhecido pela sua atividade enquanto violinista.

vezes, tendem a custear apenas os objetivos específicos dos projetos propostos por estes meios, não gerando, nestes casos, renda líquida efetiva para estes artistas.

Com exceção feita aos cantores e compositores independentes cujos trabalhos têm tangenciado o mainstream⁴⁷¹, segundo indicam as entrevistas realizadas e acompanhadas, é possível constatar que, de fato, o sustento econômico tem sido mais facilmente alcançado – entre os artistas que se destacam na cena – pelos músicos instrumentistas. Este fato decorre do maior número de oportunidades de se apresentar e participar de diferentes projetos musicais, algo que permite a estes músicos acrescentar uma maior quantidade de cachês às suas rendas.

Estes projetos podem estar relacionados tanto a bandas às quais estes músicos pertencem de modo mais permanente, como também, a bandas de apoio de artistas solo. Ainda, se soma a estas oportunidades os freqüentes convites realizados a estes músicos para integrar shows de outros artistas, de modo pontual ou esporádico. Parte destes músicos instrumentistas se destaca também, por desenvolver projetos musicais próprios (seja em trabalho solo, ou com bandas). Este é o caso, por exemplo, do trompetista Guizado⁴⁷²:

“Não dá pra viver só do Guizado [banda]. Não rola. Tenho que ir atrás de editais, tocar com outros músicos... Faço shows com a Karina Buhr e ainda tenho meu projeto solo, que é bem mais prático: é só uma passagem de ônibus ou avião e um hotel”. (Entrevista concedida por Guizado ao blog Banda Desenhada, publicada em 11/10/2011)⁴⁷³

Por outro lado, estes músicos têm sido reconhecidos e valorizados pela forte marca autoral que imprimem em suas participações enquanto instrumentistas, em outros trabalhos. Desta maneira, estes artistas têm sido importantes artífices de elementos sonoros comuns que têm permeado trabalhos, a princípio, bastante distintos na cena. Márcio Bulk, produtor do blog Banda Desenhada comenta o seguinte a respeito:

⁴⁷¹ Como Criolo, Emicida Tulipa Ruiz, Céu, Marcelo Jeneci.

⁴⁷² Nome pelo qual o artista é conhecido e também o nome de sua banda, que desenvolve trabalho autoral instrumental.

⁴⁷³ Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/10/pe-na-estrada.html>. Acesso em 24/08/2013.

“Muito por conta da severa crise por que passa o mercado fonográfico, surgiu nos últimos anos, mais acentuadamente em São Paulo, uma nova e diversificada geração de artistas independentes cujos trabalhos vêm se caracterizando pela intensa cooperação de instrumentistas e produtores. Estes se tornaram responsáveis por fomentar o diálogo entre os representantes desta nova cena, criando, ainda que de forma tênue, perceptíveis afinidades estéticas.” (Trecho de texto publicado em 16/05/2012 no blog Banda Desenhada)⁴⁷⁴

Colabora para entender esta colocação, a declaração abaixo de Romulo Fróes. Nela o cantor e compositor aponta que, a despeito da significativa diversidade de propostas entre as obras musicais da cena é possível enxergar afinidades estéticas entre estas produções, principalmente no que se refere aos arranjos das músicas e aos seus elementos instrumentais. Para ele, se estas obras fossem colocadas todas para serem interpretadas por violão e voz, as diferenças entre elas se sobressairiam mais significativamente. Em função do intercâmbio que ocorre por meio da forte presença autoral de determinados instrumentistas em diferentes trabalhos de compositores e cantores, estabelece-se uma tênue, mas significativa, linha de diálogo entre as atmosferas musicais destas obras⁴⁷⁵:

“O primeiro disco da Tulipa Ruiz [*Efêmera*, 2010] tem a guitarra tocada pelo Gustavo Ruiz, que ecoa [ou dialoga com] na guitarra tocada pelo Guilherme Held. A banda do Criolo é [praticamente] a minha banda. O Cabral, o Guilherme Held e o Thiago França estão todos na banda do Criolo. Então, tem essa coisa dos músicos transitarem por vários lugares. Aí o Criolo que, supostamente, é um cantor de rap, em algumas músicas não fez rap, fez afrobeat. E fez afrobeat em parceria com o Kiko Dinucci, que é meu parceiro. Então, por mais que os trabalhos sejam autorais, muito autorais, eles se intercambiam.” (Entrevista concedida por Romulo Fróes em 04/10/2012)

Acrescento aqui ainda, outro comentário de Fróes que entendo ser bastante pertinente para compreendermos, não somente o papel especial dos instrumentistas na cena, como também o caráter desta “produção colaborativa paulistana” e o que constitui, talvez, uma das especificidades desta cena musical:

“As colaborações não são mais só intelectuais estritamente, do tipo: ‘*Vamos organizar um movimento*’. Não é isso. É: ‘*Vamos tocar juntos, porque eu estou precisando de um baterista no meu disco. Só que eu não quero um baterista qualquer não! Quero que você vá lá e atue*’... Quando

⁴⁷⁴ Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2012/05/samba-tarja-preta.html>. Acesso em 24/08/2013.

⁴⁷⁵ “Se você tocar todo mundo no violão, se todo mundo pegar seu violão e tocar, eu acho que as diferenças vão soar. Elas vão ficar mais claras. Uma vez que vai pro palco com arranjo e tudo o mais, algo une” (Entrevista concedida por Romulo Fróes em 04/10/2012).

eu chamo o Curumim, não é porque ele é só um bom baterista, é porque ele é o cara que lançou os discos que ele lançou. Quando eu chamo o Rodrigo Campos, não é só porque ele é um bom cavaquista⁴⁷⁶, eu estou interessado pelo Rodrigo artista, não pelo Rodrigo [somente] instrumentista. Eu acho que isso é uma conquista da minha geração: estas diversas colaborações autorais estão muito presentes no trabalho de todo mundo.” (Idem)

Ainda, músicos e produtores musicais como Daniel Ganjaman, Kassin, Gustavo Lenza, Maurício Fleury, Guilherme Kastrup, entre outros, também fazem parte desta dinâmica produtiva e autoral destacada por Fróes, dispondo a princípio, tal como os instrumentistas, de melhores condições para “viver de música” neste cenário⁴⁷⁷. Isto porque estes produtores trabalham, além de suas próprias obras autorais, com a formatação da produção musical de diversos outros artistas; e, ainda, realizam frequentemente trilhas para filmes, TV, publicidade entre outras atividades de estúdio⁴⁷⁸.

⁴⁷⁶ Tocador de cavaquinho.

⁴⁷⁷ Produtor musical é o termo que designa, comumente, a pessoa responsável por coordenar o processo de produção de discos em estúdio, supervisionando ou operando diretamente os processos de gravação e mixagem dos fonogramas. Progressivamente, ao longo da história da música (sobretudo, a partir do início da segunda metade do século XX), o produtor musical passou a ter um papel cada vez mais importante no que se refere à dimensão estética das obras, para além do aspecto estritamente técnico – uma vez que passaram a ter uma atuação cada vez mais significativa na formulação dos arranjos musicais. Neste cenário, o produtor passou a ser visto, também, como um dos principais responsáveis por pensar o diálogo entre os aspectos estéticos dos trabalhos e a sua inserção estratégica no mercado cultural (BAHIANA, 1980; MORELLI, 1991; ZAN, 1998; DIAS TOSTA, 2000; MOTTA, 2000; MIDANI, 2008). Por outro lado, no início do século XXI, cada vez mais os próprios artistas compositores e intérpretes de suas próprias obras, têm se familiarizado com os procedimentos técnicos de produção musical em estúdio, muitas vezes produzindo, mixando e editando eles mesmos os seus próprios trabalhos; e, ainda, formulando arranjos e pensando o diálogo e a inserção supracitada. Assim, a maior parte dos artistas independentes assume, em algum momento de seus trabalhos, a função de produtores musicais – embora não trabalhem de modo especializado e profissionalmente para outros artistas. Ao que parece isto não tem implicado em menor importância do trabalho do produtor musical especialista, cuja competência e contribuição foram reconhecidas por diversos agentes acompanhados, como decisiva para a qualidade artística e/ou o êxito de determinadas obras musicais no mercado musical. Como relataram os produtores musicais especializados Daniel Ganjaman e Maurício Tagliari, algumas vezes os artistas já chegam até eles com os trabalhos bem acabados tecnicamente e já sabendo bem o que querem artisticamente, em termos de arranjos, sonoridade, etc. Nestes casos, o produtor acaba tendo uma função mais técnica ou de aprimoramento dos trabalhos. Músicos como Romulo Fróes e Kiko Dinucci destacam que atualmente, a maioria dos artistas independentes – em função de sua maior familiaridade com procedimentos e recursos técnicos de estúdio – tem estabelecido um diálogo diferenciado e mais consistente, com os produtores musicais. No momento de finalização dos trabalhos musicais em estúdio, estes artistas têm podido dialogar criativamente com estes profissionais sobre operações que, a despeito de influírem decisivamente sobre o resultado artístico dos trabalhos, antes – no sistema tradicional da indústria fonográfica – eram, na maior parte das vezes, atribuições mais pertinentes, exclusivamente, ao campo de ação e responsabilidade do produtor musical especializado.

⁴⁷⁸ Listeï, neste ponto, alguns dos agentes que têm se destacado como produtores na cena. De todo modo, há artistas que embora não façam da produção musical a sua principal atividade, têm se dedicado a trabalhos pontuais de produção de discos e shows de outros artistas parceiros. Este é o caso, por exemplo, do cantor e compositor Bruno Moraes, que trabalhou, por exemplo, como produtor de Pipo Pegoraro e da banda Bixiga 70.

2.3.7. Intérpretes e compositores: que sustentabilidade é essa?

Para os artistas que se destacam por suas composições ou enquanto intérpretes, a quantidade de oportunidades para que obtenham cachês com participações em outros trabalhos, para além de suas próprias carreiras autorais é, geralmente, bem menor⁴⁷⁹. Diante disto, estas espécies de artistas têm buscado diversas alternativas, como exemplifica Romulo Fróes (inclusive, a partir de sua experiência pessoal):

“Uma coisa é viver da própria música autoral. Isso ninguém vive, mesmo em São Paulo-SP. Com a exceção da Tulipa, do Criolo, Marcelo Jeneci. Por quê? Porque eles extrapolaram a Zona Oeste de São Paulo. (...) Isso é um negócio grave, na minha opinião. (...) É uma coisa a ser conquistada ainda que a gente não conquistou. Agora, por outro lado, todo mundo vive de música autoral, no sentido de que ninguém precisa ir lá tocar ou fazer gravação com artistas e projetos com os quais se não se tem identificação, afinidade. O Thiago França tem o trabalho dele, toca comigo, toca com o Rodrigo Campos, toca com o Criolo, com o MarginalS... Todos estes, trabalhos autorais. Vai ganhando um pouquinho de um monte de gente e dá a grana dele. Beleza. Não precisa dar aula de saxofone; a menos que ele queira, mas ele não precisa. Ele também não precisa por exemplo, dar aula na Universidade para se manter. E não precisa tocar com artistas mainstream, como Zezé di Camargo e Luciano, por exemplo, pra fazer cachê⁴⁸⁰. Isso é uma conquista da minha geração. Dos instrumentistas. Agora, gente que nem eu que não toca porra nenhuma... Eu por exemplo, inventei uma coisa pra mim, que é ser o cara que escreve sobre música, e que faz curadoria de eventos⁴⁸¹. Algo que passou a gerar demandas de trabalho pra mim, como fazer direção artística do disco do Cacá Machado e do Rodrigo Campos; dirigir o espetáculo em homenagem ao Geraldo Filme no SESC da Vila Mariana; produzir e apresentar um programa de TV no Canal Brasil [“Cada Canto”]. (...) Tem gente que foi pro lado do estúdio: o Pipo Pegoraro, por exemplo, é um cara do estúdio; o Gui Amabis é um cara de estúdio (...) Mas o Gui Amabis, por exemplo, ele tem possibilidade de só fazer projetos de estúdio que ele goste. Ele não precisa fazer propaganda da margarina ‘X’.”(Entrevista concedida por Romulo Fróes em 04/10/2012)

Como destaca Chris Anderson (2006), com a emergência e a importância progressiva dos mercados de nicho a partir da expansão da internet, será cada vez mais comum vermos produtores de obras artísticas e culturais consideradas relevantes, se dedicando simultaneamente

⁴⁷⁹ Veremos adiante com mais profundidade, a situação de uma minoria de artistas independentes emergentes que, tangenciando mercados mais abrangentes, constituem exceção a esta regra. Alguns destes artistas são citados por Romulo Fróes no trecho de sua declaração logo a seguir.

⁴⁸⁰ O músico se refere aí à necessidade econômica que tradicionalmente, acaba por levar músicos instrumentistas a integrar “bandas de apoio” de artistas mainstream com os quais, muitas vezes, estes músicos não se identificam artisticamente.

⁴⁸¹ Por exemplo, a curadoria do evento “Cedo e Sentado” realizado nos primeiros meses de 2013 no Studio SP em São Paulo-SP. Fróes articulou no evento a participação, como DJ residente, do músico Tatá Aeroplano, que desenvolve trabalho musical autoral. Trata-se também aí, de um exemplo de intercâmbio colaborativo entre trabalhos dos artistas da cena. Cf. <http://vejasp.abril.com.br/materia/cedo-sentado-studio-sp>. Acesso em 26/08/2013.

a outras atividades profissionais – no ramo da arte ou não. Referindo-se ao seu conceito de *cauda longa* (já exposto anteriormente), o autor enfatiza que quanto mais “descemos” em direção à cauda de demanda, onde estão situadas as produções de nicho (crescentemente importantes no processo cultural e artístico contemporâneo), maior é a probabilidade de se observar produtores que acabam tendo que manter outro trabalho regular. Para o autor não haveria, necessariamente, um problema nisto. Trata-se, para ele, de um contexto em que “a diferença entre produtores ‘profissionais’ e ‘amadores’ torna-se cada vez mais nebulosa” (ANDERSON, 2006: 75).

Recupero e lembro aqui a declaração - já mencionada neste trabalho – do cantor e compositor Bruno Moraes, que em parte nos ajuda a compreender o exposto por Anderson (2006) e ao mesmo tempo, demonstra a existência de impasses relativamente a tal perspectiva:

“Você é músico, compõe, acha que o seu som está ficando legal, então grava e disponibiliza, sem grandes pretensões e sem se importar muito se uma multidão irá ouvir ou gostar. Mas como isso demanda tempo e esforço, você também espera que aquilo se torne um *job*, um trampo. Afinal, a sua música é um tipo de produto que você deseja que dê algum retorno. Porque se você não vender, terá que trabalhar em outra coisa. A música toma muito tempo, sabe? Tem a hora do estudo, da criação, do ensaio, da gravação... Você acaba sendo seu próprio produtor e assessor. Então não dá para ter outros empregos. No máximo, uns bicos”. (Entrevista concedida por Bruno Moraes ao blog banda Desenhada, publicada em 11/04/2013) ⁴⁸²

Os artistas independentes enfocados buscam “se virar” de todos os modos possíveis e, muitas vezes, diversificam seus papéis sociais produtivos, tendo em vista poder dedicar o máximo de tempo aos seus trabalhos musicais autorais. Se muitos deles iniciam seus trabalhos na zona nebulosa entre “profissionalismo” e “amadorismo”, apontada por Anderson (2006), o fato é que a maioria destes músicos sente que para realizar seu trabalho a contento, necessitam se profissionalizar. Ainda que no cenário independente isto implique – sobretudo para os que não são instrumentistas e produtores musicais especializados – que a música seja a principal, ou umas das suas principais atividades econômicas, embora não a única. De todo modo, para a grande maioria deles, em função do tempo e da energia cada vez maiores demandados pela atividade

⁴⁸² Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2013/04/todos-os-rumos.html>. Acesso em 30/08/2013.

musical profissional no meio independente, seria muito difícil imaginar dividir a atividade artística com um emprego regular de oito horas por dia de trabalho.⁴⁸³

Entre as atividades que têm complementado a renda proveniente dos trabalhos autorais dos músicos enfocados, destacam-se, geralmente, atividades sem jornada fixa diária. De um lado, há as atividades relacionadas de alguma forma à música como: a) produção de trilhas sonoras e jingles para teatro, TV, cinema, publicidade; b) aulas de música ou de canto; c) trabalhos em estúdios de produção musical; d) produção musical e direção artística de discos e shows de outros artistas; e) participações autorais e não autorais, em trabalhos autorais e não autorais de outros músicos; f) atuações e performances como DJ; g) curadoria e produção de eventos relacionados à música; g) produção de programas de rádio e TV, relacionados à música.

Fora da área da música, como menciona Bruno Moraes, há diversas possibilidades de “bicos”, em vários casos em âmbitos de atuação pertinentes a outras artes. Tulipa Ruiz é também desenhista, Karina Buhr é também atriz e Kiko Dinucci obtêm parte de seu orçamento mensal a partir da venda de gravuras e desenhos que faz⁴⁸⁴. Romulo Fróes, que até pouco tempo atrás, sobrevivia trabalhando na área de artes plásticas aponta:

“Todo mundo está ligado em muitas coisas. Tem gente que faz filme, tem gente que escreve... Há este lado plural. Até por questões de necessidade.” (Entrevista concedida por Romulo Fróes ao blog Banda Desenhada, publicada em 04/12/2011)⁴⁸⁵

⁴⁸³ A este respeito considero ilustrativa e esclarecedora a declaração a seguir do músico Rafael Castro, cujo trabalho tem obtido importante repercussão na “cena independente paulistana e brasileira” atual. Neste trecho o artista discorre sobre o peculiar momento em que seu trabalho se encontrava no final de 2012: “Antes, o que a gente tinha? Uma banda que tocava pouco, em lugares pequenos e pra pouca gente. Mas, pô, a gente gosta de tocar e quer fazer isso, tá ligado? A gente está ficando velho, tem que ganhar uma grana! Não dava mais pra ficar nessas aí. E as idéias foram surgindo aos poucos. Pensamos em finalmente lançar um CD. E queremos que ele circule pra valer. Então, pesquisamos e resolvemos pagar uma assessoria. Disparamos com a imprensa. Queremos fazer a coisa do jeito certo, saca? Vamos fazer igual a todo mundo. E vamos procurar agora fazer shows só em lugares com estrutura decente. E finalmente ganhar! [Gargalhadas]. Se não der certo, não vai dar mais pra fazer isso. Vou ter que trabalhar em outra coisa e aí não vai mais sobrar tempo pra fazer porcaria nenhuma.” (Entrevista concedida pelo músico, cantor e compositor Rafael Castro ao blog Banda Desenhada em 27/11/12. Cf. <http://www.bandadesenhada.com.br/search?q=rafael+castro&submit=busca>. Acesso em 27/08/2013).

⁴⁸⁴ Tulipa, Kiko e Karina têm ilustrado, inclusive, capas de seus discos ou de seus grupos/bandas, além de cartazes e flyers eletrônicos de divulgação de seus shows – procedimento que diminui seus gastos com as produções em questão.

⁴⁸⁵ Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/12/adeus-batucada.html>. Acesso em 10/09/2013.

Verificam-se, ainda, situações como a da cantora e compositora Bárbara Eugênia que, para continuar trabalhando com música, já foi gerente de um sushi bar, produtora de vídeos, garçoneiro, hostess, secretária executiva. Em 2012, Bárbara trabalhava com tradução e ainda fazia participações como DJ na noite paulistana.⁴⁸⁶

Por outro lado ainda, há casos menos frequentes, de artistas que priorizam manter-se em atividades profissionais que lhe ocupam mais tempo, mas oferecem uma “tranquilidade financeira” suficiente para dedicarem-se à música sem as pressões do intenso trabalho com produção ou de adequação a expectativas de mercado. Este é o caso de Thalma de Freitas, cantora e atriz vinculada à Rede Globo que transita entre a “cena musical independente carioca” e “paulistana”. É também o caso de Lulina, que após produzir oito discos caseiros ao longo dos anos 2000 e lançar, em 2009, seu primeiro disco produzido de forma profissional (*Lulilândia*, YB Music), optou por manter seu emprego como publicitária, buscando com isso, segundo ela, dirimir as angústias que costumam acompanhar o músico independente que pretende viver de sua música autoral.

Por outro lado, é interessante notar que na maior parte das vezes, para se “viver de música” efetivamente, especialmente nos novos mercados independentes emergentes, é necessário fundir – de algum modo, sob determinado prisma – as dimensões do que se entende comumente, por “amadorismo” e “profissionalismo”. Vejamos, sobre isto, a seguinte colocação do produtor musical Kassin:

“Se as pessoas do meu meio trabalhassem somente por conta da remuneração, já teriam desistido. A música não é uma área em que você entra porque quer ficar rico. É muito desgastante. Você só pode estar ali por paixão. (...) Não é uma vida glamorosa, sabe? A gente faz porque gosta. Há certo amadorismo inicial na profissão de músico. Por isto que é um terreno tão dubio em termos de valores. Você começa a fazer porque gosta e, em algum momento, aquilo se torna a sua profissão.” (Entrevista concedida por Kassin ao blog Banda Desenhada, publicada em 12/03/2012)⁴⁸⁷

⁴⁸⁶ Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2012/01/bela-da-tarde.html>. Acesso em 28/08/2013.

⁴⁸⁷ Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2012/03/o-que-te-ilude-e-roluete.html>. Acesso em 26/08/2013.

Muito se aponta que os artistas da música – especialmente os independentes em busca de “um lugar ao sol” – têm trabalhado, comumente, mais de oito horas por dia. De fato, *nem tudo são flores*, relativamente ao que aponta Kassin. Se muito se tem avançado em relação à possibilidade de artistas talentosos transporem algumas das barreiras de circulação impostas pelo mainstream e pela tradicional indústria fonográfica, o fato é que, para a maioria destes, isto tem sido feito em meio a uma batalha travada mês a mês com a precariedade das condições econômicas de trabalho, com que se defrontam⁴⁸⁸. É interessante notar ainda, que esta precariedade ainda persiste, em 2013, para a maioria destes artistas independentes radicados em São Paulo-SP, ainda que estes freqüentem regularmente capas de jornais e revistas, programas de TV e rádio e estejam sendo cada vez mais premiados e listados em seleções anuais dos “melhores do ano”, ao lado de artistas mais tradicionais do mainstream. Abaixo, a cantora e compositora Bárbara Eugênia demonstra em sua fala, a maneira como muitas vezes estes artistas têm percebido isto:

“A gente está fudido, né? A gente não tem carteira assinada... Eu não pago previdência privada, mas espero começar a pagar em breve. A gente não tem garantia nenhuma de nada. A situação está complicada mesmo, a gente não tem grana e nem perspectiva... As mudanças no mercado fonográfico estão ocorrendo diariamente, fica difícil fazer qualquer tipo de planejamento e ter idéia do que vai acontecer. (...) A realidade é que está todo mundo pobre. [Risos]. Tem uns ricos por aí, mas é o tal do 1%. Não é a gente. Estou até tentando ler mais, estudar sobre estas questões [de produção cultural] para ter alguma idéia. Porque está tudo muito confuso. Ninguém sabe o que vai acontecer. (...) Realmente não consigo viver de música ainda. Porque sou cantora. Para os instrumentistas talvez seja menos complicado, porque eles tocam com todo mundo... E tem que ser!

⁴⁸⁸Como já indicado anteriormente, constitui exceção significativa a este cenário de relativa precariedade econômica, a situação do grupo reduzido de artistas independentes paulistanos que vem alcançando importantes espaços no mainstream, como Criolo, Emicida, Tulipa Ruiz, Céu e Marcelo Jeneci. De toda forma, conforme indica o quadro exposto na subseção 2.1.3. (FIGURA 22), é possível constatar que este último grupo representa menos de 10% do conjunto de artistas/bandas comumente associados à “cena paulistana” do início dos anos 2010. Bárbara Eugênia irá se referir a este grupo – logo a seguir – como “1% da cena”; porcentagem que será adequada se incluirmos no quadro supracitado, outras dezenas de artistas paulistanos que, desenvolvendo trabalhos independentes, ainda têm obtido projeção mais reduzida em canais de mídia, e cujos nomes estão menos presentes nos sistemas auto-referência da “cena paulistana”. Esta última porcentagem também é afirmada na medida em que consideramos, por exemplo, os muitos músicos instrumentistas que atuam nos trabalhos de artistas da cena, e que desfrutam de menor exposição de seus nomes enquanto artífices autorais. Vale destacar ainda, que no quadro em questão (FIGURA 22), foram contabilizados artistas solos e bandas/projetos. Se algumas dessas bandas ou projetos contavam com artistas que já haviam sido citados individualmente no quadro, outras bandas dispunham de músicos não mencionados na lista.

Não dá pra ter uma banda exclusiva. Acho o máximo esta troca. Tento ser otimista: Não podemos ficar só reclamando. Se não estivéssemos tão na merda, não seríamos tão unidos e nem trocaríamos tantas experiências. É maravilhoso! Esta crise vai nos fortalecer, vai nos tornar melhores, vai tornar o nosso trabalho mais rico. E, se a vida quiser, daqui a pouco vamos ganhar um dinheirão! [Risos].” (Entrevista concedida por Bárbara Eugênia ao blog Banda Desenhada, publicada em 30/01/2012) ⁴⁸⁹

Há ainda por outro lado, o aspecto de que os variados e relativos níveis de *sucesso* obtidos no novo mercado independente emergente se operam, geralmente, à custa de um trabalho cada vez mais intensificado, por parte destes músicos, nas esferas de produção e gerenciamento estratégico de suas carreiras. A cantora e compositora, Márcia Castro sintetiza bem alguns dos principais elementos pertinentes ao tema:

“O músico acumula hoje muito mais funções, não só artísticas, mas também de produção. A gente acaba gerindo a nossa própria carreira. Praticamente não existe mais aquele modelo antigo em que há a figura do empresário que comanda e você fica lá, inerte, sem saber de nada. É muito raro. Hoje em dia, o que acontece é você ter parceiros que te ajudam a desenhar a sua carreira⁴⁹⁰. Até porque ninguém a conhece melhor do que você mesmo. Ninguém entende melhor o seu público do que você. Esse tête-à-tête, esse contato com os fãs... Ver quem está na internet respondendo suas postagens, quem está comentando seus vídeos... Ler e responder emails leva um teempo... Lidar com essa parafernália de redes sociais... Isso vira trabalho! E eu batalho pela minha carreira como um leão! [Risos]. É muito bom poder gravar um disco, pegar as canções que vão se acumulando em meu repertório, nas minhas anotações, no meu Ipod, e recriá-las em um álbum. A gente faz de tudo para que a música continue acontecendo. O lado ruim é que trabalhamos muito mais... Se você trabalha 10 horas por dia, acaba dedicando umas seis horas para a produção e quatro para a música. Queria ter tempo para poder estudar e ouvir mais coisas sabe? Acho importante a gente parar e ficar escutando música. Só por escutar, para ter contato com outros sons, com outros ritmos, outras poesias. Isso vai alimentando nosso trabalho também. Mas todo este acúmulo faz parte do nosso tempo e como nós somos a geração de transição, talvez sintamos mais os seus efeitos. Acredito que a próxima geração irá lidar com estas questões com muito mais facilidade.” (Entrevista concedida por Márcia Castro ao blog Banda Desenhada, publicada em 11/07/2011) ⁴⁹¹

2.3.8. O artista “criador-empREENDEDOR”

A declaração de Márcia Castro aponta para a emergência de um novo papel sócio-cultural e um novo lugar econômico ocupado cada vez mais, pelo artista da música na nova cadeia de

⁴⁸⁹ Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2012/01/bela-da-tarde.html>. Acesso em 26/08/2013.

⁴⁹⁰ Aqui se explicita um papel emergente de produtoras e pequenas e médias gravadoras; estas passam a não serem mais vistas pelos músicos enquanto contratantes ou intermediários da relação de seus trabalhos com o mercado, mas como parceiros, ou prestadores de serviços mobilizados estrategicamente pelos artistas. Também assessores de imprensa e produtores individuais tendem a ser vistos como parceiros de empreendimentos de interesse mútuo.

⁴⁹¹ Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/07/desafinando-o-coro-dos-contentes.html>. Acesso em 28/08/2013.

produção musical que se desenvolve e descortina no contexto de expansão da cultura digital. Neste novo panorama, altera-se substancialmente o processo social de mediação entre as dimensões da “música enquanto arte” e da “música enquanto empreendimento econômico produtivo”; dimensões social e historicamente constitutivas da atividade musical profissional desenvolvida nas modernas sociedades capitalistas.

No período de centralidade da tradicional indústria fonográfica enquanto organizadora da produção musical, esta mediação cabia, mais efetivamente, a estas empresas, e a profissionais como diretores artísticos, de marketing, de produção, empresários de artistas, produtores, assessores de imprensa (MORELLI, 1991; DIAS TOSTA, 2000). Com o crescente desenvolvimento e consolidação deste modo de produção, durante a segunda metade do século XX, verificou-se o fenômeno de artistas que puderam dedicar-se mais exclusivamente à criação e à produção musical sem ter que lidar diretamente com a preocupação de planejar a inserção econômica de seus trabalhos no mercado.

As diferenças de perspectiva entre os interesses artísticos e criativos dos artistas e as demandas e exigências colocadas pelos profissionais e empresas (estes últimos, os principais atores dedicados a pensar a música enquanto atividade e econômica), engendravam negociações constantes entre as partes. Estas negociações não se davam – especialmente no caso da relação entre artistas e gravadoras – em condições iguais para os dois lados; os conflitos de interesse presentes nestas relações atravessaram e marcaram, em alguma medida, a carreira de boa parte dos artistas durante o período (BAHIANA, 1980; MOTTA, 2000 e MIDANI, 2008).⁴⁹² Por outro

⁴⁹² Verifica-se pela bibliografia dedicada à produção musical brasileira entre os anos 1960 e 1980 (BAHIANA, 1980; MOTTA, 2000; DIAS TOSTA, 2000; VICENTE, 2001; MIDANI, 2008) que, relativamente ao modelo administrativo preconizado pelas majors, há uma progressiva e gradual priorização da ação dos departamentos de marketing e comercialização em detrimento da atuação de profissionais mais ligados à música e às direções artísticas destas empresas. Cada vez menos espaço haveria, com o passar destas décadas, para atuação de profissionais como, por exemplo, Aloysio Oliveira do selo Elenco (ZAN, 1998). Elis Regina indica isto em entrevista ao programa televisivo “Jogo da Verdade” em 05/01/1982. Ao ser questionada sobre o motivo da cantora não gravar composições

lado, para artistas “marginais” ou músicos “iniciantes” talentosos que se encontravam excluídos deste sistema produtivo, estas empresas mediadoras eram percebidas e sentidas como algozes em relação ao tipo de trabalho musical que se propunham a desenvolver.

“Fazia sentido reclamar nos anos 1990, quando sua única chance era assinar com a porra de uma gravadora e ser feliz por causa disso. Você falava: *‘porra, não consegui entrar na máquina, então sou um maldito...’* Então, hoje em dia, que você não precisa da máquina, não dá pra você ter o discurso derrotado mais. Não cabe mais, porque você tem o controle de tudo. Você não precisa da Globo mais pra viver; ou assinar com a Warner, com a Universal. Se você tem um trabalho bom e trabalha bastante...” (Entrevista concedida por Kiko Dinucci em 05/04/2012).

Se, no contexto atual, há de um lado, maiores possibilidades para que trabalhos musicais criativos e originais se operacionalizem em mercados segmentados cada vez mais significativos, de outro, é determinante também “trabalhar bastante”, como indica Dinucci ao final de sua fala.

De um lado, isto significa gravar sua música e procurar fazer muitos shows, estar ativo no circuito independente, de modo a formar público para seu trabalho – atividades mais estritamente relacionadas ao fazer musical. No entanto, de outro lado, “trabalhar bastante” implica, também, em um árduo esforço em outras esferas para além da música. Na nova cadeia da música emergente é, geralmente, o próprio artista o principal responsável por pensar – em parte, tal como um “empresário” – as possibilidades de sua carreira artística diante das demandas colocadas pelos novos e complexos mercados em desenvolvimento.

Ainda, como destacam o jornalista e crítico musical Alexandre Matias e o editor da revista Rolling Stone, Pablo Myazawa, um dado para entender estas novas demandas é que hoje é cada vez mais necessário ao artista assumir um papel de “agente cultural” num sentido mais amplo, tendo em vista a viabilização de seu trabalho no mercado musical. Passa a ser essencial neste

dos novos compositores da Vanguarda Paulista, como Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção, a cantora respondeu: “Não é que estas pessoas não me procurem, o que há é uma impossibilidade da gente colocar certo tipo de música por causa do estreitamento de horizontes dos próprios ‘estudos discográficos’ (vamos botar aspas nisso aí...) da gravadoras. A gente não tem mais a liberdade que tinha antes. Quer dizer, uma época eu fui obrigada a fazer certas coisas porque eu era uma principiante, e hoje em dia porque eu sou um número – se eu sair vem outro.” Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=YnAyyho01PM&noredirect=1>. Acesso em 29/08/2013.

cenário, por exemplo, a capacidade e os modos com que este “agente cultural” cria progressivamente um “buchicho” em torno de seu trabalho, no meio musical e jornalístico, de maneira que seu trabalho passe a ser comentado, ao mesmo tempo, por três ou quatro diferentes jornalistas, críticos musicais ou formadores de opinião importantes – de modo a projetar ou consolidar o seu trabalho na “cena”.

“Hoje a crítica musical, cada vez mais, sai um pouco do âmbito musical pra analisar o artista de uma forma mais completa, enquanto agente cultural. Tão importante como o disco é o show, a entrevista que ele dá, o comportamento dele em público – seja pessoalmente, seja num programa de TV, seja nas redes sociais.” (Declaração de Alexandre Matias no 3º Congresso de Jornalismo Cultural em 19/05/2011)

“O artista hoje em dia é o vendedor da sua arte, o comerciante do que ele produz, do que ele vende e tem a oferecer e ele vai ser avaliado por tudo isso que ele oferece. E esse artista não vende apenas o disco; às vezes ele vende músicas em separado, ele vende uma performance em um show, ele vende um conceito, ele vende uma idéia, ele vende uma determinada atuação no Facebook, por exemplo.” (Declaração de Pablo Myazawa no 3º Congresso de Jornalismo Cultural em 19/05/2011)⁴⁹³

Por meio do acompanhamento das declarações de diversos artistas, bem como das dinâmicas do campo, foi possível perceber frequentes tensões entre os papéis de “criador artístico” e de “empresário/produtor”, que cada um destes artistas reúne e concentra em si neste novo cenário. Dividir o tempo cotidiano entre os aspectos pertinentes à criação e ao desenvolvimento dos trabalhos musicais, de um lado, e a atividade cada vez mais intensificada enquanto empreendedor, de outro, é um processo que tem colocado desafios significativos para estes agentes – algo indicado antes pela compositora e cantora Márcia Castro. Nota-se, de toda forma, que estas dificuldades, dilemas e desafios são sentidos e percebidos de modo diferente em cada caso, ou de acordo com o momento. Vejamos o trecho abaixo da entrevista concedida pelo cantor e compositor Thiago Pethit, ao blog Banda Desenhada:

“Blog: Você deve sofrer uma pressão imensa. Sem empresário, selo ou gravadora, o acúmulo de tarefas deve deixá-lo exaurido...”

Thiago Pethit – É um caos. Se por um lado sei que isso pode acabar me matando, por outro, as conquistas são muito gratificantes. Afinal, eu fiz tudo, ninguém meteu o bedelho, ninguém meteu a mão. Tenho 50 mil pessoas na minha fan page no Facebook. Para um artista que trabalha assim, é

⁴⁹³ Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=sipVWY4LoO0>. Acesso em 23/08/2013.

muita gente. Outros têm o caralho a quatro, gravadora, os melhores empresários do ramo e não chegam a isso.” (Entrevista concedida por Thiago Pethit ao blog Banda Desenhada, publicada em 07/02/2013)⁴⁹⁴

Já a cantora e compositora, Cláudia Dorei se manifesta da seguinte forma sobre o assunto:

“Não basta só você fazer a música, você também tem que ter toda uma estratégia para se promover. (...) e eu não consigo fazer tudo... Não consigo fazer política e música ao mesmo tempo! A gente tem que ser mil e um! Acho que esta é a principal característica da nossa geração. Porque nós corremos atrás, nos divulgamos e produzimos melhor do que muitos produtores executivos que tem por aí. Ninguém pensa tanto na nossa carreira quanto nós mesmos.” (Entrevista concedida por Cláudia Dorei ao blog da Banda Desenhada, publicada em 28/10/2011)

Outro aspecto fundamental, inevitavelmente relacionado à atuação do “artista-empREENDEDOR” atuante no “meio independente” enfocado, se refere à importância de se estabelecer contatos, parcerias e amizades; processo que acaba sendo determinante para a viabilização dos trabalhos musicais.

Diferentes são os prismas possíveis para a consideração deste assunto.

Por um lado, é possível pensar na desigualdade de oportunidades – a despeito da qualidade musical de seus trabalhos – decorrentes da maior ou menor habilidade dos artistas em operarem a *política de relações* necessária à articulação e promoção do seu trabalho nos mercados musicais de nicho.

“A gente esta vivendo um momento em que o que vale mesmo não é o talento, o que vale é o contato. Se você tem amizade, quer dizer que você está naquele lugar. Tem muita gente talentosa que deixa de trabalhar porque não tem um bom contato.” (Entrevista concedida pelo DJ Anderson Noise ao filme documentário *Profissão: Músico*, 2010)⁴⁹⁵

Embora seja necessário relativizar a afirmação acima, de que “o contato valeria mais que o talento”⁴⁹⁶, a colocação do DJ nos dá indicativo a respeito da percepção de vários outros músicos, que destacam o mesmo ponto, em outros termos, no filme supracitado.

⁴⁹⁴ Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2013/02/da-natureza-dos-lobos.html>. Acesso em 12/10/2013.

⁴⁹⁵ Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=B90XxJYzGgs>. Acesso em 06/08/2013.

⁴⁹⁶ É possível que isto seja verdadeiro em alguns casos, mas diversos dos artistas acompanhados declaram entender que a persistência é um elemento comum observado nas trajetórias de vários artistas da cena. Por este ponto de vista, bons trabalhos e artistas talentosos acabariam se sobressaindo, com o decorrer do tempo, no meio independente. Tanto a persistência decorrente do “acreditar no próprio trabalho” como o reconhecimento progressivo de públicos

Na fala abaixo, Romulo Fróes enuncia por outro lado, a disponibilidade e o empenho que o artista tem que ter para fazer amigos, e em “ser amigo”, como algo necessário, derivado inclusive do novo papel do artista enquanto articulador e divulgador de seu trabalho no mercado; mercado este, que não dispondo do aporte econômico de grandes gravadoras, solicita cada vez mais a interconexão e colaboração entre agentes autônomos como forma de viabilizar-se:

“Mesmo que o cara seja bom, sem amizades não se consegue nada. Não existe o cara que está fazendo sozinho... Não existe! O cara que está fazendo sozinho não está fazendo. (...) Antigamente era possível a figura do ‘gênio muito louco’ do qual as gravadoras tomavam conta dele lá, podia... Tem exemplos, tem casos disso. Tem vários, aliás. Mas esse cara acabou. Não tem mais espaço pra isso, tem que tramar, tem que botar a cara na rua, tem que ser amigo.” (Entrevista concedida por Romulo Fróes em 04/10/2012)

É significativo neste sentido, o apontamento de Roberta Martinelli, apresentadora do programa “Cultura Livre” (TV Cultura) ⁴⁹⁷. Ao indicar que a principal característica definidora da “música independente” contemporânea e o seu ponto forte, estão relacionados ao fato do projeto artístico (de um disco ou da carreira, de modo geral) ser todo comandado (ou gerido) pelo artista, enfatiza que esta independência é também, por outro lado, “uma dependência enorme de um coletivo de artistas que 'compra' tua ideia” ⁴⁹⁸.

2.3.9. “Sucesso”...

Vejamos então quais são os pontos de vistas dos artistas-empresários da “cena paulistana” sobre a especificidade do mercado no qual esta cena se articula, bem como sobre as possibilidades de um maior alcance de público para estes trabalhos. Abordo ainda a partir daqui,

reduzidos inicialmente (ainda que simbolicamente importantes para estes artistas) – e que passam a ser maiores com o tempo – estimulariam a continuidade destas trajetórias, e acabariam sendo filtros eficientes, relativamente à qualidade dos trabalhos. De fato, é cada vez mais difícil dissociar a condição de “artista da música talentoso” das condições de “agente cultural” e “empreendedor” talentoso. Ainda que não suficientes, os dois últimos papéis estariam, necessariamente, implicados na viabilização e reconhecimento público da primeira condição.

⁴⁹⁷ Um dos principais programas televisivos dedicados, no período de realização da pesquisa, a um enfoque próximo sobre a “nova música brasileira independente”.

⁴⁹⁸ Entrevista concedida por Roberta Martinelli ao jornal Tribuna de Minas, publicada em 08/10/2013. Cf. <http://www.tribunademinas.com.br/cultura/mar-de-musicas-1.1358071>. Acesso em 12/10/2013.

opções e ações estratégicas adotadas por estes agentes – bem como alguns dos dilemas enfrentados pelos mesmos – em relação ao tema.

Com relação à especificidade destes mercados, vários dos artistas acompanhados evidenciam, em diversas ocasiões, estarem cientes sobre os limites dos circuitos e públicos junto aos quais seus trabalhos circulam até o momento na cidade:

“A gente quer muito sair desse circuito SESC, Vila Madalena, Augusta. Quer fazer essa movimentação. Mas a gente sabe que não vai ser simples.” (Entrevista concedida pelo músico Cris Scabello da banda Bixiga 70 ao blog Banda Desenhada, publicada em 08/01/2013)⁴⁹⁹

Constitui novidade significativa, de toda forma, a possibilidade emergente destes músicos concretizarem a existência de seus trabalhos autorais junto a públicos e a realidades sócio-culturais simbolicamente importantes para eles; e isto, dedicando-se integralmente ou preferencialmente à música, sem a necessidade estrita de obter posição no mainstream ou de precisarem alcançar públicos massivos. Cabe notar que isto ocorre a despeito da precariedade econômica e dos desejos e necessidades de profissionalização, apontados anteriormente.

“Se chegasse agora ao céu, ficaria feliz pra caralho por ter feito tanta sonzeira! Toquei com muita gente que admiro! Sairia de cena satisfeito, com a sensação de que fiz exatamente tudo do jeito que queria. Eu fui até o fim, sabe? Tenho conseguido realizar meus sonhos e ainda fiz um dinheirinho com isso. Estou bem feliz [sorrindo].” (Entrevista concedida pelo cantor e compositor Bruno Moraes ao blog Banda Desenhada, publicada em 11/04/2013)⁵⁰⁰.

Por outro lado existe ainda, o caso de um grupo reduzido de artistas⁵⁰¹ que, atuando de modo independente às majors, tem conseguido ultrapassar os limites dos circuitos citados acima pelo músico Cris Scabello. De toda maneira, é pertinente enfatizar que mesmo no caso destes independentes mais proeminentes, o flerte com o mainstream se opera cada vez mais, em novas bases, nas quais a consistência da carreira artística e das formulações sócio-musicais e estéticas destes trabalhos tem sido privilegiada, em detrimento do alcance de sucessos mais estrondosos,

⁴⁹⁹ Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2013/01/a-hora-da-mu-danca.html>. Acesso em 20/08/2013.

⁵⁰⁰ Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2013/04/todos-os-rumos.html>. Acesso em 20/08/2013.

⁵⁰¹ Como Criolo, Emicida, Tulipa Ruiz, Marcelo Jeneci e outros com um alcance menor que os primeiros, como Curumim, Tiê, Thiago Pethit, Karina Buhr.

imediatos e, muitas vezes, de curta duração (que se dariam, possivelmente, à custa de modificações significativas no curso daquelas formulações).

Cabe observar que a possibilidade dos independentes mais proeminentes resistirem às propostas de trabalho nos moldes mais convencionais da grande indústria fonográfica, decorre, em parte, do novo patamar de sucesso econômico e reconhecimento artístico que – no contexto da cultura digital emergente – passa a ser possível a estes músicos por meio do *modus operandi* independente; patamares estes, hoje bem mais elevados do que num período anterior (HERSCHMANN, 2010 e GPOPAI-USP, 2010).

Abaixo, Emicida se pronuncia sobre o assunto, explicando ainda, os sentidos por ele atribuídos à expressão “reforma agrária da música brasileira”⁵⁰². A expressão foi utilizada pelo músico na edição de 2011 da premiação anual “Video Music Brasil” (VMB) da MTV, na qual o rapper foi vencedor nas categorias de “melhor videoclipe” e “melhor artista do ano”. A ocasião foi um marco na premiação da emissora, sendo o primeiro ano em que músicos independentes conquistaram a maioria dos prêmios⁵⁰³ – fato que ajuda a contextualizar a repercussão do uso da expressão supracitada, observada na posterior cobertura de mídia sobre o evento⁵⁰⁴.

“As gravadoras já vieram atrás, mas os caras vêm com umas idéias tão furadas, mano, que não enche nossos olhos não... Então a gente continua trabalhando na independência (...) Eu vejo muito, no sistema da grande indústria fonográfica, o processo de se sugar algumas bandas, e abandonar elas com o tempo. Eu vejo isto não com a experiência de trabalhar com gravadoras, mas com base

⁵⁰² A expressão faz parte da “Oração do Laboratório Fantasma” (Como já mencionado, o Laboratório Fantasma é um núcleo de produção independente criado inicialmente por Emicida para viabilizar seus trabalhos). A “oração”, que adquiriu matiz de “manifesto”, foi declamada pelo artista no momento em que subiu ao palco para receber uma das premiações. Segue alguns versos interessantes e pertinentes ao presente objeto de estudo: “*Somos a contra indicação do Carnaval/Quilombola do tambor digital/ Fênix da cinza de quarta, total/O MST das rede social (...) Nóiz corre mais que Alain Prost/O prêmio não é depressão que põe pra baixo/Tipo a sombra do Ghost, a nova Tropicália/Velha ditadura, nossa represália/Fuga da vida dura, ação necessária/Por nossa bandeira, isso é a reforma agrária da música brasileira.*” Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=zLY56t8hTbQ>. Acesso em 23/08/2013.

⁵⁰³ Com destaque para o hip hop (Criolo e Emicida), vertente musical especialmente associada, historicamente, à produção musical em moldes independentes.

⁵⁰⁴ Criolo, outro expoente ligado ao hip hop e à “cena independente paulistana”, foi o maior ganhador da edição, com a conquista das categorias “Revelação”, “Melhor Disco” e “Melhor Música”. Vale ainda mencionar premiações para os independentes Tiê (cantora e compositora paulistana), Banda Uó (GO) e Banda Tono (RJ). Cf. <http://vmb.mtv.uol.com.br/vmbpedia>. Acesso em 20/08/2013.

nas propostas que me fazem. Boa parte das coisas que são planejadas e chegam até mim são coisas do tipo... Os caras falam: *‘Vamos aproveitar esse momento aí, porque agora que vocês estão bombando, vai vender pra caralho...’*. E pô, eu não estou trabalhando pra vender pra caralho esse ano, tá ligado? Eu to trampando pra daqui a dez anos eu estar trampando mais e melhor, saca? E, consequentemente, daqui a vinte [anos] eu ter uma história... Eu me preocupo em construir uma carreira e eu vejo que a mentalidade dos caras não funciona deste mesmo jeito. E por isso eu considero esses caras os latifundiários da nossa música.” (Entrevista concedida por Emicida ao programa “Agora é Tarde”, TV Bandeirantes, em 09/10/2011)⁵⁰⁵

Vemos assim que neste contexto, a preferência por se manter independente está relacionada em boa parte, à relativa inabilidade ou incapacidade que ainda existe, hoje em 2013, por parte das grandes gravadoras, em trabalhar em sintonia e adequadamente, com o cenário no qual se inserem, preferencialmente, as obras de artistas independentes cujos trabalhos passam a flertar mais proximamente com os circuitos mainstream. No caso de Emicida (algo que ocorre de modo semelhante também, com Criolo⁵⁰⁶) evidencia-se nas propostas feitas por majors, uma tentativa de apropriação e capitalização imediata e voraz do sucesso alcançado previamente por estes músicos no âmbito independente. Não parece se contemplar aí os propósitos destes artistas em construir carreiras artisticamente mais sólidas, desenvolvendo seus trabalhos para além do sucesso comercial de curta duração.

Por outro lado, tem sido apontada a emergência gradual de novas condições de negociação entre artistas e grandes ou médias gravadoras, nas quais os artistas independentes passam a ter, por exemplo, a propriedade sobre os fonogramas gravados e a dispor de significativa liberdade de criação – fato que se apóia em grande medida, na possibilidade destes se manterem (caso prefiram) trabalhando de modo independente. O músico Romulo Fróes comenta sobre este cenário e seus dilemas, a partir do exemplo de Marcelo Jeneci:

“Todos [na “cena independente paulistana”], ainda que não digam, eu tenho certeza que todos, têm um desejo de ter um acesso maior. Mas ninguém vai se vender por isso, porque vai dar errado. Vai dar errado... Se alguém oferecer pro [Marcelo] Jeneci fazer algo que ele não se sinta bem, vai dar errado. Ele não vai saber se comportar, porque ele não é preparado pra isso, ele não é... Isso não

⁵⁰⁵ Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=i9gTSyiNiiY>. Acesso em 22/08/2013.

⁵⁰⁶ Segundo indicado por Daniel Ganjaman em debate realizado na Funarte em São Paulo-SP em 24/03/2012.

está na cabeça dele, nem como forma programática, como foi o caso dos Tropicalistas (ir ao Chacrinha por exemplo, fazia parte de um projeto...). E nem está na cabeça dele como forma de ganhar dinheiro ou ficar famoso. Porque ele é parceiro do José Miguel Wisnik. Ele também quer agradar o Zé Miguel Wisnik. Ele não vai fazer algo que o Zé Miguel Wisnik se envergonhe. Porque ele tem ligações a dar conta. Ele não vai fazer uma merda só porque ele quer comprar um apartamento na lagoa. Ele quer comprar um apartamento na lagoa, fazendo o que ele faz. É um dia ele vai comprar, daqui a 20 anos. Ele não vai comprar é agora nesse verão, mas daqui a 20 anos ele vai ter um apartamento na lagoa, tendo feito só o que ele quis fazer. Eu acho isso brilhante! Acho rico isso.” (Entrevista concedida por Romulo Fróes em 04/10/2012).

Marcelo Jeneci adquiriu destaque no cenário da “nova música brasileira” nos últimos anos e tem tido seu nome também associado à “cena musical paulistana”. Atuando de modo predominantemente independente até 2010, o músico fechou contrato naquele ano, com a gravadora Som Livre para a distribuição de seu primeiro disco, *Feito pra acabar* (2010)⁵⁰⁷. De todo modo, a despeito do novo vínculo de distribuição com a gravadora Som Livre, no período em que se realizou esta pesquisa o músico permaneceu tendo seu nome ligado, de alguma maneira, ao universo da “nova música brasileira independente”.

“Hoje acredito que as gravadoras tenham um papel diferente do que elas já tiveram no passado. Ninguém mais precisa de uma grande estrutura para gravar seu próprio trabalho, nem mesmo para divulgá-lo. É possível fazer tudo em sua própria casa, colocar um vídeo no Youtube e disponibilizar o disco para download em algum site. Hoje em dia, este tipo de divulgação pode surtir muito mais efeito do que o marketing tradicional que despende rios de dinheiro. Tento ficar em um meio termo: tenho a estrutura da Som Livre e ao mesmo tempo busco uma verdade que você encontra mais facilmente entre os artistas independentes.” (Entrevista concedida por Marcelo Jeneci ao blog Banda Desenhada, publicada em 30/03/2012)⁵⁰⁸

Situações próximas a este “meio termo” mencionado por Jeneci, também são verificadas no caso outros artistas partícipes da “cena independente paulistana” que desenvolveram algum tipo de contrato com gravadoras maiores – como, por exemplo, as cantoras e compositoras Céu e Tulipa Ruiz. Destaco aqui, novamente, apontamentos de Romulo Fróes sobre o assunto:

“A indústria já começa a se organizar nos termos desses artistas, já há indícios disso. No caso do disco do Jeneci lançado pela Som Livre por exemplo, o modo como o Jeneci lançou é diferente daquele observado em relação à maior parte dos artistas com os quais esta gravadora trabalha, de

⁵⁰⁷ Embora tivesse composto músicas para artistas de grandes gravadoras como Vanessa da Mata, Arnaldo Antunes e Zélia Duncan, até então Jeneci articulava seu trabalho solo em espaços típicos à produção independente do período; por exemplo, disponibilizando suas músicas e articulando contatos em redes sociais como Myspace.

⁵⁰⁸ Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2012/03/pelas-esquinas-de-sua-casa.html>. Acesso em 21/08/2013.

maneira mais tradicional. A Céu tem contratos de distribuição com a Universal muito diferente daquele que existe no caso de outros artistas. Eles já começam a se organizar. A Tulipa faz contratos com a Oi [Música] e com a Natura [Musical] muito diferentes do de outros artistas.” (Entrevista concedida por Romulo Fróes em 04/10/2012).

Assim, para os artistas partícipes da “cena paulistana”, a questão principal colocada em relação à produção independente não parece estar relacionada a uma opção, “por princípio”, pela organização da carreira nestes moldes. Na realidade, vários músicos acompanhados enfatizam a idéia de que “ninguém é independente por que quer”. De todo modo, aquilo do que estes artistas parecem não abrir mão de fato, é de usufruir das condições de criação musical e de controle sobre a gestão de suas carreiras, dos quais desfrutam produzindo no circuito independente. Destaca-se aí ainda, até mesmo o aspecto do comportamento normalmente requerido para circular por determinados ambientes da mídia mainstream. O que estes artistas estão buscando, mais efetivamente, é descortinar novos espaços de viabilização econômico-artística e de circulação mais ampliada, nos quais seja possível, no limite, superar as espécies de “precariedade” pertinentes tanto a determinados nichos independentes/underground/alternativos como, também, ao próprio mainstream contemporâneo:

“Pra mim é muito legal você ser independente, é muito bonito, tem o seu lado romântico, mas é precário. É sempre precário. Ninguém é independente porque quer. Sei lá... Por outro lado, eu me assusto com uma coisa de cultura de massa. Eu me assustaria em tocar em programa de TV e sentir vergonha, sabe? Estar tocando e ter dez mulheres mostrando a bunda enquanto eu estou tocando e o apresentador gritando no meio da música. Eu gostaria que a minha música tivesse alcance, mas não dentro dos padrões da cultura de massa, a ponto de você tocar em um lugar e se sentir idiota, assim. Mas também não é uma coisa: *‘nossa, eu sou underground pra caramba’*. Eu acho que o banheiro tem que ser limpo mesmo. Banheiro tem que ser limpo. A casa de show tem que ser agradável pro público que vai; o som tem que ser bom. Não pode confundir underground com coisa precária. Mas é isso. O ideal é ter o mínimo de dignidade pra quem faz arte, desde o cara que tocam na rua ao cara que toca no mainstream”. (Entrevista concedida por Kiko Dinucci em 05/04/2012)

Verifica-se, por outro lado, que em meio a esta busca por novos “espaços de dignidade” para a produção musical brasileira, diversas tensões, dilemas e desafios se colocam e se apresentam – de modo diferenciado em cada situação – aos músicos da geração pós-advento da “internet para a música”.

No caso de Jeneci, verifica-se que o trabalho do músico foi identificado por alguns de seus colegas entrevistados nesta pesquisa, como estando mais próximo de linguagens pertinentes ao universo do pop; ainda que as composições deste artista estejam sintonizadas, e dialoguem com a atmosfera das inovações estéticas ensejadas pelo “novo momento da música brasileira” expresso pela “cena paulistana”. O trabalho de Jeneci não é “tão pop” a ponto de chegar a se apresentar no programa global “Domingão do Faustão”⁵⁰⁹, por exemplo. Por outro lado, o músico e compositor teve sua exposição no mainstream impulsionada a partir da escolha de sua música *Quarto de Dormir* como trilha sonora da novela “Lado a Lado” (TV Globo, 2012-2013). Isto fez com que aumentasse a sua exposição na grande mídia, e seu trabalho passasse a freqüentar, com regularidade, canais de TV segmentados como Multishow e MTV. Ainda, sua música passou a ser executada em grandes rádios. No bojo deste processo, o artista chegou a se apresentar em programas de TV de maior abrangência como, por exemplo, o matinal global “Encontro com Fátima Bernardes”⁵¹⁰.

Por outro lado, como destacou Romulo Fróes, Jeneci articula sua carreira também por meio de parcerias com artistas como José Miguel Wisnik. Este tipo de parceria e relação artística o vincularia, de algum modo, a uma esfera de atuação e de legitimidade musical bastante diferente daquela da música pop. No primeiro caso, o valor da produção musical está muito mais ligado a: a) sua apreciação por determinados públicos de nicho interessados na constante pesquisa de referências e novidades musicais; b) o seu diálogo criativo com a história da música e as matrizes por ela fornecidas; c) invenção de linguagem e criação de novas propostas estéticas. No último caso (o universo de consumo musical pop), diferentemente, a aceitação da música por

⁵⁰⁹ Espaço identificado por Fróes e Dinucci como um dos representantes emblemáticos do mainstream televisivo brasileiro em relação à música.

⁵¹⁰ Cf. <http://globotv.globo.com/rede-globo/encontro-com-fatima-bernardes/v/marcelo-jeneci-canta-para-sonhar/2330587/>. Acesso em 23/04/2013.

públicos mais numerosos e o conseqüente sucesso comercial mais amplo é um dos principais elementos atribuidores de valor aos trabalhos (embora co-existam outros parâmetros).

Vemos então, que os limites entre “mainstream” e “independente”, ou entre a “música comercial” e a “música conceituada”, em casos como este, são tênues e o que Fróes nos apresenta é justamente a sua avaliação sobre as tomadas de posição possíveis a Jeneci, diante dos impasses colocados a ele neste contexto. É como se Jeneci transitasse por uma zona de perigo – sendo o perigo, “não ficar bem nem lá, nem cá”; ou seja, complicar o processo de legitimação de seu trabalho tanto nos ambientes pop como nos ambientes de nicho emergentes – ambos responsáveis pela sustentação de seu trabalho.

Em entrevista realizada para a pesquisa, Kiko Dinucci se refere a este tipo de situação e dilema vivido por Jeneci, como um exemplo importante do que para ele se apresentaria como um “conflito da geração”: até que ponto é possível crescer, ampliar o público sem deixar de fazer o que se quer artisticamente, mantendo, ao mesmo tempo, também, a clareza sobre o que se quer? Tulipa Ruiz sublinha a complexidade do novo cenário e fornece um elemento a mais para refletirmos sobre as matizes, nuances e possibilidades envolvidas na busca de resposta a esta questão:

“Atualmente, grandes empresas cujos negócios até então não eram voltados para a área musical estão viabilizando a produção de álbuns incríveis. A comercialização da música já não é mais restrita ao universo fonográfico e as verbas que vêm financiando nossos projetos são provenientes de outras instituições. Realmente estamos um pouco perdidos... Ninguém vende mais um milhão de discos, as vendas estão muito diluídas e dispersas. É um momento muito especial...” (Entrevista concedida por Tulipa Ruiz ao blog Banda Desenhada, publicada em 26/07/2011)⁵¹¹

⁵¹¹Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/07/da-maior-importancia-v2-revisto-e.html>. Acesso em 21/08/2011.

Na fala acima Tulipa se refere, mais diretamente, a empresas como, por exemplo, a Natura Musical e a Oi Música⁵¹². A atuação destas empresas no campo da música vem ensejando espaços intermediários entre as possibilidades de trabalho pertinentes às majors e aos selos independentes menores, oferecendo importante suporte para os trabalhos de artistas com destaque na “cena independente”; algo efetivado tanto por meio de patrocínios e editais para produção de discos e turnês (Natura Musical)⁵¹³, como também, pela promoção e viabilização direta dos trabalhos (selo Oi Música)⁵¹⁴. Têm obtido suporte de editais e patrocínios da Natura Musical, artistas importantes na “cena paulistana” e no “novo momento da música brasileira” como Marcelo Jeneci, Tulipa Ruiz, Márcia Castro, Marcella Bellas, Felipe Cordeiro, Siba, Lurdez da Luz, Karina Buhr, Céu, Juliana Perdigão. Fazem parte do catálogo do selo Oi Música, as paulistanas Luísa Maita e Bárbara Eugênia, a banda paranaense Nevilton, os cariocas Qinho e banda Tono, e o alagoano Wado⁵¹⁵.

“Foi lindo ter tido o apoio da Natura para a gravação deste primeiro disco. Tinha em mente que iria fazê-lo com ou sem patrocínio. O plano A seria ter o patrocínio da Natura, já o plano G seria gravar o disco no GarageBand⁵¹⁶ [Risos]. Depois de pronto, apresentei o disco pra Som Livre, que passou a distribuí-lo. O próximo deve ser bancado por eles. A relação com as grandes gravadoras mudou muito. Todos estes artistas da cena independente podem gravar seus próprios álbuns sem o auxílio da grande indústria. Então, a gravadora acaba funcionando como uma parceira na distribuição do disco.(...) Acho que acabei trazendo para a Som Livre um novo nicho que possui certo prestígio e que a agrada muito. A empresa me oferece um conforto e uma estrutura que realmente me interessam. Nossa troca está sendo muito boa. Ainda mais com o total respeito que eles têm em relação ao meu trabalho autoral. Posso fazer o que quiser. Eu os vejo batalhando como a gente, comigo e a minha equipe, para que o meu trabalho ganhe consistência e, aos poucos, fique mais conhecido.” (Entrevista concedida por Marcelo Jeneci ao blog Banda Desenhada, publicada em 30/03/2012)⁵¹⁷

⁵¹² Empresas que têm como base de atuação, respectivamente, a área de cosméticos e de telefonia celular. Nesta última área vale citar também os patrocínios e festivais voltados para o mercado independente promovidos, nos últimos anos, pela operadora de telefonia celular Vivo (especialmente por meio do projeto Conexão Vivo).

⁵¹³ Por meio de editais públicos e seleção direta – via Lei Rouanet e leis de incentivo estaduais – o Natura Musical apoiou, desde 2005, quase 200 projetos culturais. Cf. <http://www.naturamusical.com.br>.

⁵¹⁴ É possível presumir que, no trecho supracitado, a artista também esteja se referindo a instituições e empresas públicas que vêm apoiando, por meio de editais e promoção de eventos, a produção musical independente.

⁵¹⁵ Cf. <http://www.naturamusical.com.br> e <http://www.oimusica.com.br/>.

⁵¹⁶ Software da Apple comumente usado em estúdios de áudio caseiros.

⁵¹⁷ Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2012/03/pelas-esquinas-de-sua-casa.html>. Acesso em 21/08/2013.

Embora a declaração aponte somente pontos positivos com respeito à relação entre a Som Livre e o “novo nicho” representado por Jeneci, é possível nos questionarmos sobre qual seria a real capacidade destas grandes gravadoras – interessadas em se associar ao prestígio dos artistas independentes – de agenciar efetivamente um número mais elevado destes artistas, preservando a vitalidade e liberdade criativa responsáveis pelo próprio prestígio adquirido pela “cena”. Tudo indica que as novas “cenas independentes” dispõem de condições suficientes para – desenvolvendo-se e equilibrando-se por muito mais tempo que outras gerações, em um caminho de *fio de navalha* – negociar com força novos modelos em torno da economia da música (em curso ou ainda impensados), ao invés de esvaziarem-se progressivamente, a partir do seu simples enquadramento enquanto nicho de consumo e entretenimento. Trata-se, de todo modo, de um campo de disputa.

2.3.10. Filtrando e traduzindo o *mar musical independente*: a cena e os veículos tradicionais de mídia

Como já mencionado anteriormente neste trabalho, um dos fatores de suma importância para a formulação e legitimação da “cena musical paulistana” – enquanto expressão proeminente da “nova música brasileira” – refere-se à existência de um conjunto significativo de veículos de grande mídia concentrados na cidade de São Paulo-SP. Estes veículos são importantes enquanto “caixas de ressonância” e canais de difusão desta produção independente, ao mesmo tempo em que autenticam e conferem *status* à cena e aos artistas aos quais dão espaço. Assim, os artistas desta “cena paulistana” acabam por contar com condições diferenciadas – em relação aos músicos independentes que desenvolvem seus trabalhos radicados em outros estados – para fazerem repercutir e amplificar o reconhecimento de seus trabalhos em nível nacional. A cantora

e compositora mineira Juliana Perdigão, que dispõe de um nível razoável de contato e conexão com artistas e espaços da “cena paulistana”, comenta o seguinte:

“São Paulo é um dos centros, né? É interessante ver isso. O Rio de Janeiro tem a Rede Globo, o mainstream... o que acontece no Rio é impulsionado para o cenário nacional através da televisão. Já em São Paulo você tem os veículos de lá: a Folha de São Paulo, os jornalistas, os formadores de opinião que elegem quais serão os nomes do momento... é um pouco assim. Existem essas duas forças. (...) E, de fato, a música independente é muito centrada em São Paulo. Eu conheço vários artistas cariocas com trabalho autoral que têm que correr atrás de espaço. Aqui [no Rio de Janeiro] eles não têm uma grande abertura para divulgar a sua produção e formar público.” (Entrevista concedida por Juliana Perdigão ao blog Banda Desenhada, publicada em 01/11/2012)⁵¹⁸

O Rio de Janeiro- RJ conta com veículos de maior porte e que são reconhecidos como espaços, por excelência, do mainstream. Entre estes, se destaca emblematicamente a Rede Globo de Televisão. Este tipo estrutura de mídia, preponderante no contexto carioca, está muito mais ligado – segundo declaram alguns dos agentes acompanhados – à promoção dos artistas vinculados às grandes gravadoras. Como destaca Juliana Perdigão – e também é possível inferir a partir de declarações de músicos cariocas acompanhados – há no Rio de Janeiro- RJ uma cobertura de mídia ainda bastante tímida, no início dos anos 2010, em torno das movimentações musicais independentes que ocorrem na cidade.

Em São Paulo-SP observa-se a existência de veículos de mídia impressa como é o caso dos jornais O Estado de São Paulo e Folha de São Paulo e das revistas especializadas em cultura e música Bravo!, Rolling Stone e Trip; além de canais televisivos e radiofônicos voltados para públicos segmentados, como os programas “Cultura Livre” (Rádio e TV Cultura), “Metrópolis” (TV Cultura), “Trama Radiola” (TV Cultura), “Ensaio” (TV Cultura), “Radiola Livre” (Rádio UOL), “Vozes do Brasil” (Rádio Eldorado). Nestes veículos, a “cena musical independente brasileira” tem obtido significativa cobertura, com destaque para a sua parcela paulistana.

Foi possível perceber, ainda – especialmente pelo acompanhamento de conexões e postagens na rede social Facebook –, uma articulação bastante próxima de alguns dos jornalistas

⁵¹⁸ Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2012/11/a-dona-da-voz.html>. Acesso em 08/06/2013.

e apresentadores dos veículos de mídia paulistanos em relação aos artistas da “cena paulistana”, colaborando diretamente com a promoção destes trabalhos musicais; seja através de sua atuação profissional, como também por meio de suas postagens e interações com a cena em redes online. Destacam-se por operarem ações neste sentido, os jornalistas Marcus Preto, Pedro Alexandre Sanches e Ronaldo Evangelista (Folha de São Paulo), Alexandre Matias (O Estado de São Paulo), Roberta Martinelli (“Cultura Livre”), Débora Pill (“Vitrola Livre”), Patrícia Palumbo (“Vozes do Brasil”) ⁵¹⁹. Foi possível notar, ainda, por meio do acompanhamento citado, que estes jornalistas também costumam circular, comumente, pela rede de espaços culturais e noturnos, já mencionada, pertinente à região da Vila Madalena, Pinheiros, Pompéia, Baixo Augusta, Lapa, Perdizes.

Somam-se aos espaços de mídia situados em São Paulo-SP, alguns programas televisivos especializados e dedicados à música que – embora ligados a canais de TV a cabo como Canal Brasil e Multishow (vinculados à Rede Globo e sediados no Rio de Janeiro) – também têm atribuído à “cena paulistana” um papel proeminente na “nova música brasileira” do início dos anos 2010. Este é o caso do programa “Experimente” (Multishow) e de programas do Canal Brasil como o “Pelas Tabelas”, “Cantoras do Brasil” e “Cada Canto”. O “Pelas Tabelas” foi realizado por Pablo Francischelli e Caio Jobim por meio da produtora Carioca Filmes e foi exibido em duas temporadas, entre 2009 e 2010 – sendo considerado um primeiros registros televisivos sistematizados sobre parte da nova geração de artistas de que trata este estudo ⁵²⁰. Já os programas “Cantoras do Brasil” e “Cada Canto” foram realizados pelo canal, em parceria com a gravadora paulistana YB Music e gravados em solo paulistano. No programa “Cantoras do

⁵¹⁹ Estes jornalistas e profissionais de mídia atuaram nos veículos mencionados, no período de realização desta pesquisa. Alexandre Matias, Marcus Preto e Pedro Alexandre Sanches, por exemplo, já não trabalham mais no Estado de São Paulo (Matias) e na Folha de São Paulo (Preto e Sanches); embora mantenham proximidade significativa com a cena, atuando em outras mídias.

⁵²⁰ Cf. Entrevista concedida por Pablo e Caio ao blog Banda Desenhada: <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/08/outras-conversas.html>. Acesso em 30/08/2013.

Brasil”, a cada episódio “uma cantora da cena atual” homenageava uma “cantora do passado”. O “Cada Canto” contou com a direção de Gustavo Rosa de Moura e do músico Romulo Fróes, que apresentava o programa ao lado de Débora Pill. Segundo o site do Canal Brasil, o “Cada Canto” teve como objetivo “retratar os integrantes da nova cena musical paulista”⁵²¹.

Importa notar que as reportagens escritas e as edições televisivas e radiofônicas pertinentes às coberturas midiáticas citadas até aqui, constituem espaços significativos de “recorte” dos artistas considerados proeminentes e mais relevantes, tanto no que se refere ao “novo momento [ou geração] da música brasileira” como à “cena paulistana”, em particular. Trata-se, de fato, de ocasiões importantes em que se formulam e se oferecem “filtros” para os “públicos interessados” no que há de melhor na “nova música brasileira [independente]”. Em meio ao *mar de artistas* independentes atuantes no contexto contemporâneo, tais coberturas de mídia acabam por cumprir um papel de destaque, selecionando os trabalhos considerados – por estes jornalistas, críticos e editores – como os mais relevantes. De todo modo, é possível verificar que se procura, frequentemente, nestes processos de seleção dialogar, de maneira bastante orgânica, com a valorização dos artistas no interior da própria cena. O que significa dizer, em outras palavras, que os jornalistas e demais profissionais de imprensa citados procuram, geralmente, estar em sintonia com as percepções de artistas, produtores e público que integram a cena, sobre quais seriam os nomes mais relevantes da mesma.

O programa “Cada Canto”, por exemplo, dedicou edições a Andréia Dias, Fernando Catatau, Rodrigo Campos, Guizado, Siba, Anelis Assumpção e Beto Villares, Hélio Flanders, Emicida, Gui Amabis, Nina Becker, Maurício Takara, Kiko Dinucci e Tatá Aeroplano. O programa “Cantoras do Brasil”, por sua vez, escolheu para interpretar novas versões de músicas celebrizadas por “cantoras do passado” as cantoras: Lulina (Miriam Batucada e Ademilde

⁵²¹ Cf. <http://canalbrasil.globo.com/programas/>. Acesso em 30/08/2013.

Fonseca); Mallu Magalhães (Elizeth Cardoso); Andréia Dias (Aracy de Almeida); Nina Becker (Dolores Duran); Lurdez da Luz (Nara Leão); Mariana Aydar (Clara Nunes); Bluebell (Sylvinha Telles); Tiê (Celly Campello); Gaby Amarantos (Clementina de Jesus); Luísa Maita (Elis Regina); Roberta Sá (Carmem Miranda); Tulipa Ruiz (Dalva de Oliveira).

A festa de aniversário de 13 anos do programa de rádio “Vozes do Brasil” reuniu em 23/03/2011 no Studio SP, artistas importantes no “novo momento da música brasileira” – sendo a maioria, nomes comumente associados à “nova cena independente paulistana”. Apresentaram-se na noite: André Abujamra, Anelis Assumpção, Arícia Mess, Barbara Eugênia, Bluebell, Bruno Moraes, Diogo Poças, Claudia Dorei, Duani, Edgard Scandurra, Fernando Catatau, Filipe Catto, Karina Buhr, Lucas Santtana, Márcia Castro, Mariana Aydar, Romulo Fróes, Seu Jorge e Thiago Pethit.⁵²²

O especial de final de ano do programa de rádio e TV “Cultura Livre”, veiculado em 31/12/2012, constituiu mais um momento de seleção e recorte dos nomes considerados pelo programa como os mais relevantes na “cena”⁵²³. Com a banda paulistana O Terno⁵²⁴ sustentando a base instrumental de todas as apresentações, os seguintes artistas cantaram cerca de duas a três músicas cada, muitas vezes dividindo palco com o colega seguinte ou anterior: Márcia Castro, Pélico, Bárbara Eugênia, Tatá Aeroplano, Leo Cavalcanti, Felipe Cordeiro, Rafael Castro, Juçara Marçal, Mauricio Pereira, Tulipa Ruiz, Filipe Catto, Letuce (Lucas Vasconcelos e Letícia

⁵²² Cf. <http://www.obaoba.com.br/sao-paulo/fotos/fotos-13-anos-de-vozes-do-brasil-no-studio-sp#1>. Acesso em 30/08/2013.

⁵²³ Seja pelo perfil pretendido pelo evento, seja por limitação de orçamento, o programa enfatizou a produção autoral de “canções” da cena, ficando de fora de seu escopo trabalhos musicais instrumentais. Ficaram de fora, ainda, nomes como Criolo, Emicida, Céu, Curumim e Marcelo Jeneci – artistas independentes partícipes da cena cujos trabalhos têm transitado mais amplamente por circuitos mainstream. Tendo em vista o acompanhamento dos trabalhos destes músicos e de diversas edições do programa em questão, é possível cogitar a falta de disponibilidade na agenda destes artistas em relação à data de gravação ou, ainda, que o programa tenha priorizado artistas da cena cujos trabalhos se encontram, em termos do alcance de públicos maiores, num patamar um pouco abaixo aos cinco citados acima - entre outros motivos possíveis.

⁵²⁴ Formado por Tim Bernardes (guitarra), Victor Chaves (bateria) e Guilherme D’Almeida (baixo).

Novaes), Blubell, Rael, Laura Lavieri, Karina Buhr e Kiko Dinucci.⁵²⁵ Com a exceção da dupla Letuce, todos os citados encontram-se radicados em São Paulo-SP.

A casa noturna Studio SP, por sua vez, ao encerrar as suas atividades em 02/05/2013 com uma última e emblemática noite de shows, operou, na ocasião, mais uma seleção significativa para a percepção do público sobre a “cena” – tendo em vista, inclusive, a ampla cobertura jornalística do acontecimento. Foram escolhidos para *representar* a cena musical fomentada pela casa (e as dezenas ou centenas de shows apresentados em seus oito anos de existência) os artistas e projetos musicais: Criolo, Emicida, Tulipa Ruiz, Kamau, a banda Metá Metá e o coletivo Instituto⁵²⁶.

Cito ainda como exemplo, o evento “Danado de Bom – 100 Anos de Luiz Gonzaga”, tributo ao cantor e compositor pernambucano no centenário do seu nascimento, realizado no Auditório Ibirapuera em São Paulo-SP. O evento que, uma vez gravado, seria veiculado posteriormente no Canal Brasil, representou mais uma parceria deste veículo com a gravadora YB Music. Destaca-se o fato de que o produtor e proprietário do selo Maurício Tagliari, foi o diretor artístico da noite, a qual contou com uma série de artistas vinculados à gravadora. Apresentaram-se na ocasião: Bruno Moraes, Lulina, Pipo Pegoraro, Dan Nakagawa, Bruno Batista, Clube do Balanço, Nereu, Juliana Perdigão, Flu, Juliana R., Dudu Tsuda, Duo Samuca e Ricardo Hertz, Saulo Duarte e a Unidade, Blubell, Nina Becker, Tulipa Ruiz, Passo Torto, Pélico, Thiago França, Roger W. Lima, Projeto Animaio e Joquinha Gonzaga⁵²⁷.

⁵²⁵ Cf. http://www.youtube.com/watch?v=B-g_APBD0JE. Acesso em 31/08/2013.

⁵²⁶ Cf. <http://www.noize.com.br/studio-sp-faz-show-de-encerramento/>. Acesso em 31/08/2013.

⁵²⁷ Cf. <http://www.auditorioibirapuera.com.br/2011/12/17/%E2%80%9Cdanado-de-bom%E2%80%9D-100-anos-de-luiz-gonzaga/>. Acesso em 03/10/2013.

FATORES DE FORMAÇÃO DA “NOVA CENA PAULISTANA” DO INÍCIO DOS ANOS 2010

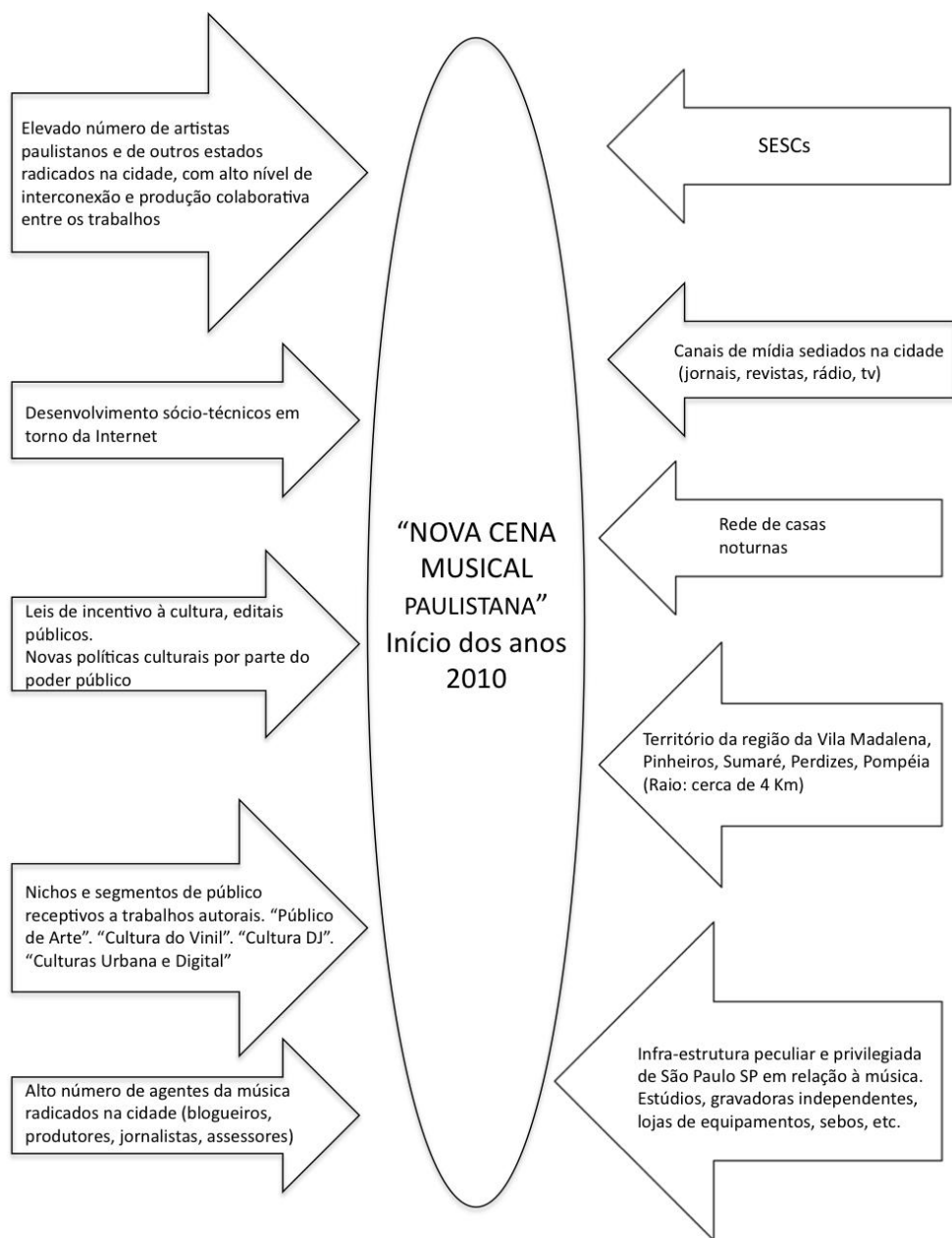


FIGURA 27. Fonte: Diagrama elaborado pelo autor.

DA “MPB” À “MÚSICA BRASILEIRA”

forma, o modo como a própria grande mídia discursa a cena. Além de comumente associados à sigla “MPB” nestes canais de mídia, os artistas em questão e seus trabalhos, encontram-se frequentemente remetidos, nestes espaços, a expressões como, por exemplo, – as já citadas – “nova música brasileira”, “novo momento/ nova geração da música brasileira”, “nova cena paulista/paulistana”, ou, ainda, simplesmente “nova geração”⁵³². Cabe sublinhar de um lado, que estas últimas expressões são utilizadas e partilhadas pelos próprios artistas e agentes da cena (como produtores, entusiastas, proprietários de casas noturnas, donos de selos, etc.). Por outro lado, é interessante notar que no caso da sigla “MPB”, verifica-se o fato sintomático de que estes músicos não sentem, geralmente, uma identificação substancial dos seus trabalhos e de si mesmos (enquanto artistas) com aquilo que esta nomenclatura tem significado para a sua geração, enquanto identidade musical.

Na realidade, um elemento bastante comum à maior parte destes artistas – e significativo no que se refere à “cena paulistana” – é uma tendência a rejeitar ou a negar rótulos e classificações relativamente a seus trabalhos musicais. Estes artistas demonstram, em suas declarações, sentir e perceber tais expedientes de categorização e identificação musical como representações intrinsecamente redutoras e limitantes das suas obras. Em outras palavras, o que estes artistas têm afirmado é que estas formas de identificar e traduzir a música são “incapazes de dizer”, fiel e adequadamente, “o que são suas músicas”. Buscam, assim, incentivar, ao mesmo tempo, o contato direto e não mediado (por classificações prévias) do público com suas criações.

Os artistas acompanhados destacam ainda, neste sentido, como fatores que têm colaborado para diluir significativamente as fronteiras entre gêneros musicais, no tipo de

[artistas-nova-mpb](#); <http://nalupa.com/espreita-no-deserto-9-nova-mpb-2/>; <http://glamurama.uol.com.br/barbara-eugenia-revelacao-da-nova-mpb-lanca-seu-primeiro-video-clip-vem-ver/>. Acesso em 31/08/2013.

⁵³² Outras expressões similares comumente utilizadas para se referir ao conjunto de artistas em questão e seus trabalhos: “nova cena da música brasileira”; “recente cena musical brasileira”; “atual cenário da música popular brasileira”; “atual safra da MPB”; “nova geração da MPB”; “nova cena da MPB”; “MPB hype”; “nova MPB independente”; “nova geração de músicos de São Paulo”.

produção musical contemporânea que a cena acaba por expressar: a forte carga autoral e a singularidade dos trabalhos que têm composto a cena; a utilização de referências musicais cada vez mais diversificadas para a criação musical; e a intensa dinâmica de intercâmbio e produção colaborativa entre trabalhos musicalmente bastante distintos.⁵³³

Como compreender, então, este descompasso entre: 1) a maneira como esta cena musical é identificada, classificada, enquadrada e discursada enquanto “nova MPB independente” ou “nova geração da MPB” em matérias e espaços de mídia, importantes para legitimação e fortalecimento dos trabalhos destes artistas; e 2) o modo como os artistas sentem e percebem a especificidade do fenômeno musical e sociocultural do qual participam, afirmando-o, em diversas ocasiões, para além das classificações musicais tradicionais disponíveis (entre elas a própria “MPB”)? E, ainda, por que, no que se refere às expressões supracitadas⁵³⁴ – a princípio (ou aparentemente) mais genéricas –, a sua utilização é observada tanto nas coberturas de mídia, como nas falas correntes dos músicos⁵³⁵?

Perguntado sobre quem seria, predominantemente, o agente responsável, hoje, por identificar e dizer “o que as coisas são na música” – em termos de categorizações, classificações e gêneros musicais – o músico Kiko Dinucci diz:

⁵³³ A fala de Bruno Moraes a respeito – em parte já mencionada na Parte I – sintetiza bem e é ilustrativa destes aspectos: “Eu acho que está todo mundo meio nessa vibe assim, querendo criar um som que seja bastante original, que tenha uma assinatura pesada. Acho que acabou aquele tempo que você identificava “isso é samba com não sei o quê”. Você até identifica, mas virou uma coisa meio antiga de se fazer. Eu acho que é um jeito meio reducionista de classificar uma música, sabe? O estilo musical da pessoa, sabe? Inclusive quem está muito ligado a um estilo musical em específico assim, a não ser que esteja trabalhando com uma excelência absurda, tende a não chamar muito a atenção. Porque justamente isso está sendo superado, né? As ligações entre os estilos estão ficando cada vez mais estreitas e mais difíceis de você separar uma coisa da outra. As coisas são mais diluídas uma coisa na outra. (...) Porque agora é isso, como você vai classificar, sei lá, o som que a Tulipa está fazendo ou o som que o Criolo está fazendo.. Você vai chamar de rap, vai chamar de rock, vai chamar meu disco de um disco de Bossa Nova? Não vai. Não tem como, entendeu? É muito reducionista. (...) Mesmo que você diga vários [gêneros musicais] você não consegue explicar o disco, não vai adiantar.” (Entrevista concedida por Bruno Moraes em 20/04/2012)

⁵³⁴ “Nova música brasileira”, “novo momento/ nova geração da música brasileira”, “nova cena paulista/paulistana”, “nova geração”, etc.

⁵³⁵ No caso, a utilização de tais expressões pelos músicos, como forma destes se referirem, em suas declarações, ao fenômeno cultural e musical de que participam.

“Desde que eu me conheço por gente, quem sempre decidiu ‘o que é o quê’ é a indústria fonográfica. E mesmo se ela hoje é menor, ela continua criando rótulos e permanece igual nesse aspecto. E hoje em dia a imprensa tradicional prossegue copiando os rótulos que a indústria criou. Quando a grande imprensa vai cobrir os músicos independentes ela utiliza esses rótulos.” (Entrevista concedida por Kiko Dinucci em 05/04/2012)

O descompasso, anteriormente citado, é particularmente significativo para a formulação contemporânea dos imaginários sociais sobre a cena, uma vez que, hoje, cada vez mais, se desenvolvem novos circuitos de informação sobre a música, capazes de correr ao largo ou escaparem, em alguma medida, às formulações identitárias operadas historicamente e originalmente pela tradicional indústria fonográfica. Especialmente no que se refere à “cena paulistana”, isto acontece em um cenário no qual uma série de transformações pertinentes à nova economia da música tem colaborado para que os artistas desenvolvam novas experiências e pontos de vista possíveis sobre as identidades, classificações, categorizações e gêneros musicais.

Atuando em redes sociais online, blogs e sites, artistas e produtores musicais independentes têm tido um papel proeminente nos agenciamentos de sentido operados – relativamente aos seus próprios trabalhos – nestes novos circuitos de informação. Nestes espaços midiáticos, estes agentes têm projetado diretamente junto ao público e aos chamados “formadores de opinião”, os seus próprios pontos de vista sobre a música que produzem e sobre a maneira como eles gostariam que ela fosse sentida e apreciada. Talvez em função destas oportunidades maiores para que os artistas pronunciem, enquanto criadores, a sua própria versão sobre as classificações de suas obras em termos de gêneros, rótulos, categorizações musicais, os seus pontos de vista sobre o assunto têm também repercutido em algumas matérias e reportagens da mídia mais convencional – ainda que, nestes veículos de grande mídia, permaneçam sendo frequentes e importantes as representações da cena enquanto “nova geração da MPB”.

Instalam-se, assim, na formulação dos imaginários sobre a cena, determinadas tensões, decorrentes das novidades trazidas, de um lado, por estes circuitos de informação em expansão e,

de outro, pelo lugar social que passa a ser assumido pelos artistas-empresendedores independentes na nova cadeia produtiva da música.

Os sistemas de classificação musical formulados tradicionalmente pela grande indústria fonográfica e que são – como indica Dinucci – “copiados” ou reproduzidos pela imprensa tradicional, passam a ser confrontados pela emergência e defesa, por parte dos artistas, de novos modos possíveis de aproximação e escuta do público em relação às suas obras musicais – novos modos que, no contexto de novas relações de produção e consumo musical, tenderiam, no limite, a não estar mais mediados por palavras-síntese de agrupamento genérico destas produções.

Abaixo, Romulo Fróes indica que a popularização cada vez mais intensificada de plataformas voltadas aos downloads de MP3, bem como de sites e aplicativos que proporcionam escuta musical em tempo real (como Youtube e Soundcloud, por exemplo), tem gerado novas formas de aproximação inicial do público com as produções musicais. Corroborando a perspectiva enunciada por Fróes, Dinucci recorre ao que considera uma expressão adequada (“música brasileira”) para identificar a sua música. Percebendo que mesmo após tomarem contato com esta identificação, o(s) seu(s) interlocutor(es) permanece(m) sem entender que tipo de música ele faz, o músico aponta que, no final das contas, o que acaba por se destacar é “a proposta de que o som [em si] é o que determina mesmo o que é” a música.

“Eu estava falando com você agora e eu estou pensando: hoje você ouve antes de saber o que aquilo é. Eu acho que é isso. O que eu acho extremamente saudável! Eu acho rico você ouvir algo sem saber o que aquilo é, sem saber que aquilo é, por exemplo, ‘samba’, ‘rock’, ‘MPB’, ou que se chama ‘música popular brasileira’. Sem ler escrito, sem ler reportagem: você vai lá e ouve. Pá... Clica lá, e ouve...” (Entrevista concedida por Romulo Fróes em 04/10/2012)

“Muita gente que não me conhece fala assim: ‘*O que você toca?*’, e eu falo: ‘*violão*’, ‘*Não, eu estou falando do estilo. O que é? É samba, é rock?*’. Eu falo: ‘*música brasileira*’. Quando eu falo música brasileira, fica uma interrogação ‘desse tamanho’ na cabeça da pessoa. A pessoa fala: ‘*E aí? Mas o que é música brasileira?*’. Aí eu falo um pouco das minhas influências, eu falo assim: ‘*não; pensa assim, tem coisa de samba, mas tem coisa africana. Tem coisa de rock. Tem coisa de jazz*’. Aí a pessoa fica com mais interrogação ainda. A pessoa fala: ‘*é misturado assim?*’. Eu falo: ‘*é, é misturado*’. Aí fica uma interrogação que só vai se findar quando o cara pegar o disco e ouvir, né? Daí a fica a proposta de que o som é o que determina mesmo o que é, né?” (Entrevista concedida por Kiko Dinucci em 05/04/2012).

A confrontação, anteriormente mencionada⁵³⁶, se torna ainda mais significativa, na medida em que estes artistas, assumindo o controle empresarial de suas carreiras, ao promoverem intensivamente os seus trabalhos com o suporte das mídias digitais, fazem ecoar suas próprias representações e pontos de vista numa escala até então inédita.

Neste cenário, estabelecem-se diferentes maneiras de “falar sobre cena”, que acabam por estar associadas a modos distintos de perceber, sentir e vivenciar esta mesma cena. De um lado, encontra-se a via de representação e percepção sobre estas produções musicais que se opera por meio das lentes dos sistemas de grande mídia. De outro lado, encontram-se: as experiências diretas de contato com shows dos artistas; a escuta direta das músicas gravadas; as falas de artistas e do público próximo à cena sobre a mesma em redes sociais; o compartilhamento, sintonia e captação do universo simbólico, sociocultural e existencial, a partir do qual estes artistas estão produzindo suas obras; as resenhas e críticas textuais atentas às particularidades e nuances mais específicas de cada trabalho, geralmente publicadas em blogs e sites especializados.

É possível notar que o fluxo comunicativo entre estes dois universos é permeado por ruídos, desconfortos e processos de tensão significativos. Estes são decorrentes da dificuldade de se traduzir fielmente determinados processos de fruição musical – processos considerados pelos artistas (e pelo público mais próximo a seus trabalhos) como essenciais para captar o que “a cena e suas obras musicais são” – para os sistemas de representação da grande mídia, responsáveis por legitimar e atribuir status e distinção a estes trabalhos e à cena.

Vejamos agora então, outra face deste mesmo conflito, a qual se estabelece na própria prática e na subjetividade de cada artista. Trata-se aqui do conflito entre os pontos de vista,

⁵³⁶ Confrontação da defesa por parte dos artistas, de novos modos possíveis de aproximação e escuta do público em relação às suas obras musicais, em relação aos sistemas de classificação musical formulados tradicionalmente pela grande indústria fonográfica, e reproduzidos pela imprensa tradicional.

representações e interesses do artista enquanto “criador” e enquanto “empreendedor” – tema já abordado. Observemos este conflito no que tange, especificamente, a relação entre o processo de estabelecimento de identidades musicais e a viabilização econômica dos trabalhos.

Por um lado, no novo cenário, os artistas independentes, se sentem muito menos em dívida, ou vinculados, em relação aos interesses de “classificar a música” para comercializá-la a partir do binômio gravadoras/lojas de CDs⁵³⁷. Se sentem, assim, mais livres para, trabalhando com relativa autonomia em relação a estes espaços, e dispendo de novos canais para fazerem ecoar seus pontos de vista, buscar afirmar ou evidenciar, enquanto criadores, a dimensão inclassificável de suas obras.

“É um saco essa mania de querer te rotular, de te engessar. Fiz até uma música sobre isso, que vai estar no próximo álbum: *‘Não pergunte o estilo que eu faço porque – meu amigo – não sei dizer/ rotulado, enquadrado, encaixado em uma prateleira você não vai me ver’*. [Risos]”. (Entrevista concedida por Andréia Dias ao blog Banda Desenhada, publicada em 07/11/2011)⁵³⁸

“Tem isso, o rótulo serve muito também pro vendedor de CD, entendeu? Hoje, a prateleira não existe mais! A prateleira é o blog. A prateira é o Facebook, entendeu? Que é um mundo inteiro.” (Entrevista concedida por Bruno Morais em 20/04/2012)

De todo modo, como já sublinhado, ainda que estes artistas independam, cada vez mais, de grandes gravadoras e da venda de discos, para que seus trabalhos possam existir, os veículos de grande mídia permanecem tendo um papel importante na legitimação e atribuição de status aos trabalhos individuais e à cena como um todo. Embora diversos músicos acompanhados tenham apontado que as mídias digitais chegam, comumente, a ter, para eles, um papel ainda mais importante para a formação de seus públicos do que reportagens da grande mídia impressa, a aparição neste último tipo de mídia permanece tendo a importante função de distinguir os seus

⁵³⁷Vicente (2008) ressalta que já desde a segunda metade dos anos 1990, se observa um processo de crescente pulverização dos locais onde se opera o consumo fonográfico; processo que passa a implicar em um significativo declínio da centralidade das lojas especializadas no que tange a venda de discos. Estas lojas passam então, a, crescentemente, disputar espaço com o mercado ilegal/informal – expandido pelas tecnologias digitais – e com a comercialização de discos em supermercados, postos de gasolina, magazines, templos religiosos, shows, grêmios estudantis, entre outros espaços.

⁵³⁸ Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/11/sobre-verdade-e-mentira.html>. Acesso em 03/09/2013.

trabalhos do *mar de artistas* que buscam visibilidade, atuando na internet e em circuitos de shows independentes.⁵³⁹

Assim, se de um lado, enquanto “criadores”, os artistas da “cena paulistana” parecem estar interessados em afirmar a dimensão inclassificável de suas produções musicais⁵⁴⁰, enquanto “empreendedores” acabam por reconhecer – ainda que, geralmente, a contragosto – a importância das mediações realizadas pela grande mídia; mediações que acabam por categorizar suas produções a partir de modos de identificação e classificação musicais considerados “antigos” – e em alguma medida inadequados – por estes agentes. Este é o caso da associação da sigla “MPB” à cena.

Mas não é só isso. Para além da necessidade destes artistas em estarem presentes em coberturas de grande mídia – e assim de conviverem com seus discursos e classificações –, quando são instados, nas entrevistas, a falar como “produtores” e “empreendedores” de suas carreiras, pensando mais direta e claramente sobre a inserção de seus trabalhos no mercado, estes agentes acabam por reconhecer – contraditoriamente – a importância das classificações ou gêneros. Vejamos aqui um exemplo, por meio de declarações do cantor e compositor Pélico. Em um momento o músico diz:

“Já se brincou tanto com a música brasileira, né? Já se fez tanta mistura e colocou coisas e... que como você vai classificar isso, né? Como você vai dizer que tal música não é rock? Ou que o Apanhador Só [banda] é só rock, não é MPB? Que a Tulipa é MPB e não é rock? Que o Jeneci é música romântica? Que o Criolo é só rapper? Fica difícil pra maioria, pra muitos artistas fica muito difícil você pegar e falar... ‘Ah, então é rap? É rap.’. E o cara vai lá [acaba aceitando ou se utilizando das classificações] pra poder, sabe, se enquadrar em alguma coisa e não empatar a vida

⁵³⁹ Relativamente a este processo de distinção decorrente da aparição na grande mídia, o músico Kiko Dinucci utilizou, por exemplo, as expressões “autenticação” e atribuição de “status”, enquanto seu colega Bruno Moraes se referiu como a isto como o recebimento de uma “medalha”, “condecoração” e atribuição de “glamour” ao trabalho.

⁵⁴⁰ Um aspecto importante, relacionado a este interesse dos artistas enquanto “criadores” está associado – segundo foi possível constatar pelas declarações destes agentes – pela própria prática de criação de seus trabalhos. A colocação da cantora Céu, a seguir, exemplifica diversas outras falas de colegas seus. “eu nunca começo a escrever uma música ou produzo um disco ou faço um show pensando em qual categoria que eu estou”. (Entrevista concedida por Céu ao programa “Cultura Livre”, TV Cultura, publicada no Youtube em 19/12/2012. Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=9PHyezaTVwQ>. Acesso em 04/09/2013).

dele, sabe? ‘*Pô, você vai ficar me enchendo o saco com isso? Então beleza, sabe?*’ [risos].” (Entrevista concedida por Pélico em 30/04/2012)

Em outro momento, este mesmo artista manifesta outra perspectiva e ênfase em relação a este tipo de adaptação “ao mundo das classificações”:

“Quando um artista vai vender o seu trabalho, marcar os shows, enviar uma proposta de trabalho pra um contratante, ele muitas vezes acaba tendo um discurso mais abrangente, sabe. ‘*Olha, porque minha música...*’. E, na verdade, o mercado é prático, cara. O cara não tem tempo pra ficar ouvindo tudo o que você imagina que você é. Então você tem que pegar aquilo e transformar... Muitas pessoas do meu meio dizem: ‘*Ah não, meu trabalho não é um produto!*’ Lógico que é um produto, cara. Talvez você não saiba pegar isso e esquecer que você é o artista e, na hora de cair no mercado, saber ser prático e conhecer essa linguagem dos caras.(...) Você vai conversar com um contratante, não é a mesma coisa que você conversar com seu produtor musical que você pode falar: ‘*Olha eu queria meu som de tal e tal maneira ... blábláblá*’. Não, é um outro universo, cara. Você vai tratar com um cara que fala: ‘*Bicho, é isso aqui. Quanto? Eu pago tanto. Que tipo de som que você faz?*’ (Idem)

É possível notar que estes agentes acabam por reconhecer, ainda que com algum desconforto para sua condição de artistas criadores, a pertinência destes modos de “explicar”, “traduzir de modo mais genérico e simples” as produções para o público – destacando que isto é necessário, sobretudo, no que tange a comunicação com parte dos contratantes e com o chamado “público passivo”; público que estes artistas também buscam atingir, embora enfrentem, até o momento, em sua maioria, dificuldades para consegui-lo. Vale enfatizar aqui, o processo de educação continuada pelo qual passou o “público passivo” em relação à “cultura de classificações musicais” formulada pela indústria fonográfica ao longo de quase um século⁵⁴¹.

Assim, é possível pensar que, em parte, estas dificuldades de alcance a este tipo de público também sejam decorrentes da própria necessidade ou do interesse destes artistas – estimulado pelos novos contextos produtivos nos quais se inserem – em buscar novas formas de relação e aproximação do público com sua música, nas quais mediações classificatórias são vistas

⁵⁴¹ Cabe lembrar que os discos de 78 RPM traziam impressos juntamente com o nome dos artistas o gênero musical de cada música; aqui os gêneros musicais chegavam a ser mais importantes que os próprios artistas para a comercialização das obras. Napolitano (2007a) destaca também que, durante os anos 1960 e 1970, período em que com o advento do LP já se observava uma maior valorização da personalização da criação e das performances musicais – a indústria fonográfica buscou promover e estimular a identificação e o agrupamento das obras em termos de “movimentos musicais”, como forma de obter uma relação mais segura com o público consumidor.

como algo a ser evitado. Estabelece-se aí, portanto, um conflito importante no seio da nova condição de atuação do artista enquanto criador-empREENDEDOR.

Se o “público interessado” está mais apto a um olhar mais próximo, que lhe permite captar a especificidade da cena em sua complexidade sociocultural e diversidade musical, o “público passivo”, por sua vez, – mais habituado aos modos de classificar e discursar a produção musical do país, gestados pelo complexo formado pela grande mídia, indústria fonográfica e lojas de discos – demandaria “modos de tradução e descrição à distância” ⁵⁴². Para determinados jornalistas, côNscios da especificidade da cena e desta necessidade de tradução, dizer que há uma nova geração de artistas independentes renovando a “MPB” acaba sendo uma tentativa de explicar a cena para o público mais conectado ao universo informativo da grande mídia (geralmente mais associado, segundo os artistas, ao perfil do “público passivo”).

Entendo que esta seja a melhor maneira de compreender a tentativa dos jornalistas Alexandre Matias e Marcus Preto de produzir sentidos sobre a cena, junto ao público leitor dos veículos nos quais publicaram as emblemáticas matérias jornalísticas que cito a seguir – respectivamente, na Revista Trip em 2009 e no suplemento SeraFina do jornal Folha de São Paulo em 2012. Ambas as matérias repercutiram bastante no meio musical e junto ao público mais próximo à “cena independente”, principalmente em função das imagens-mote que elenco adiante.

No caso da revista Trip, a matéria tinha como atração principal a recriação de uma capa da célebre revista Realidade de 1966 que anunciava como “Novos nomes do samba”, artistas considerados, comumente, hoje em 2013, como parte do panteão clássico da “MPB”. Na nova

⁵⁴² Vale sublinhar que a eventual demanda de classificações por parte de contratantes parece ser maior na medida em que o tipo de público que estes visam atingir com seus eventos se aproxime do perfil arquetípico do “público passivo”, ou ainda quando o público destes eventos tenha pouca proximidade e intimidade com a realidade musical e sociocultural expressa pela “cena paulistana” ou pelo “novo momento da música brasileira”.

versão da capa figuravam em posições e vestimentas semelhantes, “nove novos artistas essenciais na música brasileira” contemporânea. Destes nove artistas, sete são importantes nomes da “nova cena paulistana” e os dois restantes – Kassin e Thalma de Freitas – residentes no Rio de Janeiro-RJ, têm mantido uma intensa relação com a cena (conferir legendas das imagens a seguir).



FIGURA 28. Fonte: Revista Trip.⁵⁴³ Na capa da Revista Realidade de 1966, em sentido horário, a partir do homem de terno encontram-se: Milton Banana (Milton Banana Trio), Jair Rodrigues, Nara Leão, Paulinho da Viola, Toquinho, Gilberto Gil, Magro (MPB-4), Caetano Veloso e Chico Buarque.

⁵⁴³ Cf. <http://revistatrip.uol.com.br/revista/178/especial/ninguem-e-de-ninguem-a-nova-realidade.html>. Acesso em 04/09/2013.



FIGURA 29. Fonte: Revista Trip ⁵⁴⁴. Na seleção de novos artistas feita pela Revista Trip em 2009 estão presentes na foto em sentido horário, a partir de Junio Barreto (de terno): Hélio Flanders, Thalma de Freitas, Romulo Fróes, Daniel Ganjaman, Céu, Tatá Aeroplano, Catatau e Kassin.

Nesta matéria, embora se enfatize a expressão “música brasileira” em detrimento da menção à sigla “MPB”, é fato notável que os artistas elencados da capa da revista Realidade tenham seus nomes historicamente associados como representantes clássicos e tradicionais da “MPB”. O trecho abaixo sintetiza bem os agenciamentos de sentido pretendidos pela matéria:

“Esqueça as paradas de sucesso, os prêmios que louvam os medalhões de sempre, os ganhadores de Disco de Ouro e aquele papinho ‘ah, mas a cena de hoje não tem mais um Chico, um Caetano...’. Conversa. O riquíssimo panorama musical contemporâneo não tem nada a ver com o que rolou nos anos 60. São outros públicos e propostas, outro jeito de a música chegar ao ouvinte, os grupos não são hermeticamente fechados e se abrem para novas combinações – e não há um inimigo comum, fardado e censor, a combater. Mas existe um adversário invisível: a multiplicação e a dispersão de sons e imagens. Qualquer músico pode criar uma página na rede, encontrar um buraco para tocar, bancar um CD bacana por R\$ 3 mil. Talvez por isso a Trip tenha tido tanto trabalho para apostar nos nove carros-chefe da nova geléia geral brasileira.” (“Ninguém é de ninguém: a nova realidade”, matéria publicada pela Revista Trip em junho de 2009)

A matéria prossegue:

⁵⁴⁴ Cf. <http://revistatrip.uol.com.br/revista/178/especial/ninguem-e-de-ninguem-a-nova-realidade.html>. Acesso em 04/09/2013.

“Se a Realidade acertou quase tudo, a Trip, através de um colegiado e de muitas horas de discussão, arrisca estes Nove Novos com firmeza. Afinal, embora distantes do público de massa, eles são figurinhas carimbadas para quem acompanha movimentações de palco e MySpace.” (Idem)⁵⁴⁵

Como indicam Dias e Janotti Júnior (2011) o conteúdo da reportagem da Realidade, de 1966, expressa um momento em que as denominações e classificações musicais se encontravam em transição. Se o título falava dos “novos nomes do samba”, no texto da reportagem os mesmos artistas eram remetidos à “moderna música popular brasileira (MMPB)”, sigla que seria popularizada a seguir como, simplesmente “MPB”. A “MMPB” era entendida aí como um novo nome atribuído à bossa nova a partir de suas derivações posteriores, como se vê por este trecho da reportagem:

“A revolução que João Gilberto, Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes iniciaram na música popular brasileira continua, mas mudou muito. Nos objetivos, na forma e conteúdo. A bossa-nova não fala mais só de barquinho-sorriso-amor-flor. Nem apenas de terra-fome-sêca-miséria. Não se discute mais se ela é samba-jazzificado ou jazz-sambificado⁵⁴⁶. Nesses oito anos de vida, a bossa-nova mudou até de nome. Agora é moderna música popular brasileira – MMPB.” (KALILI *apud* DIAS e JANOTTI JÚNIOR, 2011: 3).

Assim, é possível observar um paralelo significativo entre as duas matérias: se a Realidade de 1966 busca associar aos novos artistas da emergente “MMPB” o capital simbólico agregado – na época – aos gêneros “samba” e “bossa nova”, a revista Trip busca, em 2009, associar à nova geração de artistas o capital simbólico de que desfrutam, contemporaneamente, junto a determinados públicos, os artistas presentes na capa da Realidade – identificados atualmente como representantes, por excelência, da “clássica MPB”. Há que se notar, de toda

⁵⁴⁵ Cf. <http://revistatrip.uol.com.br/revista/178/especial/ninguem-e-de-ninguem-a-nova-realidade.html>. Acesso em 04/09/2013.

⁵⁴⁶ Uma abordagem detalhada sobre o intenso debate e polêmica ocorridos no país – entre a década de 1950 e o início dos anos 1960 – sobre a presença crescente do jazz (ou da música estrangeira em geral) em determinados segmentos da música popular urbana brasileira, pode ser encontrada, por exemplo, no trabalho de Saraiva (2008). Vale citar ainda o trabalho Napolitano (2007b) que enfocando uma conjuntura anterior, entre o final dos anos 1930 e os anos 1940, analisa a presença de elementos do jazz das big bands norte-americanas no arranjo da emblemática música *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso, enquanto importante fator de “tradução” e “aceitação” do samba junto às elites culturais brasileiras do período. Relativamente a este último ponto, o estudo de Vicente (2009) também fornece importantes dados a respeito do debate – observado na produção intelectual brasileira dos anos 1940 – sobre as noções de “autenticidade”, “sofisticação” e “modernização” na música popular em desenvolvimento no país.

maneira, que há, por outro lado, grandes e substanciais diferenças entre os dois momentos, bem como entre a natureza dos dois processos de legitimação. Detalharei a este respeito, logo a seguir.

O teor da matéria publicada por Marcus Preto na Folha de São Paulo quase três anos depois, em 2012, é bastante similar ao da reportagem da Trip, bem como o estratagema imagético utilizado. Neste caso, são recriadas capas de importantes discos da “MPB” dos anos 1960 e 1970, substituindo os artistas originais por artistas contemporâneos – sendo que estes últimos estão neste caso, todos radicados em São Paulo-SP. Neste caso, a associação entre a cena e a sigla “MPB” é direta e explícita, estando presente no título: “Artistas fazem nova MPB mesmo sem apoio das grandes gravadoras”⁵⁴⁷. Entre as cinco imagens constantes da reportagem⁵⁴⁸ destaca-se a transposição de personagens realizada por meio da capa do disco manifesto *Tropicália* (1968).

⁵⁴⁷ Cf. <http://www1.folha.uol.com.br/serafina/1082810-artistas-fazem-nova-mpb-mesmo-sem-apoio-de-grandes-gravadoras.shtml>. Acesso em 05/09/2013.

⁵⁴⁸ Além da capa do disco *Tropicália*, há a capa de disco de Cartola (*Verde que te quero rosa*, 1977) sendo “reproduzida” com Criolo; do disco de Rita Lee (*Fruto Proibido*, 1975) com Mallu Magalhães; da banda Secos e Molhados (*Secos e Molhados*, 1973) com Andréia Dias, Mariana Aydar, Anelis Assumpção e Luisa Maita; de Jorge Ben (*Ben*, 1972) com Duani.



FIGURA 30. Fonte: Folha de São Paulo, suplemento SeraFina⁵⁴⁹. Da esquerda para a direita, e de cima para baixo: Gustavo Galo da Trupe Chá de Boldo (como Arnaldo Baptista); 2. Romulo Fróes (Caetano Veloso); 3. Naná Rizinni (Rita Lee); 4. Felipe Cordeiro (Sérgio Dias); 5. Rodrigo Campos (Tom Zé); 6. Hélio Flanders da banda Vanguard (Rogério Duprat); 7. Nina Becker (Nara Leão); 8. Márcia Castro (Gal Costa); 9. Marcelo Jeneci (Torquato Neto); 10. Guilherme Held (Capinan); 11. Emicida (Gilberto Gil).

Entendo que as duas matérias citadas representam, sobretudo, tentativas de valorização – junto a públicos mais abrangentes, ligados ao universo informativo da grande mídia – de uma nova produção musical em desenvolvimento no país. Importa notar de toda forma, que há aqui uma diferença substancial em relação a determinados momentos anteriores da história musical do país, nos quais artistas como Caetano Veloso, por exemplo, declaravam e de certo modo “autorizavam” ou “chancelavam” o reconhecimento de novos artistas como representantes “dignos e capazes” de integrar a “MPB” – como foi o caso, por exemplo, de artistas como Marisa Monte, Daniela Mercury e mais recentemente, Maria Gadú; entre tantos outros. Trata-se aqui, de uma nova geração e de uma cena musical que, se desenvolvendo a partir de novas bases

⁵⁴⁹ Cf. <http://www1.folha.uol.com.br/serafina/1082810-artistas-fazem-nova-mpb-mesmo-sem-apoio-de-grandes-gravadoras.shtml>. Acesso em 05/09/2013.

econômicas e de comunicação à margem do mainstream, afirma seus artistas e sua produção musical a despeito da sua legitimação ou não pelos “mestres e representantes máximos da MPB”. Isto se relaciona em parte com o fato – já sublinhado – destes artistas estarem se mostrando capazes de assumir um importante lugar no cenário da música nacional, trabalhando anos a fio no meio independente sem alcançarem, necessariamente, uma circulação mais massiva para seus trabalhos.

Temos aqui, assim, uma geração que está em condições de barganhar e negociar com muito mais força o uso temporário e transitório da camisa “MPB”. A sigla pode ser associada, estrategicamente, a estes artistas como meio de valorização e “tradução” da geração (sobretudo, para o chamado “público passivo”), mas esta associação acaba por se constituir em algo menor do que o que esta cena vem representando atualmente no panorama musical do país. Se de um lado, o historiador Eric Hobsbawn coloca, por exemplo, que “atualmente, a maior parte das identidades coletivas são mais bem camisas do que peles: são, em teoria pelo menos, opcionais” (HOBSBAWN *apud* NICOLAU NETTO, 2007: 132), de outro o sociólogo Michel Nicolau Netto (2007), ao estudar a música em suas condições sociais e econômicas de produção, procura problematizar esta assertiva, lembrando que

“estas camisas estão no mercado e, portanto têm preço e condições de compra e de uso (...). Melhor seria dizer que a alguns só se dá a competência de adquirir uma camisa, a única que lhes poderá servir, e assim se tornará pele. A outros há todo um guarda roupa à disposição” (NICOLAU NETTO, 2007: 132 e 133).

A posição sociocultural e simbólica alcançada pelos trabalhos e artistas da “cena paulistana”, a partir do novo tipo de mercado no qual seus trabalhos se inserem, tem possibilitado que o fato de serem representados, estrategicamente, como “MPB” em uma matéria de grande mídia seja, cada vez mais, um de seus momentos identitários entre vários outros – em um contexto no qual estes agentes declaram buscar a afirmação da sua produção musical singular,

para além de classificações musicais estritas. Acompanhemos aqui com atenção, a fala da cantora e compositora Lulina sobre o tema. Trata-se de uma declaração reveladora sobre a percepção de sua geração sobre esta tentativa de valorização da cena, por meio do paralelo com uma determinada “MPB”:

“Eu acho bonito, por um lado, essa tentativa... essa coisa de chamar [a produção do “novo momento da música brasileira”, ou da “nova cena paulistana”] de “MPB”; também porque ela é uma tentativa de chamar o público que já gosta de “MPB”, um público de massa, pra: ‘*Pô, escuta pelo menos, conhece!*’, sabe? Eu acho que pensando sob a perspectiva dos músicos enquanto “produtores”, eu acho que ajuda. Mas é aquela coisa, também não define muito bem, é um guarda-chuva muito amplo, né. Eu não sei, eu acho que ajuda pra massa em si, porque quando fala “MPB” pra um público de massa eles vão associar a uma coisa mais “tradiça” e, talvez, isso traga a eles um interesse em ver no que está se transformando a “MPB”. ‘*Ah, não é mais só aquela coisa que eles já conhecem, né*’. É uma mistura aqui, outra mistura ali. Acho que pode ajudar pra eles se interessarem, talvez. Mas também pode surpreender eles, porque eles vão ver uma coisa que não tem... que é outra roupagem, são outros experimentos, né, outras misturas. (Entrevista concedida por Lulina em 28/05/2012)

Há, de fato, distintos agenciamentos de significado possíveis, presentes na tentativa de “tradução” da cena para públicos maiores, por meio do termo “MPB”. Isto decorre, em grande parte, do próprio processo histórico de formulação de sentidos em torno desta nomenclatura, marcado por complexos e sucessivos rearranjos e permanente disputa de perspectivas. Uma incursão mais aprofundada neste extenso processo – que permeia boa parte da história da música gravada no Brasil – escapa ao escopo a que se dedica este trabalho. De todo modo, pontuando brevemente alguns de seus elementos centrais, será possível compreender melhor a natureza complexa, multifacetada – permeada por conflitos, confusões e freqüentes contradições – do imaginário social contemporâneo sobre a sigla no país. O trecho abaixo, publicado em reportagem da revista Bravo, de outubro de 2010, sintetiza bem e enfatiza alguns dos diferentes sentidos agregados à sigla “MPB”, quando do seu surgimento e hoje.

“De modo geral, a denominação [“MPB”] engloba todos os intérpretes nacionais que não se voltam prioritariamente para o sertanejo, o rock, o filão religioso, o pagode, o brega, o rap e os gêneros regionais, dos endiabrados forró e o funk carioca à axé music. Estimam os historiadores que a sigla se disseminou a partir de 1965. Na época, abarcava os artistas jovens que sofriam a influência da sofisticada bossa-nova e, ao mesmo tempo, abraçavam estilos identificados com as classes baixas,

caso do samba de morro e das canções nordestinas. Atualmente, o termo se cristalizou como sinônimo de qualidade – uma chancela que distinguiria as canções ‘requintadas, duráveis’ das ‘popularescas’ ou ‘descartáveis’.”(Matéria da Revista Bravo! publicada em outubro de 2010)⁵⁵⁰

Derivada em boa medida da sigla “MMPB” (Moderna Música Popular Brasileira) a nomenclatura “MPB” se populariza, a partir, aproximadamente, de 1965 (NAPOLITANO, 2007^a; CAMBRAIA NAVES, 2010), expressando a consolidação da bossa nova enquanto parte da tradição da “[moderna] música popular brasileira” e propondo desdobramentos e novas sínteses a partir do gênero criado por João Gilberto, Tom Jobim, entre outros. Num contexto político marcado pela ditadura militar, a sigla emergiu nos festivais competitivos e televisivos de música da segunda metade dos anos 1960 – em meio a um cenário de intenso debate sobre “quais caminhos a música popular brasileira deveria seguir” (LOBO, TINHORÃO e VINHAS, 1965 e VELOSO *et alli*, 1966) – enquanto forte parâmetro de seletividade da “tradição musical brasileira” (NAPOLITANO, 2001, 2005 e 2007a).

Autores como Santuza Cambraia Naves (2010) apontam que a “MPB”, em seu momento inicial, tinha determinadas características estéticas passíveis de reconhecimento, como indica acima o texto da revista Bravo!. Tratou-se, inicialmente, de uma geração de músicos que, no contexto dos festivais supracitados, e em um momento posterior à primeira fase da bossa nova, associaram às inovações estético-formais propostas por este gênero: a) a busca pelo engajamento político-cultural; b) a valorização do sentimento de brasilidade; e c) a ênfase na incorporação das expressões culturais populares e regionais brasileiras, em suas obras. Afirmavam, ainda, a possibilidade de um estilo vocal e instrumental menos intimista e mais expansivo e exuberante, do que aquele preconizado pela bossa nova. Chico Buarque e Edu Lobo seriam, segundo a autora,

⁵⁵⁰ Cf. <http://bravonline.abril.com.br/materia/beautiful-girl-broder-creize#image=vanessa-da-mata-beautiful-girl-4-p>. Acesso em 09/09/2013.

dois fundadores arquetípicos desta “MPB”⁵⁵¹. De todo modo, com a valorização das “raízes musicais populares brasileiras” – defendida pelos artistas desta primeira “MPB” – logo foi se desenvolvendo uma noção mais ampliada em torno da nomenclatura, com a inclusão em seu “guarda-chuva identitário” de sambistas de morro como Nelson Cavaquinho, Cartola, Monsueto, entre vários outros, e mesmo de expoentes da chamada “música regional” como, por exemplo, o “rei do baião” Luiz Gonzaga ou, ainda, Jackson do Pandeiro e João do Vale. Neste momento inicial, a “MPB” ainda se definia, do ponto de vista identitário, sobretudo, pela sua oposição em relação à “jovem guarda”⁵⁵².

No entanto, a disputa de sentidos em torno da sigla se acirraria nos últimos anos da década de 1960; disputas que passariam a alterar profundamente as formulações centrais iniciais em torno da nomenclatura. Seria fundamental, neste processo, a incorporação e a afirmação tropicalista das guitarras elétricas e de referências musicais internacionalizadas como o rock, bem como a posterior aceitação como parte legítima da “moderna música popular brasileira” das

⁵⁵¹ Werneck Vianna (2004) ressalta ainda, como marca importante da “MPB” emergente entre os anos 1960 e 1970, a sua articulação enquanto campo no qual a linguagem e o mundo conceitual dos intelectuais tomavam forma no molde da experiência acumulada na arte popular. Para o autor “a MPB se constitui então em um lugar onde se pratica a interpretação culta do país, acessível pela sua forma ao grande público” (VIANNA, 2004: 76). É interessante notar que este diálogo entre os “simples” e as “classes cultas” (tais como definidos pelo autor) promovido pelos intelectuais da “MPB” de então, pressupunha o acesso destes artistas ao “grande público”, por meio das grandes gravadoras e da grande mídia – realidade bastante distinta daquela que parece se apresentar, contemporaneamente, aos interessados em desenvolver e viabilizar produções musicais menos voltadas ao sucesso comercial imediato e mais preocupadas em gerar uma música “capaz de permanecer”. Ainda, a própria distinção entre “simples” e “classes cultas” no âmbito da produção cultural nacional, parece cada vez mais problemática no contexto da cultura digital ou, ainda, quando levamos em conta, no cenário brasileiro, a emergência de movimentos culturais como o hip hop, por exemplo. Vale citar aqui, o trabalho de Souza Silva (2012), que evidencia em sua tese de doutorado o processo de fortalecimento – no bojo da expansão deste movimento – da figura do “intelectual periférico”; personagem que teria em Mano Brown (do grupo Racionais MCs), a sua expressão emblemática.

⁵⁵² Sandroni (2004) aponta que “no decorrer da década de 1960, as palavras *música popular brasileira*, usadas sempre juntas como se fossem escritas com traço de união, passaram a designar inequivocamente as músicas urbanas veiculadas pelo rádio e pelos discos. E no quadro do intenso debate ideológico que caracterizou a cultura brasileira daquele período, elas logo serviram também para delimitar um certo campo no interior daquelas músicas. Este campo, embora amplo o suficiente para conter o samba de um Nelson Cavaquinho (que poderia ser considerado próximo do folclore) e a bossa nova de um Tom Jobim (que se procura aproximar da música erudita), era suficientemente estreito para excluir recém-chegados, como a música eletrificada influenciada pelo rock anglo-saxão. A expressão *música popular brasileira* cumpria, pois, se é que se pode dizer assim, certa função de ‘defesa nacional’”(SANDRONI, 2004: 29; ênfases no original).

novidades comportamentais e estéticas propostas por este movimento (FAVARETTO, 1979; CALADO, 2000; NAPOLITANO, 2007^a, MORELLI, 2008).

Assim, nos anos 1970, o que se vê é uma diversificação musical cada vez maior das produções musicais identificadas à sigla. Colaborou de modo importante, para isto a consolidação da “MPB”, a partir desta década, enquanto segmento mercadológico, responsável por reunir no catálogo das grandes gravadoras a música nacional considerada – de modo abrangente – como “de prestígio” (DIAS TOSTA, 2000) – processo que contou com a participação importante de produtores musicais fonográficos como André Midani e Roberto Menescal (MOTTA, 2000; MIDANI, 2008).

Entre os anos 1970 e os anos 1990, a sigla observou a sua capacidade de incluir gêneros e produções musicais as mais distintas, ser cada vez mais aumentada. Importa citar aqui, por exemplo, a progressiva aceitação como parte da “MPB” dos “roqueiros poetas” do BRock oitentista, como Cazuza, Renato Russo, Paralamas do Sucesso, entre outros, como parte da “MPB” (DAPIEVE, 1995; CAMBRAIA NAVES, COELHO e BACAL, 2006).

Como aponta Saldanha (2008) – e segundo foi possível constatar também pelas entrevistas realizadas – é fato notável que a maior parte dos diversos sentidos formulados ao longo do tempo para “MPB” não sofreram substituições sucessivas, mas ao contrário, continuam referenciando o confuso, complexo e multifacetado imaginário musical do país relativamente a esta nomenclatura.

O antropólogo Carlos Sandroni (2004) destaca que, a partir, aproximadamente dos anos 1990, a “MPB” passa a se constituir também – paralelamente à manutenção dos sentidos previamente citados – enquanto gênero musical propriamente dito, não sendo, por exemplo, “samba”, nem “rock”, nem “forró”, “sertanejo”, “pagode”, “axé”... O produtor Daniel Ganjaman e o músico Kiko Dinucci corroboram esta percepção, indicando também, no trecho abaixo, a não-

empatia da sua geração com aquilo que a sigla passa, comumente, a definir musicalmente neste contexto:

“Ganjaman – MPB acabou virando um estilo né, e de uma forma até um pouco pejorativa assim, quer dizer, pejorativa dependendo do ponto de vista mas.... [risos] pra gente assim, acabou virando uma coisa meio...”

Dinucci – Eu vejo dois estágios de ‘MPB’. Tem aquela ‘MPB’ em que nasce os festivais (Edu Lobo, Chico, coisa e tal) e depois, nos anos 1980, ‘MPB’ vira Joana!

Ganjaman – É. Exatamente.

Kiko Dinucci – Aí, nos anos 1990 virou Marisa Monte...” (Declarações de Daniel Ganjaman e Kiko Dinucci, gravadas em debate realizado na Funarte, em São Paulo-SP, em 24/03/2012)

Ao que parece, a partir dos anos 1990 passa a ser formatada como segmento de mercado uma determinada ”MPB”, que apontaria para características estéticas e sonoras passíveis de reconhecimento – ou seja, um gênero musical propriamente dito, ainda que carecesse de precisão em suas fronteiras formais – ao mesmo tempo em que mantinha a aura de música sofisticada, de distinção social e artística, sendo consumida prioritariamente por setores de classe média:

“Hoje em dia, a ‘MPB’ se tornou muito mais um nicho do que um termo que possa englobar toda a produção musical brasileira.” (Entrevista concedida por Bárbara Eugênia ao blog Banda Desenhada, publicada em 30/01/2012)⁵⁵³

“A partir dos anos 1990 dá pra reconhecer uma ‘MPB’ ligada à classe média, uma música mais macia. Uma música que faz mais carinho na cabeça... Você curte. Você como jovem pode curtir, mas o seu pai também, porque tem harmonia, melodia e letra e não sei o quê.” (Entrevista concedida por Kiko Dinucci em 05/04/2012)

Dinucci defende que uma característica comum a vários artistas do mainstream que – como Maria Gadú, Ana Carolina, Vanessa da Mata – permanecem sendo hoje tipicamente associados à sigla “MPB”, se relaciona ao fato destes partilharem em suas obras de elementos estéticos marcadamente associados aos anos 1990⁵⁵⁴.

⁵⁵³ Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2012/01/bela-da-tarde.html>. Acesso em 11/09/2013.

⁵⁵⁴ Já cantoras que – como a paulistana Céu – são reconhecidas como integrantes do “novo momento” aqui abordado, apresentariam em seus trabalhos um projeto (conscientemente formulado ou não) de atualização da “música brasileira”. É significativo aqui o destaque dado por Romulo Fróes (2007) ao fato do disco de estréia desta cantora (*Céu*, 2005), trazer nos créditos “nomes de músicos e artistas que vêm lidando com novas informações na música brasileira, incorporando novos sotaques a ela, apreendidos de estilos musicais como o hip hop, o afrobeat (estilo criado a partir da fusão do jazz com música africana) e o dub (derivação do reggae)” (FRÓES, 2007: 232).

De um lado, os artistas da cena não se sentem identificados a esta “MPB” que é formulada a partir dos 1990 enquanto gênero musical *soft* e que, segundo eles reconhecem, é cada vez menos identificada com a forte experimentação estética que marcou a produção associada à sigla nos anos 1960 e 1970. Por outro lado, ainda, os agentes acompanhados parecem compartilhar uma memória afetiva em relação a esta sigla que não lhes traz boas lembranças, fato que também auxilia a entender a significativa tendência à aversão em relação à mesma, existente na geração. Como muitos destes músicos da “cena paulistana” do início dos anos 2010 viveram sua infância e adolescência entre os anos 1980 e 1990, há uma memória comum a estes agentes, a respeito das manifestações musicais associadas à “MPB” e mais veiculadas no período; trabalhos que – produzidos no contexto do sistema fonográfico das majors – eram bastante difundidos em grandes rádios comerciais e novelas televisivas. Tal memória afetivo-musical contribui para a não-identificação destes artistas com o que a sigla passou a significar a partir das últimas três décadas.

“Essa sigla ‘MPB’, ela está um pouco carregada de um universo que, talvez, hoje, esteja um pouco datado... Talvez, ela esteja carregada de uma história datada, de uma coisa meio Brasil anos 80, sabe? Uma coisa de música brasileira no universo das gravadoras... Talvez ela esteja carregada disso, de uma coisa meio datada.” (Entrevista concedida por Luisa Maita em 21/05/2012)

“Eu sou de uma geração muito traumatizada com a ‘MPB’. Conheci música popular brasileira por meio de novela, por Globo de Ouro. [Na minha infância e adolescência] Só chegavam a mim aquelas coisas muito comerciais, e não aquela ‘MPB’ dos festivais. Foi nessa época, fim dos anos 80, que comecei a curtir rock e a prestar atenção nos sambistas, naquele samba mitológico do Rio de Janeiro, de Noel Rosa, Ary Barroso. E eu enxergava no Jards uma continuidade, um jeito de dar uma nova roupagem ao samba” (Entrevista concedida por Kiko Dinucci ao jornal Folha de São Paulo, publicada em 05/02/2010) ⁵⁵⁵

Esta passagem da fala de Dinucci indica a pouca oportunidade de acesso e contato – de que a maioria dos jovens dispunham até os anos 1980 e 1990 – com a “MPB” dos festivais e a “MPB” dos anos 1970 (esta última impactada pelo advento do tropicalismo e por suas guitarras elétricas, e permeada, ainda, de influências “black”). Trata-se de uma situação bem distinta

⁵⁵⁵ Cf. <http://guia.folha.uol.com.br/shows/ult10052u689747.shtml>. Acesso em 11/09/2013.

daquela que passa a ser vivenciada por este “público interessado” com a expansão da cultura digital. Assim, restava a estes agentes – durante os anos 1980, por exemplo – o contato com a gama de produções de “MPB” produzida naquela mesma década e veiculada nos canais mainstream; produções geralmente consideradas pelos artistas acompanhados por esta pesquisa, como pertencentes a uma fase “mais comercial” e mais “pobre” da “MPB” produzida nas grandes gravadoras. Vale registrar, que foi por meio da pesquisa e aquisição em sebos, de fascículos da coleção de LPs “História da Música Popular Brasileira” – lançada pela Editora Abril nos anos 1970 e relançadas nos anos 1980 ⁵⁵⁶ – que Kiko Dinucci começou a ter contato com os sambistas supracitados e com o trabalho de artistas “malditos” como Jards Macalé – algo que trouxe a ele o conhecimento de uma “outra MPB”. O enorme impacto da internet sobre este cenário se dá em um momento em já havia se formado – em boa parcela da geração de artistas estudados e de seu público – um sentimento de aversão ou não-identificação em relação à “MPB”, em função do tipo de produção musical a ela associada que foi mais difundida nos anos 1980 e 1990.

“O termo ‘MPB’ eu acho que é um termo que, infelizmente, foi deteriorado, foi jogado no lixo ao longo dos anos, porque virou uma música pra trás, virou uma música atrasada. Na Rádio Nova Brasil FM: *‘a moderna música [popular brasileira]...*’ Aquilo é um lixo num nível estratosférico. Então, todo mundo tem vergonha de ser ‘MPB’. Mas ‘MPB’? Eu acho que eu faço ‘MPB’, se por ‘MPB’ for entendida a música que o Milton, o Chico, o Paulinho – o Paulinho que é do samba, heim! – o Luiz Melodia, o Jards Macalé... olha como tem gente díspar nesse time que eu estou elencando... o Baden Powell, o Edu Lobo, o Milton Nascimento, o Lô Borges, o Fagner, o Alceu Valença, o Djavan, o Gonzaguinha... Tudo isso [sob este ponto de vista] é ‘MPB’ pra mim.” (Entrevista concedida por Romulo Fróes em 04/10/2012)

No contexto do alto nível de circulação e discussão online de conteúdos musicais de todas as décadas, há, de um lado, um rico contato dos artistas da cena com as produções musicais brasileiras dos anos 1960 e 1970 – que na época e mesmo em períodos posteriores costumavam ser referidas e reconhecidas como “MPB”. Hoje parece haver alterações nas maneiras de identificar boa parte destas produções, especialmente no que se refere àquela parcela da “MPB”

⁵⁵⁶ Cf. Guerrini Júnior (2010).

do período que passou a se diferenciar da bossa nova, incorporando o rock ou gêneros negros como o soul e o funk norte americanos – processo no qual teve importância fundamental o tropicalismo:

“Eu acho que as pessoas da minha geração se escutar um disco da Gal Costa, o *Gal Fatal* [1971], escuta quase como se fosse um disco de rock do Led Zeppelin. É o mesmo patamar. Um disco dos anos 70 legal, doidão. ‘MPB’ sempre foi elástica, mas tinha um certo modelo estético a ser seguido, sabe? Harmônico, de postura do artista, estética. Hoje em dia como está mais confuso e o cara descobriu o Caetano Veloso junto com o Led Zeppelin, há outras leituras destas produções... A gente ouviu tudo meio misturado né?” (Entrevista concedida por Kiko Dinucci em 05/04/2012)

Havendo hoje, em alguma medida, uma tendência na geração de novos artistas paulistanos e músicos brasileiros independentes em sentir “MPB” como algo “careta”, “pra trás”, “atrasado”, “velho”, “institucional”, é compreensível que estes agentes não sintam, muitas vezes, como “MPB” as produções dos anos 1960 e 1970 que admiram e que têm inspirado de modo importante seu imaginário musical e seus processos criativos. Por outro lado, os sentimentos de aversão, inadequação ou não-empatia desta nova geração de músicos brasileiros em relação à categoria “MPB” parecem estar relacionados com a emergência de novos modos destes artistas se relacionarem e se apropriarem criativamente, e de modo informado, da obra de artistas que “fizeram história na música do país”. Como procurei destacar ao longo deste trabalho, contribui, de modo fundamental com este processo, a gestação – por meio da cultura digital e dos circuitos independentes ampliados – de novas culturas e comunidades de produção e fruição musical; culturas e comunidades musicais que se estabelecem para além das vias informativas e de viabilização artística pertinentes à grande mídia e às grandes gravadoras.

“Cara, eu acho fantástica a MPB de outrora! Amo Caetano! A MPB me fez. Linda e maravilhosa! [Risos]. Mas não acredito que as minhas composições possam ser classificadas como tal. Não sei, mas acho a MPB mais sofisticada. A minha geração chutou o balde! Não perpetuamos o legado da Bossa Nova ou de qualquer outro movimento que componha a música popular brasileira. Nós fazemos as coisas do nosso jeito, inventando novas fórmulas.” (Entrevista concedida por Cláudia Dorei ao blog Banda Desenhada, publicada em 28/10/2011)⁵⁵⁷

⁵⁵⁷ Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/10/declare-independencia.html>. Acesso em 10/09/2013.

De modo perspicaz, o produtor Maurício Tagliari detalha, abaixo, o paralelo possível entre o lugar ocupado pelo segmento de mercado “MPB” entre o final dos anos 1960 e a década 1970, e o lugar que ocupa, no início dos anos 2010, a nova geração de artistas independentes da qual a “nova cena paulistana” é uma das principais expressões. Enquanto a “MPB” daquelas décadas representava a possibilidade de uma música menos pautada pelo sucesso comercial imediato, sendo desenvolvida no contexto de uma indústria fonográfica em processo de consolidação, a parcela da geração atual que busca a produção de uma música norteadada menos pela meta de atingir grandes públicos e mais pela preocupação com a forma, a poética, a sonoridade dos trabalhos – se localiza de modo cada vez mais predominante, no universo da produção independente.

“O que a gente chama de ‘MPB’ era a parte, digamos assim, “nobre” (bem entre aspas, porque eu não tenho nenhum desprezo por nenhuma categoria), mas assim, a sociedade lia como uma música de um nível melhor, feita no Brasil. Mas sempre enquanto tinha o Caetano Veloso vendendo 20 mil LPs, tinha o Amado Batista vendendo 200 mil⁵⁵⁸. E isso nas grandes gravadoras. O que mudou hoje eu acho que é o seguinte: as grandes gravadoras continuam fazendo o artista que está vendendo muito, ou que está bombando, etc. E todos os artistas que estavam, que estariam, há 30 anos numa categoria chamada ‘MPB’ – quer dizer: fazer música, se preocupando muito com a qualidade, etc, sem aquela fixação pelo sucesso (em que há sempre um discurso pela poética, pela sonoridade...) – todos esses caras hoje estão independentes, com raríssimas exceções. (...) E de uma certa maneira,

⁵⁵⁸ Embora a chamada “MPB” dos anos 1970, considerada então a “música de prestígio” no catálogo das gravadoras (MORELLI, 1991; DIAS TOSTA, 2000), observasse alguns momentos de grande vendagem no caso de alguns de seus principais nomes – caso, por exemplo, do disco *Meus Caros Amigos* (1976) de Chico Buarque, com cerca de 600 mil cópias comercializadas – no conjunto suas vendas eram bem menores do que a dos chamados artistas de marketing (ou comerciais); estes em boa parte ligados, no Brasil, à chamada música cafona, brega ou romântica do período (BAHIANA, 1980; ARAÚJO, 2005). Os últimos acabavam por serem os responsáveis efetivos por ancorar as receitas mais vultosas das gravadoras no curto prazo, especialmente no que se refere ao período entre fins dos anos 1960 e início dos 1970 (MIDANI, 2008). Se tal processo se atenua com a ampliação do mercado consumidor da “MPB” ao longo dos anos 1970 – o qual passa a ultrapassar os limites mais estritos do público jovem e universitário – é verdade, também, que os níveis de liberdade criativa com que trabalhavam, muitas vezes, estes artistas dentro da estrutura das grandes gravadoras, permaneceram dependendo nesta década, em boa medida, do sucesso comercial daqueles outros segmentos. De todo modo, cabe ainda refletirmos sobre um possível e importante custo *criativo-estético* que teria, eventualmente, passado a se colocar, progressivamente, para esta “MPB” de mercado ampliado. Em 1974 Chico Buarque dizia: “No tempo dos festivais não era assim, você tinha muitas opções. Está todo um esquema armado aí, eu acho que as companhias se organizaram mais que os compositores. é isso mesmo, as companhias se organizaram muito mais, os compositores se desorganizaram. Não vejo possibilidade nenhuma de surgir agora uma Bossa Nova, um tropicalismo ou outro movimento. Eu não consigo ver. As pessoas vão se reunir para bolar alguma coisa onde? Na TV Globo? No Fantástico? (...) É muito esse negocio da televisão que antes não tinha, a televisão antes era uma continuação das coisas que a gente fazia. Do Teatro de Arena você subia a Rua da Consolação, ia pro Teatro Record, o Excelcior, ficava naquele bar redondo, era uma coisa natural, entende? Hoje em dia, quem disser que esta usando a televisão, eu não sei, está se enganando.” (BAHIANA, 1980: 34-35).

toda essa geração, a rapaziada com quem a gente trabalha, eles usam o legado da ‘MPB’, mas eles não se sentem ‘MPB’. Eles se sentem muito mais livres pra fazer rock and roll, ska, música africana, o que for, e é o som deles. Eles são mais tropicalistas do que os tropicalistas, na verdade. E eles não se sentem ‘MPB’. Mas, de uma certa forma, se você analisar como eu estou falando, quer dizer, se eles são a parte que está se preocupando com a forma, com o conteúdo e não só com o sucesso, eles são os herdeiros da ‘MPB’”. (Entrevista concedida por Maurício Tagliari em 10/05/2012)

Esta geração contemporânea, embora seja marcada também por um alto nível de interesse pelas matrizes criativas fornecidas pelo passado musical do país, não se sente “MPB”, pelos vários motivos já expostos, e também muito em função de compartilharem de uma série de particularidades pertinentes às novas comunidades musicais em expansão, a partir do advento da internet.

Tal como Tagliari, diversos agentes acompanhados esboçam um paralelo entre determinados comportamentos e atitudes criativas da “cena paulistana” e do tropicalismo, na medida em que este último movimento representa, historicamente, uma referência essencial no que tange a “junção da música brasileira com o mundo inteiro” ⁵⁵⁹. De qualquer modo, ao que tudo indica, há diferenças importantes em relação à perspectiva a partir da qual a geração atual tem operado e percebido esta “junção”. Cabe considerar o comentário de Kiko Dinucci – frequentemente apontado como um dos grandes violonistas da “cena musical brasileira” atual – a respeito da maneira como ele percebe, por exemplo, a relação do tropicalismo com a “MPB dos festivais” e a “bossa nova” no que tange a harmonia do violão nas canções.

“Se você pegar um Gil, Caetano... Gil e Caetano eles sempre tiveram muita liberdade, gravaram todos os ritmos que você pode imaginar, mas tinha um jeito ali na harmonia do violão que era um caminho deixado por essa cultura dos festivais, por Edu Lobo, do Tom Jobim, do Chico, tinha uma coisa entre eles. Era uma coisa quase como um acordo, sabe? Tipo, *‘todo mundo é filho do João Gilberto e do Tom Jobim, então a gente vai seguir um caminho harmônico aqui’*. Se você pegar o “Songbook” do Chico Buarque você vai ver que a harmonia não é fácil assim. Pode ser até um samba simples, mas ele trabalhou, ele pensou na harmonia, uma coisa quase como se fosse um compromisso com o João Gilberto ou com Tom Jobim, sabe? De ter uma evolução harmônica, coisa

⁵⁵⁹ Fala da cantora e compositora Marcela Bellas em entrevista ao blog Banda Desenhada. Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/07/fotos-daryan-dornelles-todos-os.html>. Acesso em 10/09/2013.

e tal. É uma coisa que não existe na minha geração. Ninguém quer parecer... As pessoas são menos escravas, eu acho, do Tom e do João.” (Entrevista concedida por Kiko Dinucci em 05/04/2012)

Foi possível constatar – a partir da investigação sobre a trajetória e biografia de diversos dos artistas da cena, bem como por declarações dos próprios músicos – que grande parte desta nova geração de artistas começou a carreira fazendo shows em circuitos independentes e underground, frequentemente tocando rock ou gêneros da “música negra” como soul, funk, samba-rock, ou rap. Assim, estes artistas tiveram, geralmente, a sua formação inicial no mundo dos shows, em um universo bastante distinto daquele tradicionalmente pertinente à “MPB”. Vale notar que é comum nos ambientes de shows e produção underground do rock e do rap que estes ambientes sejam altamente informados por uma atitude de valorização da capacidade expressiva e do “faça você mesmo” e não tanto de sofisticação do ponto de vista harmônico-formal – ao mesmo tempo em que estes espaços ensejam determinadas posturas comportamentais e artísticas distintas das preconizadas pela “MPB” formulada no contexto das grandes gravadoras.

“Muita gente que tem sido associada de maneira destacada a essa música feita aqui em São Paulo vem de tocar em *buraco*. Vem do rock, só tocou em *buraco*. A maioria das pessoas. Você pega o Curumim... Dá pra chamar o Curumim de ‘MPB’? Não dá. É um som que veio meio de garagem ali. Embora ele namore com a ‘black music’ e coisa e tal, ele tocou samba-rock, não sei o quê, mas ele já tocou em muito *buraco*, sabe? Aquela coisa de montar a batêra lá e ‘vamos aí’! Já tocou em todos os botecos da Augusta. Isso é uma postura, é uma escola em que você dificilmente vai ter uma ‘postura MPB’.” (Entrevista concedida por Kiko Dinucci em 05/04/2012)

Vale ressaltar aqui a idéia enunciada pelo músico Meno Del Picchia. Para ele, na medida em que, na nova cadeia de música emergente, o artista se aproxima novamente de uma condição similar, em alguma medida, à do artesão quebra-se com “a coisa da celebridade, da estrela, do superstar” (que marcou a tradicional produção fonográfica inventada e consolidada no século XX, modelo no qual a “MPB” foi criada e se desenvolveu) ⁵⁶⁰.

⁵⁶⁰ Declaração de Meno Del Picchia gravada no debate sobre produção musical independente realizado na Funarte, em São Paulo-SP, em 24/03/2012.

Além disso, importa destacar o impacto que o manguebeat pernambucano dos anos 1990 teve sobre esta geração – e particularmente sobre a “cena paulistana”, uma vez que muitos dos expoentes do movimento pernambucano se mudaram para São Paulo-SP, nos últimos 15 anos. Muito mais associado na época ao rock, do que à “MPB”, o manguebeat marcou, após o influxo da geração do BRock dos 1980, um processo de resgate, junto aos públicos jovens e urbanos no país, da possibilidade de uma música sentida, mais fortemente, como “brasileira”. Se no tropicalismo a “música brasileira” (a bossa nova, o samba, os ritmos nordestinos) incorporou o rock, é possível pensar que no caso do manguebeat, seus músicos começaram a se apropriar com suas bandas de rock, punk e rap⁵⁶¹ da “música brasileira” expressa pelos ritmos regionais pernambucanos, como coco, maracatu, ciranda, entre outros. Estes acontecimentos pregressos também irão compor um fator de influência relativamente à postura e ao tipo de produção e de apropriação das “referências musicais brasileiras” dos músicos aqui estudados quando estes passarem a se interessar pela possibilidade de conhecer, por meio da internet, a rica produção musical brasileira dos anos 1960 e 1970.

“Talvez seja a tal antropofagia se aperfeiçoando cada vez mais: nos anos 60, era a cultura brasileira devorando influências estrangeiras. Hoje, é a cultura brasileira devorando a si mesma [ainda que permaneça se apropriando de referências globais num nível cada vez mais intensificado]. Nada disso se apóia num discurso pedante, é o som que a geração que tem acesso a tudo está produzindo naturalmente.” (Entrevista concedida por Kika Serra, produtora do podcast Caipirinha Appreciation, publicada em 08/08/2012)⁵⁶²

De fato, o que salta aos olhos, neste cenário contemporâneo expresso pela “cena paulistana” é um uso cada vez mais natural da referência em detrimento da reverência – havendo aí uma relação que poderíamos pensar, talvez, como inversamente proporcional. As falas de Rodrigo Campos, Romulo Fróes e Kiko Dinucci – apesar de longas – são bastante claras e elucidativas a respeito:

⁵⁶¹ Bandas pré-existentes à fusão operada com os ritmos pernambucanos.

⁵⁶² Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2012/08/uma-festa-imodesta.html>. Acesso em 11/09/2013.

“Rodrigo Campos – É um traço da nossa geração, de usar a referência da música popular, mas sem a reverência que faz com que você não consiga compor nem criar. Vejo que as gerações anteriores à nossa têm claros problemas por terem vindo após Chico Buarque e Caetano Veloso. E acho que a nossa sacada é não termos este medo. Não quer dizer que sejamos do tamanho dos caras. Eu os acho infinitos, mas não tenho problemas em compor e dizer que o que faço é outra coisa, sem a obrigatoriedade de seguir os seus passos. Cortamos um vínculo, o que fez com que tivéssemos certa independência para produzir o que bem quiséssemos e sem ficar simplesmente seguindo a tradição de canção brasileira.

Romulo Fróes – E a gente cortou o elo sem cortar a admiração. Sem ter de negar. Como é que eu vou negar Tom Jobim? Como é que eu vou negar o Caetano Veloso? Só se eu for uma anta! Agora, eu estou na minha, estou produzindo, todos eles são referências para mim, mas sem esta sombra.” (Entrevista concedida por Rodrigo Campos e Romulo Fróes ao blog Banda Desenhada, publicada em 04/12/2011)⁵⁶³

“Kiko Dinucci – Acho que a maior qualidade da minha geração é que ninguém está muito interessado em buscar o aval do passado. (...) Aqui no Rio [local da entrevista], o que o Caetano fala é determinante. Lá em São Paulo ninguém está preocupado com isto. Porque todos nós viemos da cena independente e já estamos acostumados a fazer de tudo: discos, cartazes para shows, cuidar do equipamento, carregar o amplificador nas costas... Então, se o Caetano gostar legal, mas se não gostar também não vai mudar meu som, não vai mudar a minha realidade. Isto é uma característica da minha geração, este desapego histórico. (...) Talvez o mais importante desta geração seja realmente a quebra com os valores tradicionais da música popular. Nenhum de nós vai deixar de fazer alguma coisa porque não é de bom tom. É uma geração que se fez na internet, de forma alternativa, sem o auxílio da imprensa oficial ou das majors. Levamos muito mais a sério um blog do que os grandes jornais e revistas. O que a imprensa noticia, um blog já informou muito antes. (...) A minha geração é muito: ‘Ah, vamos fazer um som!’ Acho difícil você obter uma resposta mais objetiva se chegar para um colega meu e falar: ‘Vai, destrincha o seu som. É o que? É a mistura do quê com quê?’ O cara não vai saber direito. E, por incrível que pareça, eu gosto disto, acho sadio. Porque acaba por quebrar um padrão, gerando uma desordem que reflete muito o mundo contemporâneo. Você acha que o [Fernando] Catatau está preocupado se gosta mais de rock do que de ‘MPB’? Ele está fazendo o som dele e pronto. Ele tem o seu público, criado a partir da Internet, das redes sociais. Não ter a rádio e as outras mídias tradicionais nos rotulando, ajuda muito. Elas estão totalmente perdidas, sem saber como lidar com estas questões. A palavra ‘MPB’ não está mais cabendo. MPB é som de festival! É sério demais! [Risos]. Minha geração tem uma postura tão ‘cagando e andando’ que soa falso falar em MPB. (...) Assim, a única coisa que posso lhe garantir é que nós, ‘cagando e andando’ para a MPB, acabamos enterrando-a de vez. Se temos algum mérito é o de tê-la assassinado! [Gargalhadas]. E isto já me deixa muito satisfeito. [Risos].

Juçara Marçal – Ela já estava agonizando, a coitadinha! [Risos].

Kiko Dinucci – Nem precisou dar tiro! [Risos].” (Entrevista concedida por Kiko Dinucci e Juçara Marçal ao blog Banda Desenhada, publicada em 29/09/2011)⁵⁶⁴

É interessante notar que as falas acima partem, justamente, de integrantes do projeto Passo Torto⁵⁶⁵, ganhador em 2012 da categoria “melhor grupo de MPB” no prestigiado “Prêmio da Música Brasileira”⁵⁶⁶.

⁵⁶³ Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/12/adeus-batucada.html>. Acesso em 12/09/2013.

⁵⁶⁴ Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/09/z-da-questao.html>. Acesso em 12/09/2013.

⁵⁶⁵ Formado por Kiko Dinucci, Rodrigo Campos, Romulo Fróes e Marcelo Cabral.

Com todas as mudanças, acréscimos e reconfigurações de sentido em torno da sigla “MPB”, entre os anos 1960 e o momento atual, o que parece não ter se alterado, é a característica da “MPB” de operar – perante determinados públicos – enquanto “chancela que distinguiria as canções ‘requintadas, duráveis’ das ‘popularescas’ ou ‘descartáveis’” – como mencionado pela matéria da revista Bravo! de outubro de 2010, citada anteriormente⁵⁶⁷.

Ao mesmo tempo, outra maneira possível de enxergar o que a “MPB” tem representado durante o período, se relaciona ao seu papel enquanto uma espécie de “guardiã da tradição musical brasileira”. Paulo César Araújo (2005) defende que a permanente reinvenção desta tradição teria como pilar fundamental a valorização do binômio “tradição-autenticidade” e “modernidade-evolução”, bem como o enaltecimento do diálogo e da síntese entre estas “duas vertentes interpretativas” da cultura musical brasileira – havendo uma tendência em se excluir desta “tradição musical brasileira” aqueles que não trabalhassem sob os parâmetros mais estritos destas vertentes⁵⁶⁸. A idéia ou o conceito de “linha evolutiva da música popular brasileira”, captada e formulada por Caetano Veloso em 1966 (VELOSO *et alli*, 1966), expressa e reafirma

⁵⁶⁶ Cf. <http://www.premiodemusica.com.br/noticias/confira-os-vencedores>. Acesso em 20/09/2013.

⁵⁶⁷ Cf. <http://bravonline.abril.com.br/materia/beautiful-girl-broder-creize#image=vanessa-da-mata-beautiful-girl-4-p>. Acesso em 09/09/2013.

⁵⁶⁸ Para o autor, trata-se aí de “vertentes interpretativas que vão progressivamente se somando e se complementando” – e, em última instância, não se negando – na constituição de uma vertente interpretativa mais ampla (ARAÚJO, 2005: 342). Sob este ponto de vista, escritos referenciais para a “tradição da música popular brasileira” como o *Música popular: um tema em debate* de Tinhorão, de 1966 (TINHORÃO, 1997), e o *Balanço da Bossa* de Augusto de Campos, de 1968 (CAMPOS, 1978), seriam emblemáticos, respectivamente, dos pólos de valorização da tradição e da modernidade, e para Araújo (2005) se complementariam na elaboração de uma vertente mais ampla e geral referente a uma determinada “tradição musical brasileira”. Renato Ortiz (1991) aponta que a discussão sobre a cultura popular e a cultura brasileira constituiria uma tradição entre nós, manifestando um traço constituinte de um “itinerário intelectual coletivo”. A manifestação desta discussão sob diferentes matizes políticos e momentos históricos distintos ao longo do século XX, seria indicativo da construção desta tradição, cuja história esteve sempre marcada pelo binômio tradição/identidade nacional, de um lado, e modernidade/mundo, de outro. Para o autor, é justamente “esta diversidade e permanência [desta discussão] que constrói uma [esta] tradição, o que a transforma em referência obrigatória para toda e qualquer discussão sobre cultura e política [no Brasil]” (ORTIZ, 1991:13).

esta concepção sobre a tradição e reinvenção musical do país⁵⁶⁹; concepção que já estava presente, de algum modo, no próprio ideário modernista de 1922, sobretudo aquele preconizado por Oswald de Andrade (CAMBRAIA NAVES, 1998 e 2010). Assim, paralelamente (e também, relacionadamente), à constituição da “MPB” enquanto segmento fonográfico de mercado (capaz de distinguir e apresentar ao público o que seriam as produções musicais mais “refinadas”, “requintadas” ou “sofisticadas”) é possível observar uma tênue, mas permanente, associação desta sigla com o debate cultural travado no país sobre a formulação de uma “tradição musical brasileira”. Este debate se principia, de modo mais efetivo, entre fins do século XIX e início do XX – é marcado, de modo significativo, pela invenção do samba enquanto símbolo cultural nacional, a partir dos anos 1920/1930 (VIANNA, 1995; PARANHOS, 2003) – e atravessa nosso primeiro século de música gravada.

É interessante perceber que este modo de compreender a tradição musical de nosso país, permanece operando fortemente no contexto atual, mesmo diante do relativo enfraquecimento da sigla “MPB” enquanto parâmetro identitário de organização desta tradição. Hoje, cada vez mais, “música brasileira” tem sido uma expressão mais utilizada no âmbito da “nova cena musical brasileira” – ao invés de “MPB”, ou mesmo de “música popular brasileira”.

“eu acho que o cara que pensa ‘*Eu faço música brasileira*’ ele quer fugir da sigla (...). ‘Música brasileira’ eu acho que é melhor, é mais abrangente, e eu acho que quem tira isso é pra tentar sair do clichê, sabe. ‘*Ah, então, é rock....?*’ ‘*Não, cara, eu faço música brasileira*’. Eu acho que é meio uma forma de tentar escapar dessa sigla, ou das siglas, ou de [outros modos de classificação]...” (Entrevista concedida por Pélico em 30/04/2012)

“O rótulo ‘MPB’ que seria o mais claro talvez pra minha música... A ‘MPB’ você entende o que é ‘MPB’ lá em Roraima, no Acre, em Salvador, em Jundiá, em São Paulo. Quando você fala ‘MPB’, vem a imagem do que é. Não é frevo, não é samba, não é pagode, não é rock... É a ‘música brasileira’. Acontece que esse rótulo foi muito malhado nas últimas décadas, virou um pouco

⁵⁶⁹ Caetano Veloso assim se pronuncia na ocasião sobre o assunto: “A música brasileira se moderniza e continua brasileira, à medida que toda informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade cultural brasileira. (...) nós da música popular devemos partir da compreensão emotiva e racional do que *foi* a música popular brasileira até agora; devemos criar uma possibilidade seletiva como base de criação. Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela, não só teremos de senti-la mas conhecê-la. E é este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela” (VELOSO *et alli*, 1966. Ênfase no original).

sinônimo de música chata, de voz e violão, e barzinho, badauê, todo mundo cantando junto. Então a minha turma negou esse rótulo porque ele ficou associado a essa música careta, essa música muito institucional. Eu falo que eu faço ‘música brasileira’. E aí porque eu faço ‘música brasileira’, eu faço rock, eu faço jazz, eu faço baião, eu faço tudo isso, porque a ‘música brasileira’ compreende tudo isso.” (Entrevista concedida por Romulo Fróes ao programa “Alexandra Makowski entrevista”)
570

Andréia Dias, por exemplo, questiona e aborda com humor a ênfase na diferença entre “MPB” e “música brasileira”, presente nos discursos de boa parte dos novos artistas da “cena independente paulistana e brasileira”. Ao mesmo tempo, sua fala indica, de toda maneira, as dificuldades em se fazer entender quando perguntada sobre “que tipo de música faz”:

“Andréia Dias – Acho que ‘MPB’ é só um indicativo, uma plaquinha na beira da estrada, não é mais do que isso. Não estou com saco para ficar inventando rótulos: ‘Ah, eu não faço parte da MPB’. E você vê que todo mundo quer inventar um rótulo e não pega! Agora, sempre que me perguntam, eu falo: ‘MPB’ ou ‘música brasileira’. ‘Ah, mas não é rock?’ ‘É de tudo um pouco, tem que ouvir!’ Ai, gente, tem que simplificar! É música e pronto! ‘Música Brasileira’: ‘MB’! Vamos inventar ‘MB’ agora! [Risos]. (...) Tira o ‘popular’ porque no nosso caso não é popular mesmo! Popular é povão! Então MB, Música Brasileira! A geração MB! [Risos]. Ou, se inverter, BM: Bunda Mole! [Gargalhadas].” (Entrevista concedida por Andréia Dias ao blog Banda Desenhada, publicada em 07/11/2011)⁵⁷¹

O que torna mais complexa a consideração do tema é a grande dificuldade em se estabelecer, na maior parte dos discursos contemporâneos, uma linha demarcatória nítida, precisa, a partir da qual “música brasileira” deixa de significar o conjunto genérico da produção musical feita no país (ou mesmo produzida fora do Brasil, mas identificada, de algum modo, como “música brasileira”) e passa a dialogar com os sentidos formulados historicamente, e que continuam operando hoje, a respeito de uma determinada “tradição musical brasileira”, bem como de certa “música brasileira”.

O que se verifica é que o que se tende a valorizar contemporaneamente – em espaços de mídia especializada e por políticas públicas de incentivo à música – como “música brasileira”, permanece dialogando fortemente com as referências pertinentes ao binômio

⁵⁷⁰ Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=w001tbT4T40&feature=related>. Acesso em 09/09/2013.

⁵⁷¹ Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/11/sobre-verdade-e-mentira.html>. Acesso em 06/05/2013.

tradição/modernidade, gestadas ao longo da história da música no Brasil, como se nota nas falas abaixo:

“A imprensa tende a eleger os grandes discos quando eles têm um resgate à tradição ou um pé na modernidade, quando apontam para uma nova direção. E eu não vejo isto no [meu último disco] *Que fique entre nós* [2011], sabe? Fiquei surpreso. Meu disco está em várias listas de melhores do ano e não tem essas características. Apesar de ter sido muito influenciado pelos compositores dos anos 40, 50... O Ataulfo [Alves], o Lupicínio[Rodrigues], o Herivelto [Martins]... O que não deixa de ser uma tradição.”⁵⁷² (Entrevista concedida por Pélico em 30/04/2012)

“Acho do caralho rock'n'roll [só] com baixo, bateria e guitarra; e gosto do coco só com percussão e voz! Sempre gostei muito disso, não acredito que obrigatoriamente eles precisem se misturar. Pode até vir a acontecer, eu mesma já fiz algumas vezes, mas não vejo necessidade de juntar os dois estilos para que eles supostamente ‘melhorem’ ou se tornem ‘mais contemporâneos’. (Entrevista concedida por Karina Buhr ao blog Banda Desenhada, publicada em 20/10/2011)⁵⁷³

“Lancei um disco do jeito que eu queria: com beatbox, sopros... Queria que o som fosse viajante, porque adoro música eletrônica e vivi essa cena. Só que, quando leio os editais, eu até brinco: ‘Caralho, vou ter que botar um pandeiro, alfaia e um chocalho! E agora?!’ [Gargalhada]. Eu sinto muito isto. Você abre o edital e começa a ler: ‘*E a pesquisa da música brasileira...*’ Se o seu som não tiver os elementos chavões reconhecidos por eles, já era!” (Entrevista concedida por Cláudia Dorei ao blog Banda Desenhada, publicada em 28/10/2011)⁵⁷⁴

Se de um lado a produção musical independente em São Paulo-SP é hoje efetivamente uma das mais fortes do país, de outro, verifica-se que a amplificação de sua repercussão e que a sua legitimação e fortalecimento encontram-se associados, em boa medida, ao seu reconhecimento enquanto principal pólo expressivo de uma determinada “nova música brasileira”. Por esta via, outros importantes pólos de produção independente do país, na atualidade, como é o caso, por exemplo, do funk carioca ou do tecnobrega paraense (cuja produção musical dialoga com um universo mais popular, ligado a classes economicamente mais baixas) expressariam novidades pertinentes à “música brasileira” tomada em seu sentido mais genérico. Trata-se aqui de produções musicais que não são reconhecidas comumente, na cobertura musical especializada, como parte do “novo momento da música brasileira”, entendido

⁵⁷²Pélico tem sido associado na cena e por parte da cobertura jornalística à “persona” de “último romântico” (Cf., por exemplo, <http://revistadotatuape.institucional.ws/2011/10/o-ultimo-romantico/>. Acesso em 10/09/2013). De todo modo, apesar de citar influências dos compositores de samba-canção mencionados (associados comumente enquanto referências importantes da “música popular brasileira”), a obra do músico é reconhecida em muitas ocasiões enquanto um trabalho de “rock”.

⁵⁷³ Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/10/agitando-casbah.html>. Acesso em 10/09/2013.

⁵⁷⁴ Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/10/declare-independencia.html>. Acesso em 10/09/2013.

enquanto fonte de contribuições significativas para (aquela determinada) “tradição musical brasileira”⁵⁷⁵. Há contemporaneamente – tanto em determinados estudos acadêmicos como nos meios jornalístico e musical⁵⁷⁶ – uma tentativa de questionar os parâmetros formativos desta tradição e desta última “música brasileira”, enfatizando haver um problema no fato destas se constituírem, simultaneamente: 1) enquanto instâncias de seletividade da produção musical mais relevante produzida ao longo da história musical do país – especialmente a partir do século XX; e 2) enquanto filtros pautados, em alguma medida, por um “gosto musical de classe” – gosto orientado, sobretudo, pelas camadas médias urbanas intelectualizadas ou com alto nível de escolarização.

Entendo que alguns fatos – observados no cenário sócio-econômico e de consumo e produção musical recentes no Brasil – possam estar colocando novos elementos a serem considerados neste tocante, os quais demandariam desdobramentos e aprofundamentos sobre o tema em novas pesquisas. De um lado, há o aumento do consumo, por parte das classes A/B, de segmentos musicais antes consumidos majoritariamente por classes de menor escolarização e

⁵⁷⁵ Tanto o funk carioca como o tecnobrega têm estado indiretamente presentes no “novo momento da música brasileira” expresso pela “cena independente paulistana”, por meio do trabalho de artistas que têm incorporado pontualmente estes estilos musicais e referências, operando re-apropriações dos mesmos em seus trabalhos a partir de outros matizes sócio-culturais – distintos daqueles presentes nas cenas originais produtoras dos gêneros. Há, ainda, no caso do tecnobrega, artistas como Gaby Amarantos, Lia Sofia e o grupo Gang do Eletro que têm sido reconhecidos como parte do “novo momento da música brasileira”, sendo identificados como produtores de um tecnobrega “mais sofisticado”. O questionamento pontual do jornalista paraense Vladimir Cunha a uma declaração dada por Gaby Amarantos ao Extra, suplemento do jornal O Globo, indica – a despeito da qualidade e dos méritos do trabalho musical de Gaby - alguns dos elementos necessários para o seu reconhecimento enquanto parte do “novo momento da música brasileira independente”: “Eu até entendo que a Gaby queira romantizar a própria trajetória. Afinal, quanto mais ela colocar Belém como um lugar esquisito, atrasado e exótico, mais a sua narrativa se enriquece. No sentido de que é interessante para ela, como personagem, ser uma cantora pós-moderna de uma cidade amazônica primitiva. Mas, porra, inventar que Belém não tinha loja de discos e que para comprar disco só indo pra São Paulo? O mercado de vinil em Belém sempre foi gigante. Desde as lojas de rico, como a Gramophone e a Bolacha Preta, até as mega-populares, como o Feirão. Ter vinil, em Belém, nunca foi uma questão de classe.” Cf. <https://www.facebook.com/vcunha/posts/10151596436446006> e <http://extra.globo.com/famosos/gaby-amarantos-posa-de-barriga-de-fora-exibe-nova-silhueta-em-clima-rock-roll-recuperando-meu-guarda-roupa-9868974.html>. Acesso em 11/09/2013.

⁵⁷⁶ Cf. Araújo (2005); <http://noticias.r7.com/blogs/andre-forastieri/2012/05/02/o-sucesso-da-nova-mpb-e-o-fracasso-da-musica-impopular-brasileira/>; <http://revistamovinup.com/noticias/cena-br/2012/o-indie-vai-bem-falta-falar-com-o-publico>. Acesso em 10/09/2013.

poder aquisitivo; como no caso do chamado “sertanejo universitário”⁵⁷⁷, ou, ainda, do axé e das chamadas “micaretas universitárias”. Por outro lado, observa-se – a partir (1) da emergência da chamada “nova classe média”, ou “classe C”; (2) do aumento do poder aquisitivo médio dos brasileiros na última década; (3) do desenvolvimento de novas políticas públicas de democratização do acesso à cultura e da expansão da internet – um aumento da valorização, e do contato, por parte de “setores mais populares”, em relação àquela determinada “tradição musical brasileira”. Se há, é verdade um número ainda bastante reduzido de pessoas participando deste *movimento* – comparativamente ao conjunto da população (ou da própria classe C, por exemplo) – é possível por outro lado, verificar casos como o da cultura hip hop em São Paulo-SP, em que se verifica um nível crescente de interesse de muitos de seus integrantes em conhecer, sobretudo por meio da internet⁵⁷⁸, a “música brasileira e mundial de todos os tempos”; processo que os tem feito compartilhar e dialogar proximamente com a gama diversificada de referências musicais compartilhadas, por exemplo, pela “nova cena paulistana” e pelo “novo momento da música brasileira”.

Indagado no “Seminário sobre Música Brasileira”, realizado pelo Circuito Fora do Eixo na USP em dezembro de 2011, sobre um dos tópicos colocados no evento para discussão (“Música brasileira: que porra é essa?”) o rapper paulistano Emicida – um dos principais nomes no “novo momento da música brasileira” – iniciou sua fala apontando: “Música brasileira é toda essa porra: são esses mais de 100 anos de música gravada [no Brasil]...”⁵⁷⁹.

⁵⁷⁷ Importa registrar aqui o número significativo de casas noturnas dedicadas a este estilo musical, voltadas para públicos universitários e de alto poder aquisitivo. O cantor sertanejo Leonardo, famoso por seu sucesso nos anos 1990 ao lado do irmão Leandro, identifica com clareza a mudança de cenário: “Nós puxamos a classe A por nosso lado, do sertanejo, né? Hoje nós tamo junto e misturado, todo mundo aí”. Cf. Série Especial sobre o Sertanejo Universitário e seu mercado do “Jornal da Band” da TV Bandeirantes, <https://www.youtube.com/watch?v=DhvXWTMb4n4>. Acesso em 11/09/2013.

⁵⁷⁸ Mas também por meio da pesquisa em vinil, que tem uma forte presença na cultura rap.

⁵⁷⁹ Anotação realizada *in loco*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A conformação de uma nova economia da música – bastante diversa do modelo centrado na comercialização do “disco físico”, que vigorou por cerca de um século – encontra-se em pleno curso. Vivemos um momento de transição em que as perguntas são muitas, as mudanças permanecem ocorrendo de forma bastante acelerada, e as respostas esboçadas a respeito dos principais impasses colocados neste novo cenário, estão particularmente sujeitas a se tornarem datadas em pouquíssimo tempo.

Ainda assim, alguns aspectos são evidentes como, por exemplo, a necessidade inescapável – para que possamos melhor nos situar em meio a este processo – de dedicarmos um olhar atento e próximo às especificidades das transformações trazidas pela internet para o universo da criação, produção, distribuição, consumo e fruição musical contemporânea. Aqui, considero pertinente evitarmos tanto perspectivas que, num extremo, afirmam as tecnologias digitais como espaço de plena liberdade para os artistas independentes e grande panacéia para problemas e conflitos histórica e tradicionalmente presentes na relação entre capital e produção artística, como em outra ponta, subestimam a extensão e a profundidade das mudanças em curso, cogitando-as tão somente enquanto rearranjo de antigas relações de poder em novas bases.

Entendo que a chamada “cena paulistana” em desenvolvimento no início dos anos 2010, seja um fenômeno repleto de nuances, particularmente ricas, capazes de colaborar de modo importante, com a captação destas especificidades no contexto brasileiro. Os discursos e a prática de trabalho de seus atores e os circuitos efetivados por esta cena têm revelado de fato, a emergência de novas potencialidades e possibilidades, favoráveis ao incremento da diversificação da produção musical brasileira e à gestação de novos ambientes de fruição musical, capazes de se afirmar paralelamente aos circuitos mainstream, com muito mais força que em outras épocas. Por

outro lado, em meio ao processo de concretização destes novos potenciais, se evidenciam novas espécies de problemas e desafios com que se deparam estes artistas no novo cenário, marcado pela busca de novos modelos de negócio e de sustentabilidade em torno da música. A consideração da “cena paulistana” em meio ao cenário mais amplo do país aponta ainda, para a grande dificuldade de se efetivar mercados independentes diversificados com força semelhante em outras cidades e estados brasileiros – a despeito da rica produção musical verificada nestes locais.

Realmente, a popularização da internet, da banda larga e de tecnologias digitais de produção musical tem tornado cada vez mais viável a artistas e bandas radicados nas mais diversas partes do país, produzir e divulgar os seus trabalhos interagindo, participando e compondo uma cada vez mais importante “cena independente brasileira”. Tem se somado ainda às condições trazidas pelas novas tecnologias, um conjunto importante de novas políticas culturais estabelecidas nos últimos anos no país que, por meio de leis de incentivos fiscais, programas ministeriais e editais de fomento à cultura têm colaborado com o incremento de projetos independentes, tanto no que se refere aos trabalhos artísticos individuais como ao fomento de circuitos de circulação – nos quais se destacam os festivais independentes. De todo modo, conquanto se observem ações no sentido de se buscar a descentralização da produção cultural, as oportunidades mais efetivas de sustentabilidade econômica, projeção e repercussão mais amplas para artistas desta “cena independente brasileira” encontram-se concentradas em São Paulo-SP⁵⁸⁰.

⁵⁸⁰ Como vimos, nos últimos anos verifica-se o desenvolvimento de importantes mercados de produção e consumo musical à margem das grandes gravadoras em estados como Pará (tecnobrega), Bahia (arrocha), Rio de Janeiro (funk carioca). De todo modo, no que diz respeito à viabilização dos circuitos pertinentes à chamada “cena independente brasileira” – os quais tendem a privilegiar públicos menos massivos e mais diversificados em termos de segmentos musicais – verifica-se que a constituição de mercados mais consistentes relativamente a esta “cena” tem se restringido à cidade de São Paulo-SP, observando-se em outras grandes cidades mercados mais frágeis ou incipientes.

Reunindo uma variada gama de fatores decorrentes da sua condição enquanto pólo econômico e da peculiaridade de seus equipamentos e recursos voltados à cultura, a cidade paulistana tem atraído nos últimos anos artistas migrantes de diversos estados e regiões brasileiras, em busca do desenvolvimento de suas carreiras. Como procurei demonstrar, destacam-se entre estes fatores: a) um significativo circuito de casas noturnas e espaços de shows voltados a nichos e públicos segmentados interessados nas propostas musicais autorais de artistas independentes; b) um conjunto importante de equipamentos e instituições culturais, entre os quais tem especial proeminência a regional paulista da rede SESC⁵⁸¹, responsáveis por fortalecer o circuito de shows da cena e por colaborar, de modo importante, com a composição da renda destes artistas; c) canais tradicionais de mídia sediados na cidade, com espaços e programas voltados à cobertura especializada desta cena, como jornais, revistas e programas de rádio e TV; d) a concentração em uma região territorial específica na cidade⁵⁸², de bares, casas noturnas, estúdios, gravadoras, residências de artistas, jornalistas, produtores culturais, e de um público potencial para os shows supracitados⁵⁸³ – algo que aponta para oportunidades de encontro, contato, convivência e estabelecimentos de parcerias entre os atores da cena. Estes fatores, somados a diversas especificidades das associações entre a cultura urbana paulistana e a cultura digital emergente⁵⁸⁴, irão favorecer articulações empreendidas por artistas e outros agentes na

⁵⁸¹ Regional que se distingue por preconizar uma política de promoção de eventos culturais e artísticos enquanto via para a educação não-formal – tendo em vista o papel educativo pretendido pela instituição. São importantes aqui para os artistas radicados em São Paulo-SP, não somente os eventos do SESC-SP realizados na capital, como também aqueles produzidos nas unidades distribuídas pelo interior do estado.

⁵⁸² Região que abrange, em um raio de aproximadamente quatro quilômetros, os bairros da Lapa, Pompéia, Sumaré, Vila Madalena, Pinheiros, Perdizes, Jardins e o quadrilátero conhecido como Baixo Augusta.

⁵⁸³ Público formado em boa parte por setores de classe média – entre os quais: universitários, artistas e agentes ligados à produção cultural.

⁵⁸⁴ Como por exemplo, a “cultura do vinil”, a “cultura DJ”, a “cultura noturna” da cidade e um público que – segundo indicaram os agentes acompanhados – seria em São Paulo-SP, mais receptivo a trabalhos independentes autorais.

direção da construção de uma ampla rede de parcerias, interconexões e produção colaborativa capaz de viabilizar, fortalecer e projetar os trabalhos desenvolvidos na cena.

Em um contexto de declínio da importância das grandes gravadoras brasileiras na promoção e agenciamento de segmentos artísticos menos voltados ao sucesso comercial massivo imediato e mais interessados em inovações estéticas e experimentações de linguagem, emerge o que vem sendo reconhecido como um “novo momento da música brasileira” – este articulado, sobretudo, em torno da produção musical da “cena independente brasileira”⁵⁸⁵. Assim, em meio ao cenário previamente mencionado, a “cena paulistana” passa a ser responsável por projetar muitos dos principais nomes associados a esta “nova geração da música brasileira”.

Se um número significativo de artistas (paulistanos e migrantes) radicados em São Paulo-SP tem conseguido manter carreiras autorais atuando no mercado independente por anos a fio – e por muito mais tempo que outros períodos – sem ter que necessariamente se associar às majors do disco, por outro lado, verifica-se, de todo modo, que mesmo no privilegiado cenário paulistano subsiste uma significativa precariedade econômica para a maioria dos artistas independentes de destaque na “cena” – especialmente para os não instrumentistas⁵⁸⁶. É interessante notar que isto ocorre, ainda que estes artistas venham obtendo significativo reconhecimento em premiações nacionais de música, ou tendo seus nomes constantemente ventilados em jornais e revistas de grande circulação e mídias especializadas.

Ainda, além equilibrarem-se em uma batalha mês a mês por manterem-se fazendo a música em que acreditam, estes músicos lidam com as tensões, dificuldades e complexas

⁵⁸⁵ Segundo é possível constatar por meio do acompanhamento da cobertura musical especializada e discursos em sites, blogs e redes sociais

⁵⁸⁶ Os não instrumentistas, a que me refiro aqui, são os artistas que atuam, mais exclusivamente, como compositores e intérpretes. Como vimos, os músicos instrumentistas desfrutam – em um contexto no qual as apresentações ao vivo passam a constituir a principal fonte de renda para os artistas – de maiores oportunidades de participação em shows e discos de outros artistas, e têm tido um importante papel na cena, em função da forte marca autoral que vários deles têm imprimido a trabalhos, a princípio, bastante distintos do ponto de vista musical.

dinâmicas decorrentes do novo papel social e econômico, que assumem neste mercado, enquanto “artistas-empresendedores”. Além de dividirem seu tempo entre as esferas de criação e produção musical e a promoção e articulação de seus trabalhos no mercado, estes agentes devem operar de modo interdependente em relação aos demais atores da cena na qual se inserem – preservando de todo modo, a autonomia de concepção e gestão artística de seus projetos. Como ressaltou a apresentadora Roberta Martinelli⁵⁸⁷, “a independência é [também] uma dependência enorme de um coletivo de artistas que ‘compra’ tua idéia”⁵⁸⁸.

De toda maneira, a despeito dos desafios e restrições que permanecem existindo, novidades importantes parecem estar, de fato, se operando na cultura musical brasileira. As novas dinâmicas colaborativas que proliferam em um cenário não mais mediado pelas estruturas administrativas das grandes gravadoras, e o fantástico aporte de referências permitido pela circulação de registros fonográficos produzidos em tempos e lugares os mais diversos⁵⁸⁹, parecem estar se somando a uma economia que observa o declínio do “disco físico” e das “prateleiras”, apontando para um decréscimo da importância dos gêneros, classificações e categorizações musicais enquanto mediadores da relação entre produção e consumo musical. Todo este processo tem colaborado ainda, no caso brasileiro, com a emergência de uma geração de artistas especialmente interessada na apropriação criativa de referências musicais as mais diversas, entre as quais aquelas pertinentes à própria “tradição musical brasileira”, sem, no entanto, comungar com determinadas hierarquias e sistemas de referência e validação, tradicionalmente pertinentes, por exemplo, à chamada “MPB” – identidade e parâmetro balizador que operou de modo tão

⁵⁸⁷ Apresentadora do programa “Cultura Livre”, veiculado na rádio e na TV Cultura.

⁵⁸⁸ Entrevista concedida por Roberta Martinelli ao jornal Tribuna de Minas, publicada em 08/10/2013. Cf. <http://www.tribunademinas.com.br/cultura/mar-de-musicas-1.1358071>. Acesso em 12/10/2013.

⁵⁸⁹ Sobretudo por meio da cultura digital.

importante na cultura musical do país ao longo da maior parte da segunda metade do século XX⁵⁹⁰.

Estas importantes novidades na “música brasileira” ainda se tem se efetivado, com maior consistência, em conjunturas específicas (como é o caso da ambiência e vivência permitidas pelo espaço urbano paulistano⁵⁹¹), se encontram atravessadas por significativos impasses pertinentes à nova economia da música emergente (por exemplo: o quanto tenho que pensar de modo empresarial para poder trabalhar, criar e comunicar música fora da lógica mainstream dominante?) e se defrontam com condições, dilemas e importantes questões próprios à sociedade contemporânea (quanto tempo sou obrigado a permanecer online para ter acesso às possíveis aberturas e “processos de liberdade” ensejados pela internet? por quais vias nos educaremos, como sociedade e cultura, a um aproveitamento mais sábio e consciente deste panorama de interconexão e superinformação – incluindo-se aqui a extrema multiplicação, dispersão ou saturação de sons e imagens?).

De todo modo, considerando tudo isto sob uma perspectiva histórica, e lembrando que boa parte destas questões supracitadas está relacionada à especificidade, limites e potencialidades da experiência musical nos contextos fonográfico, urbano, capitalista (e agora, também digital),

⁵⁹⁰ Lembrando alguns trechos de declarações já citadas: “As coisas não são mais estanques: ‘*Ou você está no maisntream ou você não existe*’. Você pode se colocar neste novo patamar, cujo principal objetivo não é tornar-se uma celebridade ou ícone de cultura de massa.” (Entrevista concedida por Márcia Castro ao blog Banda Desenhada, publicada em 11/07/2011. Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/07/desafinando-o-coro-dos-contentes.html>. Acesso em 27/07/2013). “Cortamos um vínculo, o que fez com que tivéssemos certa independência para produzir o que bem quiséssemos e sem ficar simplesmente seguindo a tradição de canção brasileira.” (Entrevista concedida por Rodrigo Campos ao blog Banda Desenhada, publicada em 04/12/2011. Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/12/adeus-batucada.html>. Acesso em 12/09/2013). “todos eles são referências para mim, mas sem esta sombra.” (Entrevista concedida por Romulo Fróes ao blog Banda Desenhada, publicada em 04/12/2011. Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/12/adeus-batucada.html>. Acesso em 12/09/2013). “Talvez o mais importante desta geração seja realmente a quebra com os valores tradicionais da música popular. Nenhum de nós vai deixar de fazer alguma coisa porque não é de bom tom. (Entrevista concedida por Kiko Dinucci ao blog Banda Desenhada, publicada em 29/09/2011. Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/09/z-da-questao.html>. Acesso em 12/09/2013).

⁵⁹¹ Quais as especificidades de uma música criada, gravada e vivenciada em meio a outras velocidades; por exemplo, em contato próximo com praias, rios, cachoeiras, caatinga, cerrado e matas brasileiras? Ou ainda: quais as singularidades de uma “música brasileira” desenvolvida, no cenário de interconexão digital, em outras culturas urbanas (que não a paulistana) e culturas não-urbanas?

torna-se importante atentar e reconhecer que estes primeiros passos da “música brasileira” pós-advento da internet tem revelado respostas bastante ricas – dos pontos de vistas estético, cultural e social – a este cenário complexo, repleto de contradições, impasses e potenciais.

Saberemos o que fazer com tudo isto.

Já estamos fazendo: basta olhar para os lugares certos, da forma certa; perceber... e ouvir.



FIGURA 31. Fonte: Tira do cartunista Laerte⁵⁹²

⁵⁹² Publicado pelo cartunista em sua página no Facebook em 28/02/2013. Cf. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151311485691586&set=a.10150748306116586.398086.206035646585&type=1>. Acesso em 11/06/2013.

BIBLIOGRAFIA

- ABECHE, Daniel Pala. Comunicação e consumo de música no ciberespaço: o papel do usuário de redes sociais na distribuição e compartilhamento de músicas. **Razón y Palabra**, n. 77, ago. e out., 2011. Disponível em: <http://www.razonypalabra.org.mx/varia/77%205a%20parte/71_Pala_V77.pdf>. Acesso em 20/10/2013.
- ABMI [Associação Brasileira de Música Independente]. **Estimativa do Mercado Independente** – Relatório. ABMI, 2012.
- ABPD [Associação Brasileira de Produtores de Disco]. **Mercado brasileiro de música 2007**. ABPD, 2008.
- _____. **Mercado brasileiro de música 2010**. ABPD, 2011.
- _____. **Mercado brasileiro de música 2010**. ABPD, 2012.
- ANDERSON, Chris. **A cauda longa**: do mercado de massa ao mercado de nicho. São Paulo: Campus, 2006.
- ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro, não**: música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- ARTE EM REVISTA: São Paulo: CEAC (Centro de Estudos de Arte Contemporânea), ano 6, n. 8, 1984. Edição especial: Independentes.
- ATTALI, Jacques. O que diz a música sobre o futuro da humanidade? **Auditório**: Revista do Instituto Auditório Ibirapuera, São Paulo, nº 1, p. 89-101, 2012.
- BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes**: MPB nos anos 70. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- BARRETO LIMA, Mariana Mont'Alverne. **As majors da música e o mercado fonográfico nacional**. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BECKER, Howard. **Falando da sociedade**: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: **Textos escolhidos**: Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1980. p. 6-26.
- BENKLER, Yochai. Modelos de pagamento voluntário. **Auditório**: Revista do Instituto Auditório Ibirapuera, São Paulo, nº 1, p. 103-107, 2012.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- BRASIL. Casa Civil. Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/18313cons.htm>. Acesso em 28/09/2013.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Cultura em números**: anuário de estatísticas culturais 2009. Brasília: Funarte, 2009.

BRITTO, Iêda Marques. **Samba na cidade de São Paulo (1900-1930)**: um exercício de resistência cultural. São Paulo: *FFLCH-USP*, 1986.

CALADO, Carlos. **Tropicália**: a história de uma revolução musical. São Paulo: Editora 34, 2000.

CAMARGO COSTA, Iná. Quatro notas sobre a produção independente de música. **Arte em Revista**: Revista do CEAC (Centro de Estudos de Arte Contemporânea), edição temática “Independentes”, ano 6, nº 8, p.6-11 e 17-21, 1984.

CAMBRAIA NAVES, Santuza. **O violão azul**: modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

_____. **Canção popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CAMBRAIA NAVES, Santuza; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana. **A MPB em discussão**: entrevistas. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

CAMINATI, Francisco Antunes. **Terra incognita**: liberdade, espoliação: o software livre entre técnicas de apropriação e estratégias de liberdade. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2013.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Negros, estrangeiros**: os escravos libertos e sua volta à África. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CARVALHO, Olívia Bandeira de Melo; CASTRO, Oona. Fora de qual eixo? **Centro de Estudos Auditório Ibirapuera**: Pesquisas – Dossiês, São Paulo, set. 2011. Disponível em: <<http://www.auditorioibirapuera.com.br/2011/09/19/fora-do-eixo-que-eixo/>>. Acesso em 20/10/2013.

CHIN-TAO, Wu. **Privatização da cultura**: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80. São Paulo: Editora SESC, 2006.

DAPIEVE, Arthur. **BRock**: o rock brasileiro dos anos 80. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DIAS, Morena Melo; JANOTTI JUNIOR, Jeder. A nova realidade – Perspectivas sobre as transformações na produção musical brasileira, 44 anos depois da clássica reportagem. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 26., 2011. **Resumos...** São Paulo, USP, 2011. Disponível em: <<http://intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2011/resumos/R28-1029-1.pdf>>. Acesso em 20/10/2013.

DIAS TOSTA, Márcia. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo; FAPESP, 2000.

DUBBER, Andrew. O verdadeiro futuro da música. **Auditório**: Revista do Instituto Auditório Ibirapuera, São Paulo, n. 1, p. 109-121, 2012.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**: o sistema totêmico na Austrália. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália**: alegria, alegoria. São Paulo: Kairós, 1979.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. **A inteligência da música popular**: A “autenticidade” no samba e no choro. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras, São Paulo, SP, 2010.

FERNANDES DE OLIVEIRA, Laerte. **Em um porão de São Paulo**: o Lira Paulistana e a produção alternativa. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2002.

FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves. **A criação do SESI e SESC**: do enquadramento da preguiça a produtividade do ócio. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 1991.

FREIRE FILHO, João; MARQUES, Fernanda. Jovens, espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28., 2005. **Anais...** Rio de Janeiro: UERJ, 2005. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/114066666540106633906174223282205201244.pdf>> . Acesso em 20/10/2013.

FRÓES, Romulo. Nova voz na música brasileira. **Novos Estudos**: Revista do CEBRAP, São Paulo, n.79, p.229-236, nov. 2007.

FRYER, Peter. **Rhythms of resistance**: African musical heritage in Brazil. London: Pluto, 2000.

GALLETTA, Thiago Pires. Música Popular Brasileira no contexto das tecnologias digitais: a produção independente e a emergência de novas estratégias e representações sobre as identidades musicais. **Ciberlegenda**: Revista de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF), Rio de Janeiro, n. 24, v. 2, p.77-87, 2011.

GUERRINI JUNIOR, Irineu. Discos em bancas: da indústria cultural à guerrilha cultural. In: GUERRINI JUNIOR, Irineu; VICENTE, Eduardo (org.). **Na trilha do disco**: relatos sobre a indústria fonográfica no Brasil. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2010. p. 127-148.

GHEZZI, Daniela Ribas. **Música em transe**: o momento crítico da emergência da MPB (1958-1968). Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2011.

GOPAI-USP [Grupo de Pesquisa em Políticas Públicas para o Acesso à informação – Universidade de São Paulo]. **Uma análise qualitativa do mercado de música no Brasil**. São Paulo: ECA-USP, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HERSCHMANN, Micael. **Lapa, cidade da música**: desafios e perspectivas para o crescimento do Rio de Janeiro e da indústria independente nacional. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

_____. **Indústria da Música em transição**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

JANOTTI JUNIOR, Jeder e NOBRE PIRES, Vitor de Almeida. Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediatização dos consumos musicais. In: JANOTTI JUNIOR, Jeder; LIMA, Tatiana Rodrigues; NOBRE PIRES, Vitor de Almeida (Org.). **Dez anos a mil**: mídia e música popular massiva em tempos de internet. Porto Alegre: Simpíssimo, 2011. p.8-22.

LAZZARATO, Maurizio; NEGRI, Antonio. **Trabalho imaterial**: formas de vida e produção de subjetividade. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.

LEMOS, Ronaldo. **Direito, tecnologia e cultura**. São Paulo: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2005.

LOBO, Edu; TINHORÃO, José Ramos; VINHAS, Luis Carlos. Confronto: Música Popular Brasileira. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, n.3, ano 1, p. 305-312, jul. 1965.

MANEVY, Alfredo. Os dez mandamentos do Ministério da Cultura na gestão Gil e Juca. **Cadernos CENPEC**, n. 7, p.103-115, 2010.

MÁRIO SOUZA, Francisco. **Como fazer um disco independente**. Petrópolis: Vozes, 1986.

MARTINS, Helaine. Tem Batuque, Sampler e Pop na MPB: A Música Popular na Lógica da Indústria Cultural. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DE COMUNICAÇÃO DA REGIÃO NORTE, 6, 2007. **Anais...** Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Belém, 2007.

MAUSS, Marcel. **Ensaio de Sociologia**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais**: uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2003.

MENDONÇA, Luciana. **Do mangue para o mundo**: o local e o global na produção e recepção da música popular brasileira. Tese de Doutorado em Sociologia. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2004.

MIDANI, André. **Música, ídolos e poder**: do vinil ao download. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MOORE, Carlos. **Fela**: Esta vida puta. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

MORELLI, Rita de Cássia. **Indústria fonográfica**: um estudo antropológico. Campinas: Unicamp, 1991.

_____. O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: Do nacional-popular à segmentação contemporânea. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n.16, p.87-101, jan.- jun., 2008.

MOSTAÇO, Edécio. Alternativa: Independência ou morte: notas sobre o circuito da ideologia. **Arte em Revista**: Revista do CEAC (Centro de Estudos de Arte Contemporânea), edição temática “Independentes”, ano 6, nº 8, p.4-5, 1984.

MOTTA, Nelson. **Noites tropicais**: solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

MULLER, Daniel Gustavo Mingotti. **Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil**: a experiência do selo som da gente. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.

_____. **História & Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. **A síncope das idéias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007a.

_____. Aquarela do Brasil. In: Arthur Nestrovski. (Org.). **Lendo Música**. São Paulo: Publifolha, v. 1, 2007b. p. 119-139.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a Música Popular Brasileira. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n. 39, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882000000100007&script=sci_arttext>. Acesso em 20/10/2013.

NICOLACI-DA-COSTA, Ana Maria. O talento jovem, a internet e o mercado de trabalho da “economia criativa”. **Psicologia & Sociedade**, 23(3), 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-71822011000300013&script=sci_arttext> Acesso em 08/08/2013.

NICOLAU NETTO, Michel. **Discursos identitários em torno da música popular brasileira**. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2007.

_____. **O discurso da diversidade**: a definição da diferença a partir da world music. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2012.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

PASQUINELLI, Matteo. Guerra Civil Imaterial: Protótipos de Conflito dentro do Capitalismo Cognitivo. **Lugar Comum**, n. 25-26, p. 121-135, 2006.

PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. **Revista de História**: UNESP, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 81-113, 2003.

PINHEIRO, Andréa; PAIVA, Flávio. Som Zoom: música para fazer a festa. In: GUERRINI JUNIOR, Irineu; VICENTE, Eduardo (Org.). **Na trilha do disco**: relatos sobre a indústria fonográfica no Brasil. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2010. p. 41-56.

RECUERO, Raquel; ZAGO, Gabriela. A Economia do Retweet: Redes, Difusão de Informações e Capital Social no Twitter. **Revista Contracampo**, v. 1, p. 19-43, 2012.

SALDANHA, Rafael Machado. **Estudando a MPB**: Reflexões sobre a MPB, Nova MPB e o que o público entende por isso. Dissertação de Mestrado. Fundação Getúlio Vargas, CPDOC, Rio de Janeiro, 2008.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice, STARLING, Heloísa M. M., EISENBERG, José (Org.). **Decantando a República**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. V.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 23-35.

SARAIVA, Joana Martins. Da influência do jazz e outras notas: discursos sobre a cena musical de Copacabana dos anos 50. In: GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Julio Cesar Valladão; CAMBRAIA NAVES, Santuza. (Org.). **Leituras sobre música popular**: reflexões sobre sonoridades e cultura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 83-97.

SARMENTO COSTA, Eliane. **‘Com quantos gigabytes se faz uma jangada, um barco que veleje’**: o Ministério da Cultura, na gestão Gilberto Gil, diante do cenário das redes e tecnologias digitais. Dissertação de Mestrado. Fundação Getúlio Vargas, CPDOC, Rio de Janeiro, 2011.

SEBRAE [Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas] / ESPM (Escola Superior de Propaganda e Marketing). **Música independente**: Estudos de Mercado SEBRAE/ESPM 2008. SEBRAE/ESPM, 2008.

SEGNINI, Liliana. À procura do trabalho intermitente no campo da música. **Revista Estudos de Sociologia**, Araraquara, v.16. n. 30, p.177-196, 2011.

SIMONDON, Gilbert. **El modo de existência de los objetos técnicos**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.

SMITH, R.J. **James Brown**: sua vida, sua música. São Paulo: Leya, 2012.

SOUZA SILVA, Rogério de. **A periferia pede passagem**: trajetória social e intelectual de Mano Brown. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2012.

TATIT, Luiz. Antecedentes dos independentes. **Arte em Revista**: Revista do CEAC (Centro de Estudos de Arte Contemporânea), edição temática “Independentes”, ano 6, n. 8, 1984. p. 30-36.

TELES, José. **Do frevo ao manguebeat**. São Paulo: Editora 34, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**: da modinha a canção de protesto. Petrópolis: Vozes, 1978.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular**: um tema em debate. São Paulo: Editora 34, 1997.

VAZ, Gil Nuno. **História da música independente**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

VELOSO, Caetano; BARROS, Nelson Lins e; CAPINAM, José Carlos; GULLAR, Ferreira; LEÃO, Nara; SOARES, Flávio Macedo; DAHAL, Gustavo; . Que caminho seguir na música popular brasileira? Rio de Janeiro: **Revista Civilização Brasileira**, n.7, ano 1, p. 375- 385, mai. de 1966.

VERMES, Mônica. A Cena Musical do Rio de Janeiro, 1890-1920. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 2011. **Anais...** São Paulo: USP, 2011. Disponível em: < http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308164929_ARQUIVO_MonicaVermes-ANPUH2011.pdf> Acesso em 20/10/2013.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar: UFRJ, 1995.

VICENTE, Eduardo. **A música popular e as novas tecnologias de produção musical**: uma análise do impacto das novas tecnologias digitais no campo de produção da canção popular de massas. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 1996.

_____. **Música e disco no Brasil**: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, SP, 2001.

_____. Segmentação e consumo: A Produção Fonográfica Brasileira 1965/1999. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 103-121, jan.- jun. 2008.

_____. Samba e Nação: Música Popular e Debate Intelectual na Década de 1940. **Comunicarte**, Campinas, v. 25, p. 39-56, 2009.

WEBER, Max. **Economia e sociedade**: fundamentos da sociologia compreensiva. Brasília; São Paulo: UnB: IMESP, 2004.

WERNECK VIANNA, Luis. Os “simples” e as classes cultas na MPB. In: CAVALCANTE, Berenice, STARLING, Heloísa M. M., EISENBERG, José (Org.). **Decantando a República**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. v.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 69-78.

ZAN, José Roberto. A Gravadora Elenco e a Bossa Nova. **Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP**, Campinas, v. 2, n. 1, p.64-70, 1998.

DISCOGRAFIA

Antônio Adolfo – *Feito em Casa*, 1977

Arrigo Barnabé – *Clara Crocodilo*, 1980

Arrigo Barnabé – *Tubarões Voadores*, 1983

Boca Livre – *Boca Livre*, 1979

Bruno Moraes – *Volume Zero*, 2005

Caetano Veloso – *Cê*, 2006

Caetano Veloso (*A volta da asa branca*) e Fagner (*Mucuripe*) – Compacto, 1972

Cartola – *Cartola*, 1974

Cartola – *Verde que te quero rosa*, 1977

Céu – *CéU*, 2005

Coletivo Instituto – *Coleção Nacional*, 2002

Criolo – *Nó na Orelha*, 2011

Curumim – *Achados e Perdidos*, 2003

Danilo Caymmi – *Cheiro Verde*, 1977

Domenico Lancellotti / Domenico +2 – *Sincerely Hot*, 2003

Emicida – *Pra quem já mordeu um cachorro por comida até que eu cheguei longe*, 2009

Emicida – *O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui*, 2013

Gal Costa – *Gal Fa-Tal*, 1971

Gal Costa – *Recanto*, 2011

Itamar Assumpção e Isca de Polícia – *Às próprias custas S/A*, 1983

Jorge Ben – *Ben*, 1972

Kassin/ Kassin +2 – *Futurismo*, 2007

Laíson e Lula Côrtes – *Satwa*, 1973
 Lulina – *Lulilândia*, 2009
 Macaco Bong – *Artista Igual Pedreiro*, 2008
 Marcelo Jeneci – *Feito pra acabar*, 2010
 Metá Metá (Kiko Dinucci, Juçara Marçal e Thiago França) – *Metá Metá*, 2011
 Metá Metá (Kiko Dinucci, Juçara Marçal e Thiago França) – *Metal Metal*, 2012
 Michael Jackson – *Triller*, 1983
 Moreno Veloso/ Moreno + 2 – *Máquina de Escrever Música*, 2000
 O Terno – *66*, 2012
 Pélico – *O Último dia de um homem sem Juízo*, 2008
 Pélico, *Que isso fique entre nós*, 2011
 Pipo Pegoraro – *Táxi Imã*, 2011
 Rita Lee – *Fruto Proibido*, 1975
 Rodrigo Campos – *Bahia Fantástica*, 2012
 Romulo Fróes – *Calado*, 2004
 Secos e Molhados – *Secos e Molhados*, 1973
 Tom Jobim (*Águas de Março*) e João Bosco (*Agnus Dei*) – *Compacto*, 1972
 Tom Zé – *Tribunal do Feicebuqui*, 2013
 Tropicália (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Mutantes, Tom Zé, Rogério Duprat) – *Tropicália*, 1968
 Tulipa Ruiz – *Efêmera*, 2010
 Vinicius de Moraes e Baden Powel – *Afro Sambas*, 1966
 Zé Ramalho e Lula Côrtes – *Paêbiru*, 1972

FILMOGRAFIA

Rosa de Sangue, Melina Hickson. 1998. Disponível em:
 <http://www.youtube.com/watch?v=CtLaiQ72C_k#t=179>. Acesso em 17/09/2013

Profissão: Músico, Daniel Vargas e Projeto CCOMA, 2010. Disponível em:
 <<http://www.youtube.com/watch?v=B90XxJYzGgs>> Acesso em 06/08/2013.

ANEXO

Artistas e agentes da cena acompanhados pela rede social Facebook (Dados coletados em 29/05/2013) ⁵⁹³

PERFIS PESSOAIS

ARTISTAS E PRODUTORES MUSICAIS

ANELIS ASSUMPCÃO (4.969)
ANTHONY GORDIN (1.180)
ARRIGO BARNA BARNABÉ (4.582)
BEL BLU (717)
BLUEBELL SIM (DESATIVADO)
BRUNO BUARQUE (4.906)
BRUNO MORAIS (3.616)
BUGUINHA DUB OLINDA (5.000)
CARLOS CAREQA (X)
CIBELLE CIBELLE (4.357)
CRIS SCABELLO (X)
CURUMIM E OS AIPINS (4.996)
DI MELO IMORRÍVEL (3.662)
DUDU TSUDA (4.999)
DUSTAN GALLAS (X)
FABRÍCIO NOBRE (4.910)
FELIPE CORDEIRO (4.995)
GUILHERME HELD (1552)
GUILHERME KASTRUP (4.030)
GUIZADO MAN (5.000)
GUSTAVO LENZA (2.615)
IARA RENNÓ (DESATIVADO)
JUÇARA MARÇAL (4.893)
JULIANA KEHL (4.913)
JUNIO BARRETO (DESATIVADO)
KIKO DINUCCI (5.130)
LANNY GORDIN (4.980)
LULINS (LULINA) (1.867)
MARCELO CABRAL (4.893)
MAURÍCIO FLEURY (3.267)
MAURÍCIO PEREIRA (DESATIVADO)
MENO DEL PICHIA (3.087)
PÉLICO AQUI (4.081)
PIPO PEGORARO (2.619)
RAFAEL CASTRO (4.251)
RICA AMABIS (1.258)

⁵⁹³ As indicações entre parênteses se referem ao número de pessoas conectadas aos perfis pessoais e fan pages listados.

RODRIGO CAÇAPA (3.314)
RODRIGO CAMPOS (4.156)
ROMULO FRÓES (4.971)
SASQUAT MAN (1.683)
SIBA VELOSO (DESATIVADO)
SILVIA TAPE (1.188)
THIAGO FRANÇA (4.504)
THIAGO PETIT II (4.081)
WADO SCHLICKMANN (4.999)
ZÉ NIGRO (3.420)

PRODUTORES CULTURAIS

FERNANDA COUTO (3.862)
AMADEO ZOE (2.189)
FERNANDA PEREIRA (848)

BANDAS/GRUPOS/PROJETOS MUSICAIS

BURRO MORTO (3.850)

GRAVADORAS/ESTÚDIOS

TRAQUITANA ESTÚDIO E DISCOS (DESATIVADO)

BLOGS

HOMINIS CANIDAE (2.858)
MÁRCIO BULK (800)
OLIVIE R CATHUS (AUTOR DE BLOG) (240)

JORNALISTAS E PROFISSIONAIS DE MÍDIA

BIA ABRAMO (2.344)
DÉBORA PILL (2.449)
EDGARD PICOLI (4.582)
LEONARDO LICHOTE (1.891)
MARCUS PRETO (4.238)
PEDRO ALEXANDRE SANCHES (4.226)
RAMIRO ZWETSCH (2.157)
ROBERTA MARTINELLI (5.000)
RONALDO EVANGELISTA (2.309)

CASAS NOTURNAS E ESPAÇOS DE SHOWS

CASA DO NÚCLEO (4.998)
TAPAS SÃO PAULO (DESATIVADO)
BAR B – CENTRO (3.021)
BERLIN ESTÚDIO E BAR (4.968)
PUXADINHO DA PRAÇA (1.831)

OUTROS

ELEMENTO SARAU (3.347)
FELIPE ALTENFELDER (4.061)
GERAÇÃO SP (960)

INDEPENDÊNCIA OU MARTE (1.614)
LIVRARIA DA ESQUINA (3.277)
LUZ MARINA (2.387)
PABLO CAPILÉ (X)
SP CULTURA (3.274)

PÁGINAS DE FÃS / FAN PAGES

ARTISTAS E PRODUTORES MUSICAIS

ANELIS ASSUMPÇÃO (4.504)
ANDRÉIA DIAS (6.946)
BÁRBARA EUGÊNIA (14.791)
BLUEBELL SIM (9.531)
CÉU (127.628)
CÍCERO ROSA LINS (20.993)
CRIOLO (329.026)
DANIEL GANJAMAN (13.615)
DOMENICO LANCELOTTI OFICIAL (1.421)
DUANI (3.678)
EMICIDA (772.717)
FELIPE CORDEIRO (6.124)
GABY AMARANTOS (90.375)
GUILHERME KASTRUP (68)
IARA RENNO (5.144)
JULIANA KEHL (1.008)
KAMAU (38.727)
KASSIN (2.912)
KIKO DINUCCI (1.397)
LEO CAVALCANTI (13.911)
LÍVIA CRUZ (1.107)
LUCAS SANTTANA (17.780)
LUÍSA MAITA (8.982)
LULINA (1.635)
MARCELA BELLAS (838)
MARCELO JENECI (99.281)
MAURÍCIO PEREIRA (7.950)
NINA BECKER (4.282)
PROJOTA (1.403.652) CONFERIR N°
RODRIGO OGI (19.801)
ROMULO FRÓES (149)
SIBA E A FULORESTA (6.616)
THIAGO PETHIT (63.370)
TULIPA RUIZ (87.707)

BANDAS/GRUPOS/PROJETOS MUSICAIS

BEXIGA 70 (14.928)
CIDADÃO INSTIGADO (2021)
DO AMOR (3.770)
GAMBITO BUDAPESTE (556)

MÃO DE OITO (5.230)
MARGINALS (1.319)
METÁ METÁ (OFICIAL) (3.363)
PASSO TORTO (1.531)
THE MOCKERS (48))
TONO (4.911)

CASAS NOTURNAS E ESPAÇOS DE SHOWS

CAOS AUGUSTA (41.096)
CASA DE FRANSISCIA (1.239)
CINE JÓIA (50.133)
ESPAÇO + SOMA (18.210)
ESPAÇO ZÉ PRESIDENTE (4.947)
ESTÚDIO EMME (19.051)
FESTIVAL EM CENA (GUARULHOS 2012) (412)
REDE BRASIL DE FESTIVAIS INDEPENDENTES (5.523)
SERRALHERIA (4.777)
STUDIO RJ (13.269)
STUDIO SP (13.001)

ESPAÇOS DE MÍDIA

CULTURA LIVRE (6.451)

GRAVADORAS/ESTÚDIOS/SELOS

MONSTRO DISCOS (10.367)
YB MUSIC (878)
TRAQUITANA ESTÚDIO E DISCOS (4.366)
NATURA MUSICAL (264.101)

PRODUTORAS/ASSESSORIA DE IMPRENSA/COMUNICAÇÃO

NA MÍDIA ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO (573)
SETE 8 COMUNICAÇÃO (3.566)

OUTROS

BENDITA FESTA (1.432)
CLUBE DA MPB (27.614)
FARO MPB FM
RÁDIO MPB FM (104.882)