

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS

Amanda Pedrosa de Matos

**Sons de Sobrevivência: A trajetória da gravadora Núcleo Contemporâneo**

São Paulo

2023

Amanda Pedrosa de Matos

**Sons de Sobrevivência: A trajetória da gravadora Núcleo Contemporâneo**

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, da Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Ciências.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Vicente

São Paulo

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Matos, Amanda Pedrosa de  
Sons de Sobrevivência: A trajetória da gravadora  
Núcleo Contemporâneo / Amanda Pedrosa de Matos;  
orientador, Eduardo Vicente. - São Paulo, 2023.  
183 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em  
Meios e Processos Audiovisuais / Escola de Comunicações e  
Artes / Universidade de São Paulo.  
Bibliografia  
Versão corrigida

1. Gravadoras. 2. Indústria cultural. 3. Música  
instrumental. 4. Música popular. I. Vicente, Eduardo. II.  
Título.

CDD 21.ed. - 306

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Amanda Pedrosa de Matos

**Sons de Sobrevivência: A trajetória da gravadora Núcleo Contemporâneo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, da Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Ciências.

São Paulo, 23 de Junho de 2023.

---

Prof. Dr. Eduardo Vicente  
Universidade de São Paulo  
Orientador

---

Prof. Dr. Marcia Tosta Dias  
Universidade  
Examinador Interno

---

Prof. Dr. Leonardo de Marchi  
Universidade de São Paulo  
Examinador Externo

## **AGRADECIMENTOS**

Gostaria de agradecer ao meu orientador Eduardo Vicente pela paciência, sabedoria e amizade ao longo desses três anos. Obrigada por tudo.

À Benjamim Taubkin, Teco Cardoso, Rodolfo Stroeter, Léia Freire e Carlos Calado pelas entrevistas e disponibilidade.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Portanto, agradeço à capes (nº do processo: 88887.601867/2021-00) por ter financiado esta pesquisa de março/2021 a maio/2022.

Aos meus pais, Elizabete e Antônio, que me deram apoio em todos os níveis para que pudesse realizar esta pesquisa.

Aos professores Walter Garcia e Leonardo De Marchi, que fizeram contribuições valiosas na banca de qualificação.

À banca de defesa composta também pelos professores Leonardo De Marchi e Marcia Tosta Dias.

À Universidade de São Paulo, e em especial à Escola de Comunicações e Artes, pelo suporte institucional.

## RESUMO

MATOS, A. P. de. **Sons de Sobrevivência**: a trajetória da gravadora Núcleo Contemporâneo. 2023. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023).

Esta dissertação pretendeu examinar a trajetória da gravadora, produtora e distribuidora Núcleo Contemporâneo, fundada em 1996 pelo pianista Benjamim Taubkin, ao lado de Teco Cardoso, Mané Silveira e Toninho Ferragutti. Seu catálogo é majoritariamente composto por álbuns de música instrumental, mas apresenta também a música tradicional brasileira, além dos álbuns que reúnem artistas de diversos países. A pesquisa procura refletir sobre as transformações da indústria fonográfica brasileira – com foco na segunda metade dos anos 1990, nas décadas de 2000 e 2010, tendo o objeto como norteador desta análise. Além disso, procurou-se analisar os produtos culturais lançados pela gravadora em diferentes períodos. Os procedimentos metodológicos qualitativos consistem em pesquisa bibliográfica, sonora, audiovisual e coleta de dados por meio de entrevistas, materiais jornalísticos e relatórios de pesquisa. Como resultado, pretende-se compreender de que maneira as estratégias de atuação da gravadora permitiram sua permanência até a atualidade, mesmo com as dificuldades enfrentadas ao longo das décadas. A junção intrínseca entre aspectos administrativos e artísticos, portanto, é um dos pontos de partida para compreender essa permanência do empreendimento.

**Palavras-chave:** Indústria fonográfica (Brasil); Gravadoras; Música Independente Brasileira.

## ABSTRACT

MATOS, A. P. de. **Sounds of Survival**: the history of the record label Núcleo Contemporâneo. 2023. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023).

This master's thesis aims to analyze the history of Núcleo Contemporâneo, an independent Brazilian record label, distributor, and producer company. It was founded by Benjamim Taubkin, Teco Cardoso, Mané Silveira and Toninho Ferragutti in 1996. The label catalog focuses on traditional Brazilian music, Brazilian jazz, and music from several countries, but there are also popular songs. Therefore, this research investigates how the phonographic industry changes in the 1990s, 2000s, and 2010s affected the object of study. Moreover, the cultural products launched by the label at different moments were also analyzed. The qualitative methodological procedures consist of bibliographical, musical, and audiovisual research, in addition to data collected from interviews, journalistic documents, and reports. As a result, this work indicates the strategies used to maintain the label's survival over the last decades, even with the difficulties faced in this time period. The inherent combination of artistic and management elements is a main element to understand such continuity.

**Keywords:** Phonographic industry (Brazil); Record Labels; Brazilian Independent Music.

## LISTA DE FIGURAS

- 1 Figura 1: Trecho da reportagem “Violões” termina, com Turíbio e Bellinatti, publicada em 05.07.1989 no Jornal da Tarde, um dos patrocinadores do Projeto Memória Brasileira. Fonte: acervo do autor, 2022 ..... 85
- 2 Figura 2: Reportagem Violão retorna às paradas de sucesso, publicada pela Gazeta de Pinheiros, em 1989. Fonte: acervo do autor, 2022. .... 86
- 3 Figura 3: Taubkin atravessa a cidade para chegar ao aeroporto, espaço que simboliza a viagem e o encontro. Fonte: DVD O piano que conversa, 2019. .... 106
- 4 Figura 4: vê-se o espaço doméstico: a casa, a cozinha, um espaço privado e introspectivo. Fonte: DVD O piano que conversa, 2019..... 107
- 5 Figura 5: O aeroporto pode ser entendido como um local impessoal e universal. Entretanto, o afeto do encontro e a representação da metáfora da viagem acrescentam características dissonantes a este espaço homogêneo. Fonte: DVD O piano que conversa, 2019..... 107
- 6 Figura 6: Carregador transporta piano. Fonte: Fonte: DVD O piano que conversa, 2019.. 108
- 7 Figuras 7: Os planos atestam o modo observativo, mas também demonstram a importância que o cineasta dá à perspectiva da música como trabalho – não há interferência direta, mas uma visão de música colocada em debate. Fonte: DVD O piano que conversa, 2019..... 109
- 8 Figura 8. Fonte: DVD O piano que conversa, 2019. .... 109
- 9 Figura 9. Fonte: DVD O piano que conversa, 2019. .... 110
- 10 Figura 10: Exemplo de plano observativo, mas que no filme adquire caráter explicativo com a voz over de Machado. Fonte: DVD Música pelos poros, 2019..... 114
- 11Figura 11: Machado trabalha a metalinguagem ao filmar sua equipe filmando Jovi Joviniano e Marcos Suzano. Fonte: DVD Música pelos poros, 2019..... 115



12	Figura 12: Em Música pelos poros, Machado utiliza recursos da linguagem jornalística, como entrevistas. Este enquadramento mais “sóbrio”, alinhado à identificação da jornalista, demonstra um documentário mais focado na objetividade do que na subjetividade. Fonte: DVD Música pelos poros, 2019. ....	115
13	Figura 13: O músico do Azerbaijão Sahib Pashazade responde a pergunta que Machado fez a todos os músicos residentes: “De onde sua música vem? E para onde ela vai?”. Fonte: DVD Música pelos poros, 2019. ....	115
14	Figura 14: Núcleo Contemporâneo comemora dois anos no Sesc. Estado de São Paulo, Caderno 2, pág. D11, 1998. Fonte: Acervo pessoal, 2022. ....	119
15	Figura 15: Sonoridade Contemporânea. 1998. Fonte: Acervo pessoal, 2022. ....	120
16	Figura 16: Música instrumental com atitude. Jornal da tarde. 1997.....	121
17	Figura 17: Músicos se unem para lançar selo. O Estado de S. Paulo. 1997. Fonte: Acervo pessoal, 2022. ....	122
18	Figura 18: Músicos celebram nova era instrumental. Folha de S. Paulo, 1996. Fonte: Acervo pessoal, 2022.....	123
19	Figura 19: Música instrumental busca novos ouvidos. 2022. Disponível em: <a href="https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/6/27/ilustrada/1.html">https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/6/27/ilustrada/1.html</a> Acesso em 28 mai 2022.....	131
20	Figura 20: Selo de vanguarda musical festeja 18 anos. 2015. Acesso em: 28 Mai 2022..	132
21	Figura 21: Na coluna Antônio Carlos Miguel, publicada em 1/10/2013 e intitulada Ronda dos CDS, o jornalista ressalta o diálogo entre diferentes culturas presente no álbum Al Qantara. Fonte: <a href="http://g1.globo.com/musica/antonio-carlos-miguel/platb/tag/benjamim-taubkin/">http://g1.globo.com/musica/antonio-carlos-miguel/platb/tag/benjamim-taubkin/</a> Acesso em 28 Mai 2022. ....	133
22	Figura 22: Longa resenha no Jornal O globo sobre o documentário Música pelos poros e o álbum Música na Serrinha, publicada 2017. Disponível em:	

<a href="https://oglobo.globo.com/cultura/musica-na-serrinha-celebra-harmonia-entre-ritmos-culturas-diferentes-22011588">https://oglobo.globo.com/cultura/musica-na-serrinha-celebra-harmonia-entre-ritmos-culturas-diferentes-22011588</a> Acesso em 28 Maio 2022. ....	135
23 Figura 23: “Hay que tener mucha fe en la musica”. Fonte: Acervo pessoal, 2022. ....	138
24 Figura 24: Taubkin divulga a programação semanal da Casa do Núcleo em 2014. Fonte: perfil do Facebook de Benjamim Taubkin, 2022. ....	144
25 Figura 25: Divulgação do acervo, que tinha a intenção de funcionar como uma discoteca gratuita (havia também a loja com os álbuns do selo para venda, mas o acervo era para uso de todos). Fonte: página do facebook da Casa do Núcleo, 2022.....	145
26 Figura 26: Exemplo de evento que se propunha a promover debates. Fonte: página do facebook da Casa do Núcleo, 2022. ....	145
27 Figura 27: Gráfico que mostra a participação de cada segmento na receita do mercado fonográfico, em bilhões de dólares. Fonte: Relatório International Federation of the Phonographic Industry, 2022.....	160
28 Figura 28: Postagem de Taubkin em seu perfil criticando o modus operandi das plataformas de streaming em relação aos artistas e produtores. Fonte: Página do Facebook de Benjamim Taubkin, 2022. ....	162

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

ABMI – Associação Brasileira de Música Independente

IFPI – International Federation of the Phonographic Industry

ABPD – Associação Brasileira dos Produtores de Discos

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>2</b>	<b>Parte I — Surgimento</b> .....	16
	Capítulo 1. A gravadora Núcleo Contemporâneo e Indústria Fonográfica no Brasil na década de 1990.....	16
1.1	Apresentação do objeto .....	16
1.2	Um empreendimento coletivo .....	19
1.3	Contextualização: particularidades da indústria fonográfica na década de 1990 .....	22
1.4	Aspectos administrativos .....	36
1.5	Estratégias de autonomização .....	40
1.6	Um projeto cultural .....	43
	Capítulo 2. Direcionamentos artísticos: a música instrumental, a tradicional e a World Music	44
2.1	Considerações e panorama sobre a Música Popular Instrumental Brasileira.....	44
2.2	Outras experiências instrumentais em São Paulo: Pau Brasil, Maritaca e Som da Gente..	50
2.3	O problema da World Music .....	62
2.4	A música tradicional.....	65
	<b>Parte II — Fronteiras Imaginárias: Núcleo Contemporâneo e o diálogo entre diferentes culturas</b> .....	66
	Capítulo 3. Entre Fronteiras .....	66
3.1	Interesse pelo “Outro”: uma proposta artística .....	66
3.2	A trajetória de Benjamim Taubkin .....	68
3.2.1	O Projeto Rumos (Itaú Cultural).....	71
	Capítulo 4. O catálogo que conversa .....	73
4.1	Trabalhos escolhidos para análise .....	74
4.2.1	Orquestra Popular de Câmara.....	74
4.2.1.1	Orquestra Popular de Câmara.....	74
4.2.1.2	Danças, jogos e canções .....	79
4.1.2	Projeto Memória Brasileira .....	83

4.1.3 América Contemporânea e Fronteiras Imaginárias .....	87
4.1.4 <i>Al Qantara</i> e Co-Bra.....	90
4.1.5 Cantos do nosso chão 1 e 2, Toadas de Bumba-meu-boi .....	94
4.1.6 Sons de Sobrevivência.....	99
4.1.7 Documentários musicais.....	102
4.1.7.1 O piano que conversa .....	102
4.1.7.2 Música pelos poros .....	113
4.2 Recepções da crítica .....	118
Capítulo 5. A Casa do Núcleo .....	140
5.1 Surgimento .....	140
5.2 Alguns dos eventos realizados.....	144
5.3 Suspensão das atividades.....	146
Capítulo 6. “Patrocínio não é a solução”: Núcleo Contemporâneo, políticas culturais e patrocínio privado .....	149
<b>Parte III — Viver de Música</b> .....	154
Capítulo 7. Núcleo Contemporâneo hoje .....	154
7.1. 25 anos depois: experiência e sobrevivência.....	154
7.1.1 Década de 2000 .....	154
7.1.2 Década de 2010 .....	159
7.2 Administração e inserção no mercado atual .....	164
7.3 Perspectivas futuras .....	167
<b>3 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	169
<b>4 REFERÊNCIAS</b> .....	171

## 1 INTRODUÇÃO

O objeto de pesquisa desta dissertação é a gravadora Núcleo Contemporâneo, inaugurada em 1996 por Benjamim Taubkin, Teco Cardoso, Mané Silveira e Toninho Ferragutti. A escolha desta temática, de início, se deu por um interesse pessoal de compreender como a cena de música instrumental se articulava na cidade de São Paulo atualmente, já que havia pesquisas sobre a atuação intérpretes e compositores do segmento independente, porém mais focados em canção popular. Além disso, também chamava atenção a permanência de uma gravadora fundada nos anos 1990 ainda na atualidade, sendo que mesmo os pequenos selos, hoje, não são o cerne da cena independente. Portanto, esse questionamento dependia de uma linha do tempo, mostrando a evolução de um “microcosmo” dentro deste segmento musical. O desenho do problema de pesquisa foi se formando a partir desse ponto.

Realizou-se, inicialmente, um levantamento bibliográfico que construísse um arcabouço teórico capaz de sustentar os principais aspectos da indústria fonográfica nos anos 1990. Nesse sentido, interessa compreender a consolidação do sistema aberto de produção (modo que consiste na terceirização da distribuição de álbuns lançados por selos indies, onde as majors são responsáveis por essa etapa) (VICENTE, 2014). A princípio, foi colocado como hipótese de que a gravadora soube manter sua existência devido a alguma decisão implantada já em seu período de surgimento – portanto, poderia haver alguma relação com a negação ao sistema aberto de produção, já que a Núcleo era responsável por essa etapa, o que era incomum na época. Essa característica por si só oferece uma pista de contextualização relevante, mas é insuficiente para explicar a permanência da gravadora.

Nesse momento, foi escolhido que o método qualitativo seria predominante na pesquisa. Alguns fatores levaram a essa decisão: não seria possível divulgar publicamente dados de uma pequena empresa privada (no caso, a gravadora). A ausência desses dados pode ser considerada uma limitação do trabalho; por outro lado, foi obtido um volume considerável de dados qualitativos, oriundos de entrevistas (cinco com Taubkin, sendo quatro via videoconferência e uma via e-mail; uma com Teco Cardoso (e-mail); uma com Léia Freire (e-mail), uma com Carlos Calado (e-mail); três com Rodolfo Stroeter (WhatsApp)). Objetivou-se suprir a ausência de dados quantitativos com relatórios do IFPI, Pro-Música, ABMI, e demais entidades/pesquisas existentes.

A hipótese levantada é de que a gravadora conseguiu se firmar ao longo de mais de duas décadas porque foi capaz de equilibrar os polos de criação artística e gestão

administrativa, sem que eles parecessem explicitamente antagônicos. No que diz respeito à música, chama atenção o interesse pelo “Outro”<sup>1</sup>, onde os produtos culturais (álbuns, DVDs, livros, apresentações) apresentam músicos e culturas de diversos países. O advento da World Music pode ser considerado um ponto de partida para a compreensão dessa linha artística seguida pela gravadora. No aspecto administrativo, foi percebido o caráter coletivo que o empreendimento teve em seu princípio, bem como a intenção de atuar em diversos âmbitos culturais, além de evocar um certo dever de “interesse público” quando conduzia debates e discussões sobre a carreira de músico independente.

Portanto, a parte I concentrou-se em realizar uma contextualização deste objeto, reforçando suas particularidades, quem eram seus fundadores e quais as características da indústria fonográfica daquele período. Além disso, procurou-se introduzir algumas das características dos aspectos administrativos e da linha artística seguida pela gravadora. No primeiro, interessa destacar o caráter coletivo do empreendimento (conforme já mencionado) e a intenção de buscar por autonomia, diminuindo a dependência de fatores externos para a concretização de suas ações. Neste caso, recorreu-se à teoria da destruição criadora contextualizada na indústria fonográfica por De Marchi (2016). No segundo, dividiu-se o processo de criação artística entre três segmentos: a música tradicional, a World Music e a música instrumental. Embora a canção popular esteja presente nos produtos culturais, entende-se que esses três segmentos são majoritários. Tais tópicos articularam conceitos formulados por Ikeda (2013), Zimbres (2017) e Cirino (2005), mas principalmente a análise de Nicolau Netto (2013) sobre World Music e o discurso da diversidade.

A parte II, por sua vez, focou em analisar alguns dos produtos culturais lançados pela Núcleo. Essa escolha se deu pela premissa de que era necessário compreender o que esses materiais (CDs, álbums, documentários, apresentações) estavam comunicando. O objetivo era testar se a hipótese de interesse pelo “Outro” fazia sentido; como seria inviável analisar todos os álbums lançados, a escolha foi baseada no seguinte critério: se o material foi produzido e distribuído pelo Núcleo (aqueles anteriores a 2017, quando essa última etapa passou a ser terceirizada). Mesmo quando fazia esse serviço de distribuição para outros artistas da cena independente, nem sempre os membros da gravadora tinham relação direta com o processo de

---

<sup>1</sup> Este trabalho não pretende aprofundar o conceito de “Outro”. Amplamente presente em diversas áreas do conhecimento, entende-se que tal debate não poderia ser abrangido neste trabalho por conta da delimitação. A escolha para utilização deste termo tem como base a leitura de Mattos (2018): no texto, o autor define que o documentário brasileiro contemporâneo apresenta “uma curiosidade em relação ao Outro” (MATTOS, 2018). Embora o cinema e a indústria fonográfica apresentem contextos diferentes, a forma como o autor desenvolve essa colocação remete a muitos aspectos da gravadora Núcleo Contemporâneo.

criação daquele material. Optou-se por priorizar trabalhos de carácter coletivo em que os fundadores (e, mais tarde, sobretudo Taubkin) estivessem envolvidos. Para analisar esses produtos, prosseguiu-se com alguns conceitos cunhados por Nicolau Netto (2013) para explorar a World Music, como de índice de diferenciação por etnia e região e o capital de confiança.

Por fim, a parte III teve como objetivo apresentar algumas ramificações da atuação da gravadora nas décadas de 2000 e 2010. Não seria factível se ater apenas ao que diz respeito à indústria fonográfica, pois Taubkin colaborou em outros âmbitos do setor cultural, como curadoria, gestão de casa de espetáculos, produção de livros, palestras etc. Nesta parte, objetivou-se fornecer um panorama da atuação da cena independente no período, indicando as transformações que ocorreram em comparação com o período de surgimento e as possíveis futuras perspectivas da gravadora. A intenção foi de elaborar uma espécie de “linha do tempo”, onde o objeto de pesquisa fosse a baliza desses acontecimentos.

Espera-se que o leitor possa perceber alguns meandros da música independente no Brasil, bem como questionar alguns de seus procedimentos. A contribuição dessa dissertação reside tanto na preservação da memória de um pequeno “agente cultural”, com atuação na área da música, quanto no incentivo de debates a respeito das possibilidades de carreira para quem adentra neste segmento. Num período de tantas turbulências para a área cultural, é pertinente deixar registrado um projeto que sobreviveu – não sem consideráveis empecilhos – apesar do tempo, das transformações e de questões financeiras. Sob a perspectiva acadêmica, pode-se afirmar que o objeto apresentou singularidades desde sua existência, mas nem por isso deixa de ser um produto de seu tempo histórico. Logo, pretende-se que o leitor possa identificar, ao longo do trabalho, os elementos internos e externos que explicam a trajetória da gravadora Núcleo Contemporâneo.

## **2 Parte I — Surgimento**

Capítulo 1. A gravadora Núcleo Contemporâneo e Indústria Fonográfica no Brasil na década de 1990

### 1.1 Apresentação do objeto

Fundada em 1996 pelos músicos Benjamim Taubkin, Teco Cardoso, Mané Silveira e Toninho Ferragutti, a gravadora, distribuidora e produtora Núcleo Contemporâneo tem em seu catálogo cerca de 95 álbuns lançados (inclui-se trabalhos produzidos e distribuídos e aqueles



apenas distribuídos), além de projetos que se desdobraram em DVDs e livros (como o *Memória Brasileira*, cuja proposta foi mapear, registrar e relançar manifestações de música instrumental brasileira que estavam esquecidas e/ou dispersas) e os documentários *O piano que conversa* e *Música pelos poros*. Também estão presentes trabalhos que dialogam com diversas linguagens artísticas, como trilhas sonoras para dança, cinema e encontros de improviso entre música e poesia.

A linha musical da gravadora abrange a música instrumental (o segmento mais presente), a canção popular (gerações diversas, de Ná Ozzetti a Juliana Perdigão), a música tradicional e folclórica (Núcleo de Música do Abaçai e Clareira), além dos álbuns que apresentam diálogos entre culturas tradicionais de diversos países. Observa-se que estes diferentes direcionamentos podem estar presentes em um único produto cultural; a predominância não impede a junção de elementos.

Assim, é possível supor que a gravadora é parte de um projeto artístico composto por vários idealizadores – sendo ele impulsionado pelo problema da diferença entre culturas e os possíveis diálogos que podem ser estabelecidos por elas. Esse aspecto pode ser identificado nos seguintes exemplos: a reaproximação entre Brasil e América Latina (*América Contemporânea* e *Fronteiras Imaginárias*); a contraposição Ocidente-Oriente, explorada em álbuns que reúnem músicos brasileiros com sul-coreanos (*Co-Bra Project*), marroquinos (*Al Quantara*) e indianos (*Samwaad – Rua do Encontro*). Os projetos têm em comum a utilização de linguagens artísticas múltiplas, reafirmação de identidades e imersão em diferentes culturas tradicionais.

No início, a iniciativa teve como função viabilizar os trabalhos de seus próprios membros (como *A terra e o espaço aberto*, 1997, primeiro álbum solo de Taubkin; *Bonsai Machine*, segundo álbum solo de Mané Silveira, também de 1997; *Meu Brasil*, primeiro solo de Teco Cardoso, de 1997, além dos álbuns da Orquestra Popular de Câmara, um trabalho conjunto de todos os fundadores da gravadora)<sup>2</sup>. Contudo, pouco tempo depois, a Núcleo Contemporâneo passou a distribuir álbuns de outros músicos – sem produzi-los – expandindo seu catálogo principalmente no nicho de música instrumental (havia também alguns álbuns de canção, mas que de certa forma não tinham um apelo comercial tão notável quanto os de alguns nomes consagrados e lançados por majors).

A questão da distribuição na Núcleo Contemporâneo remete ao contexto da indústria fonográfica do período. De modo geral, a disseminação de gravadoras indie nos anos 1990

---

<sup>2</sup> MENEZES, T. Selo de vanguarda musical festeja 18 anos. **Folha de São Paulo**, 12 de jun. 2015: C6.

não se deu de maneira descolada das majors; ela se formou com estratégias de profissionalização, afastando-se da noção anterior de “artesanalidade” e da oposição ideológica entre o que era “independente” e o que estava inserido na grande indústria. A parceria entre gravadoras de diferentes portes também foi um marco deste período: responsáveis por diversificar o mercado (ou seja, encarregavam-se do setor de Artistas & Repertório), as indies tinham dificuldade em distribuir e divulgar seus produtos. Por ter mais recursos, as majors passam a distribuir – e, em alguns casos, realizar divulgações por meio da imprensa, ou até mesmo contratações posteriores – estes produtos culturais das indies. Tal colaboração ficou conhecida como sistema aberto de produção, e foi consolidada nos anos 1990 (VICENTE, 2012, 2014).

No caso da gravadora Núcleo Contemporâneo, chama atenção justamente a não-associação com majors para distribuição, divulgação e contratação posterior. Embora alguns selos<sup>3</sup> com atuação local e de nicho<sup>4</sup> fossem responsáveis por todas as etapas de produção de seus materiais, predominava a parceria ao menos na distribuição - embora essa cooperação não tenha se dado sem tensões, conforme detalharemos mais adiante. Em relação ao objeto de pesquisa, pensar este aspecto diferencial sobre a distribuição pode ser o ponto de partida para compreensão de outros elementos que também compõem a identidade da gravadora<sup>5</sup>.

A distribuição própria da gravadora (1996-2017) não se trata de uma alternativa a uma tentativa mal sucedida de parceria com majors. Ela foi uma deliberação administrativa pensada por todos os integrantes que, motivados primariamente por suas carreiras artísticas, buscavam estratégias de atuação baseadas em autonomização. No período em que a cena musical independente brasileira estava começando a se organizar, mesmo que ainda não se constituindo enquanto um mercado estruturado (DE MARCHI, 2006), essas estratégias eram arriscadas, se comparadas com o contexto da segunda metade da década de 2010, por exemplo – onde já se nota uma autonomia e auto-gerenciamento mais avançados na cena musical independente (GALLETA, 2016).

---

<sup>3</sup> Ao longo deste trabalho, os termos “selo” e “gravadora” serão utilizados como sinônimos. Não há uma distinção clara entre eles, embora o primeiro seja mais utilizado para se referir às indies ou segmentações dentro de grandes empresas. Já o segundo costuma se referir às majors, ou seja, gravadoras de grande porte.

<sup>4</sup> São exemplos os selos de música instrumental (categoria na qual se encontra a Núcleo Contemporâneo se encontra, ao lado da Pau Brasil, Maritaca e Visom, a maioria fundada na década de 1990, com exceção da Visom), além de selos ligados à World Music, como Sonhos e Sons (MG), Azul Records (SP), Alquimusic (SP) e MCD World Music (SP), à MPB mais sofisticada Dabliú (SP), Velas (SP), CPC-Umes (SP), Kuarup (RJ) e Dubas Music (MG). Destacam-se também a música infantil, o rap e a música religiosa (VICENTE, 2014).

<sup>5</sup> O aspecto da distribuição não parece ter a mesma relevância atualmente. No entanto, naquele período, essa característica era uma marca que sinalizava a intenção de autonomização.

Ainda assim, é possível supor que a gravadora seguiu alguns passos consonantes com as décadas de 2000 e 2010. A figura do empreendedor adquire maior destaque (o processo passa a ser mais voltado para a exploração de algumas figuras individuais). Isto pode ter influenciado no declínio dos selos enquanto representantes da música independente. No entanto, a gravadora se manteve em atividade com seu projeto coletivo – a saída de Cardoso, Ferragutti e Silveira não retira esse caráter da gravadora, já que posteriormente Taubkin continuou trabalhando com outras pessoas, como o produtor Gustavo Martins e Myriam Taubkin no Projeto Memória Brasileira.

Outro aspecto a ser destacado é o crescimento da presença do Estado na música por meio de políticas públicas, sobretudo a partir de 2003 (MACHADO, 2017). É importante ressaltar que essa questão diz respeito à indústria musical como um todo. Embora este trabalho focalize a fonografia, a compreensão geral do objeto a partir dessa abrangência sinaliza que a gravadora se colocava no mercado como um projeto cultural, e não apenas como uma empresa fonográfica. O envolvimento de Taubkin com políticas culturais e sua posterior crítica ao modo como elas eram estabelecidas é um aspecto que influenciou diretamente na condução do empreendimento, conforme veremos mais adiante.

Em suma, a atuação da Núcleo Contemporâneo é marcada pela junção de aspectos estéticos e administrativos. Nesta pesquisa, interessa compreender não apenas as características do período de surgimento, mas também as consequências de um projeto artístico com duração de 25 anos, ainda existente, que levou a cabo essa relação (arte/gestão), considerando que as transformações da indústria fonográfica acontecem de maneira veloz.

## 1.2 Um empreendimento coletivo

Embora Benjamim Taubkin seja o único sócio da gravadora atualmente, ela começou como um projeto coletivo também composto por Teco Cardoso, Mané Silveira e Toninho Ferragutti. Cardoso permaneceu de 1996 a 2004; Silveira de 1996 a 1998; Ferragutti, por sua vez, ficou menos de um ano. No álbum *Danças, jogos e canções*, da Orquestra Popular de Câmara (grupo em que todos os fundadores faziam parte), lançado em 2003, são creditados 7 produtores na equipe da Núcleo Contemporâneo. Embora não houvesse uma relação rígida (no sentido trabalhista), a quantidade de indivíduos trabalhando é superior a outras gravadoras independentes do período, que costumavam ter menos membros, conforme veremos mais adiante. Posteriormente, de 2010 a 2020, o produtor Gustavo Martins trabalhou na Núcleo Contemporâneo. Desde o início da pandemia da COVID-19, Taubkin tem trabalhado

completamente sozinho pela primeira vez - mas enfatiza que esta condição se deu pela adversidade do momento<sup>6</sup>.

Destacam-se também os projetos mais extensos, em parceria com instituições culturais (Sesc, para o Projeto Memória Brasileira, idealizado por Myriam Taubkin); Mercado Cultural da Bahia (festival que reúne artistas de Espanha, Ilhas Reunião e País Basco ao lado dos brasileiros de Pernambuco, Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia, com curadoria de Taubkin) e o Projeto Rumos (Itaú Cultural, também com curadoria de Taubkin)<sup>7</sup>.

É possível pensar a coletividade como um fator que demonstra o entrelaçamento entre aspectos estéticos e administrativos. A partir de uma iniciativa encabeçada por quatro músicos, que tinham interesse estético na “música do mundo”<sup>8</sup> (interesse esse que passou pela World Music), fundou-se um empreendimento coletivo, onde os integrantes trabalhavam sob uma certa horizontalidade. Portanto, não se tratava de um projeto apenas de Taubkin com alguns convidados, e sim de algo que já nasceu com um respaldo cooperativo.

A noção de coletividade é algo recorrente na música instrumental. Além do caráter de multiplicidade de influências sonoras (são exemplos ritmos como o baião, xote, coco e maracatu, oriundos de tradições locais, bem como o danzón, polca e merengue, originados de Cuba, Europa Central e República Dominicana, respectivamente) e do encontro do universo popular (tradição oral-aural) e erudito (tradição escrita), a música instrumental se realiza pelo conjunto do grupo, levando em consideração questões técnicas, estilísticas e de entrosamento – sobretudo no que diz respeito à performance ao vivo. Também é possível lembrar da execução do choro<sup>9</sup>: é na roda que se realiza – um ambiente doméstico, composto por

---

<sup>6</sup> Entrevista realizada com Benjamin Taubkin por vídeo chamada, em 9/11/2020.

<sup>7</sup> Nestes projetos mais extensos, que envolvem curadoria, apresentações musicais e parceria com outras instituições, foram utilizados patrocínios privados e públicos (como o Memória Brasileira, em parceria com o Sesc São Paulo e o então Banespa). É necessário realizar essa diferenciação, pois uma das questões da pesquisa é compreender por que a gravadora não utilizou patrocínios nas produções de seus álbuns (fora os que fazem parte destes projetos) e a crítica a eles encabeçada por Taubkin. O Projeto Rumos e o Mercado Cultural da Bahia não são contratualmente ligados à Núcleo Contemporâneo, mas a participação de Taubkin neles refletiu no empreendimento.

<sup>8</sup> Para Teco Cardoso, o interesse pela música do mundo (inicialmente no caso da Orquestra Popular de Câmara, mas que se expande para outros produtos culturais) está relacionado com o contexto de expansão da globalização na década 1990, onde vinham crescendo “possibilidades de trocas de informações nunca antes possíveis, num processo franco de aproximação de culturas e de pessoas. É neste contexto que se estabelece um movimento que já vinha crescendo, de se fazer uma música do mundo. Uma conversa entre povos distintos, idiomas distintos, mas que podiam nesta linguagem babélica que é a musical, ocupar o mesmo espaço” (CARDOSO, 2020).

<sup>9</sup> Fenômeno de origem carioca e inicialmente uma forma de tocar (relacionada a uma maneira de “frasear”, suavizando as polcas, valsas, schottisches), o surgimento do choro se confunde com o próprio nascimento da Música Popular Instrumental Brasileira. Historicamente, seu surgimento está relacionado com o processo de urbanização do Rio de Janeiro no final do século XIX com o crescimento do funcionalismo público, oriundo de

profissionais e amadores com diferentes personalidades e instrumentos (CAZES, 1999; CIRINO, 2005).

Em entrevistas com músicos ligados à Música Popular Instrumental Brasileira, Cirino (2005) coletou dados que enfatizam a importância do diálogo entre os músicos – e entre os instrumentos – para criar uma noção de unidade. Foi frequente a aparição de expressões como “responder”, “conversa” e “estória”, que remetem à oralidade e narrativa. Aspectos técnicos e formais também foram lembrados, como a relação entre a notação escrita e a performance ao vivo, compassos, melodias, tonalidades, entre outros (CIRINO, 2005).

No caso dos produtos culturais da gravadora Núcleo Contemporâneo, nota-se a ênfase na questão da coletividade também em termos estéticos. Em relação ao processo criativo da Orquestra Popular de Câmara, o depoimento de Teco Cardoso pode ser considerado um exemplo de como este “organismo coletivo por excelência” era construído:

Junto, tão ou mais importante que os instrumentos, os instrumentistas, "estes" instrumentistas, solistas, compositores e, sobretudo improvisadores, pois com tantas possibilidades timbrísticas originais à disposição, logo vimos que devíamos explorar estas sonoridades possíveis a partir das diferentes misturas e também dar liberdade para que todos além de fazerem parte de uma orquestra, organismo coletivo por excelência, também pudessem se sentir solistas e desenvolver e estender seus assuntos prediletos. Daí a necessidade de se montar arranjos com partes bem formalmente organizadas (às vezes escritas, às vezes criadas e arranjadas coletivamente e devidamente anotadas ou decoradas) com partes abertas, texturas a serem desenvolvidas e improvisadas a cada apresentação e que poderiam destacar um ou uma combinação de elementos do grupo (CARDOSO, 2020).

Esta declaração traz um dado analítico que corrobora com a hipótese de processo criativo embasado na coletividade. Em alguns momentos, o músico se refere à Orquestra Popular de Câmara e à Núcleo Contemporâneo como sinônimos, ou ao menos correspondentes<sup>10</sup>; esse direcionamento sugere a existência de um entrelaçamento entre os aspectos estéticos e administrativos, a partir da noção de coletividade e diálogo entre diferentes culturas. Benjamim Taubkin entende essa proposição como verdadeira, embora de maneira crítica:

Era a busca. Era o que eu gostaria [o trabalho coletivo]. Quando o Núcleo começou, não só era um projeto coletivo em princípio, como “A Casa” [primeiro centro cultural cuja curadoria e administração eram dos fundadores da gravadora, sobre o

---

uma classe média baixa. Por volta da década de 1910, o choro passa adquirir uma forma musical mais definida, tornando-se um gênero (CAZES, 1999; CIRINO, 2005; TINHORÃO, 1991). O choro é amplamente identificado em vários produtos culturais da gravadora Núcleo Contemporâneo, como os álbuns da Orquestra Popular de Câmara e o grupo Moderna Tradição.

<sup>10</sup> “Acredito que estávamos, O Núcleo/Orquestra Popular de Câmara, antes de mais nada, inseridos num contexto tipicamente brasileiro e sobretudo paulistano. (...) País [Brasil] continente, que pode ser varrido de cima a baixo e também de certa forma entendido, através das culturas específicas de cada região. Algo que ficou claro nos CDs do *Projeto Memória Brasileira* que foram lançados dentro do Núcleo Contemporâneo” (CARDOSO, 2020).

qual falaremos mais adiante] era em parceria com a proprietária do imóvel, como eu fometei e fiz o primeiro encontro da associação independente [ABMI, Associação Brasileira da Música Independente]. Ou seja, minha visão sempre foi coletiva. Acontece que, em todas as experiências, isso não se tornou possível, porque eu tinha um projeto muito radical. (...) Era uma diferença de intensidade, foco, e eu respeito (...) então, eu entendi em que áreas eu podia ser mais coletivo, porque as pessoas estão investindo e merecem os possíveis benefícios de estar em um grupo coletivo, com o nome de todos. (...) A minha maneira de trabalhar é ouvindo as pessoas (TAUBKIN, 2020).

Embora Cardoso, Ferragutti e Silveira tenham saído em pouco tempo, posteriormente Taubkin não trabalhou sozinho, mesmo se colocando como o principal responsável dos possíveis riscos. A intenção de horizontalidade persistiu: outras pessoas surgiram em diversos projetos e se engajaram neles, tanto que os resultados finais (álbuns como *América Contemporânea*, *Moderna Tradição* e *Cantos do Nosso Chão* são exemplos, além da Casa do Núcleo consecutivamente) não levam o nome de algo como “Benjamim Taubkin convida”, porque de fato eram construções colaborativas. A coletividade notada na maneira como os músicos conduziam suas experiências nos projetos também pode ser um dado que corrobora com a dimensão de projeto cultural que a gravadora almejava – não se trata de um empreendimento personalista, e sim de uma possibilidade de atuação para um nicho da música independente.

Em relação aos aspectos administrativos, nota-se que o empreendimento gradualmente vai sendo direcionado para Taubkin, que passa a assumir mais responsabilidades e riscos. Entretanto, não se trata de uma liderança autocentrada, mas que foi sendo construída a partir de experiências com projetos de outras áreas (como a produção cultural, como veremos mais adiante), cuja essência também foi coletiva.

Para compreender as estratégias de atuação da gravadora, é necessário também colocar em pauta especificidades relacionadas ao contexto histórico de seu período de surgimento. Tal condição, de certa maneira, moldou a forma com que seus integrantes agiram na condução do empreendimento – seja para referendar um conjunto de ações comum na época ou para questioná-lo.

### 1.3 Contextualização: particularidades da indústria fonográfica na década de 1990

Os anos 1990 foram marcados por inconstâncias na indústria fonográfica e se caracterizou por ser um período de transição. Tratou-se, sobretudo, de uma época de radicalização das estratégias já utilizadas nos anos 1980. Ainda assim, o final da década

anunciou, de certa forma, as modificações estruturais que viriam a ser estabelecidas no período seguinte (VICENTE, 2014; DIAS, 2008).

A crise da indústria fonográfica no início dos anos 1990 teve origem na instabilidade econômica da década anterior, iniciada com o Plano Cruzado (1986) e prolongada pelo governo Collor (1990-1992). As medidas econômicas desse período se caracterizaram por congelamento de salários e preços, desestatização, sequestro de ativos financeiros e controle da inflação (VICENTE, 2014; DIAS, 2008).

Ainda que o último ano da década de 1980 tenha suscitado otimismo (a produção chegou a 76,8 milhões de unidades), isso se mostrou efêmero: no ano consecutivo, cairia para 32,1 milhões. Enquanto os investimentos em novos artistas eram incentivados em meados de 1989, com o Brasil em segundo lugar no consumo de LPs, em março de 1990 muitos lançamentos foram adiados e deram espaço para produções já consagradas. Ou seja, as grandes gravadoras passaram a assumir uma gestão mais conservadora, menos propensa a riscos (DIAS, 2008; VICENTE, 2014).

Tal conjuntura acarretou redução de custos (funcionários, casting) e terceirização de serviços. Multinacionais, como a BGM, apelaram para o catálogo internacional; já a EMI retirou a etapa de produção. Portanto, não há transformação profunda no modelo de atuação das grandes gravadoras, e sim uma radicalização de um modo já exercido na década anterior. A busca por um mercado mais popular também foi uma das estratégias empreendidas pelas grandes gravadoras, com destaque para o investimento no segmento sertanejo feito por empresas estrangeiras (como Warner e CBS, esta última posterior Sony Music) e nacionais (Continental, comprada pela Warner em 1993) (VICENTE, 2014).

Outro aspecto que deve ser mencionado é a mudança de formato do LP para o CD. Em escala mundial, o CD já abrangia 24% das vendas por unidade (os outros formatos eram LP e cassete) em 1989. Entretanto, no mesmo ano, o Brasil ainda era o segundo maior consumidor de LPs do mundo, ficando atrás apenas da então União Soviética. De 1990 a 1992, a venda do novo formato cresceu gradualmente no país, mas não conseguia superar os mais antigos devido ao seu alto custo (o aparelho reproduzidor custava cerca de mil dólares; o fonograma, 20% do salário mínimo, em 1992). Este fator era apontado como um dos responsáveis pelo agravamento da crise, ao lado da crescente pirataria de cassetes que estaria associada à transição de formatos (DIAS, 2008; VICENTE, 2014).

Em 1992, a Sony e BGM (ambas estrangeiras) inauguraram suas fábricas de CD no Brasil. Até então, apenas a empresa Microservice atendia esse ramo. O fim da exclusividade

indica um aumento significativo da demanda e acena para uma melhora, mas também sugere concentração do mercado em grandes conglomerados transnacionais (VICENTE, 2014).

A partir do terceiro ano da década, a indústria fonográfica brasileira começa a demonstrar sinais de recuperação, acompanhado pela estabilização da economia nacional. Medidas como o Plano FHC (1993) e o Plano Real (1994), implementadas no governo Itamar Franco, controlaram a inflação e estimularam o consumo. Houve também a queda de 14% no preço dos fonogramas (cassetes, LPs e CDs) e aumento do salário mínimo em 9,3%, de janeiro a outubro do mesmo ano. O reproduzidor (toca-disco laser) do novo formato igualmente teve queda de 30% em seu preço de 1992 para 1993, causada também pela miniaturização e criação de formatos portáteis. Pela primeira vez, então, a venda de CDs fica em primeiro lugar: foram 21 milhões de unidades vendidas, contra 6.8 do cassete e 16.3 do LP. Ou seja, a reabilitação da indústria está diretamente ligada à transição de formatos e à consequente alteração dos hábitos de consumo (DIAS, 2008; VICENTE, 2014).

Mesmo com um cenário mais favorável, o ano de 1993 foi marcado por relançamentos de antigos sucessos, o que sugere uma continuidade das estratégias de atuação utilizadas quando a crise ainda perdurava. A demanda consistia na atualização de formato (buscava-se em CD o que já se tinha em LP), o que era vantajoso para a indústria: um disco inédito exige um número de vendas muito maior para se obter lucro, quando comparado com um relançamento. Também merecem destaque as coletâneas e os especiais “Dois em Um”. Populares, (igualmente pela iniciativa das próprias empresas, que cessaram a produção de LPs e cassetes) esses tipos de fonogramas não eram meras transposições de formatos, e sim objetos que descontextualizavam as obras – muitas vezes, a capa, encartes e informações adicionais eram suprimidas. Além disso, vale destacar que estes relançamentos privilegiaram a MPB mais “tradicional”, colocando no mercado nomes como Ivan Lins, Djavan, Gonzaguinha etc. Houve também trabalhos inéditos e álbuns oriundos de apresentações ao vivo de Caetano Veloso, Chico Buarque e Maria Bethânia – ou seja, nomes já consagrados (DIAS, 2008; VICENTE, 2014).

Todo o restante da década expõe uma continuidade desses acontecimentos, que se desenvolveram com mais velocidade a partir de 1994. Aquele ano e o seguinte apresentaram bons faturamentos da indústria fonográfica brasileira (782.5 e 930 milhões de dólares), com 40.1 e 56.7 milhões de CDs vendidos, respectivamente. Podemos destacar a abertura de outras duas fábricas de discos – Videolar e Sonopress – e a duplicação da capacidade de produção da Sony. Grandes empresas da indústria tinham alta lucratividade com a tríade composta pela



estabilização econômica, abertura comercial e substituição de formatos promovida pelo avanço tecnológico (DIAS, 2008; VICENTE, 2014).

Mesmo com faturamentos elevados (930 milhões de dólares em 1995), o problema da pirataria avançava. É provável que as primeiras apreensões de CDs ilegais tenham sido realizadas no mesmo ano, cujo período também contempla a criação da Associação Protetora dos Direitos Intelectuais Fonográficos. Tal associação visava o combate à pirataria e suporte/representação dos associados em questões jurídicas. A reprodução e venda não autorizadas de gravações musicais começou a ser um problema desde meados de 1990, mas o movimento para freá-la começa a ser sistematizado na segunda metade da década (CARVALHO, 2009; VICENTE, 2014).

O ano de 1996 foi próspero para a indústria fonográfica em escala mundial: foram 3,5 bilhões de unidades vendidas. No Brasil, o período registra a queda definitiva do LP e do cassete: 1.6 milhão e 4.8 milhões contra 93.4 do CD. O país também ocupava a 6ª posição no ranking de faturamento e despertou interesse de empresas estrangeiras, como a MCA (EUA). Outro fator temporal que deve ser observado é a participação do repertório nacional no mercado, cuja liderança naquele ano foi do Brasil, com 66%. Apesar destas indicações numéricas positivas, oriundas também dos selos independentes, era imensa a concentração e desnacionalização de empresas (medidas iniciadas na década 1960, mas que foram arrematadas e compuseram a crise dos últimos anos de 1990). A Continental (vendida em 1994 para Warner) e a Copacabana (adquirida pela Sony em 1991) são alguns dos exemplos. Apenas a Som Livre, brasileira, e as transnacionais Sony, Warner, BMG, Universal e EMI controlavam toda a produção (VICENTE, 2012, 2014).

Em suma, o período de crescimento do faturamento da década foi de 1993 a 1997, na esteira do já mencionado Plano Real. O problema da pirataria persistia: segundo a Associação Brasileira dos Produtores de Disco, em 1997 foram comercializados cerca de 60 milhões de cassetes ilegais no país contra menos de um milhão produzido pela indústria, o que ocasionou o abandono do formato no ano seguinte. No entanto, a principal preocupação da indústria e da própria ABPD era a pirataria de CDs (a qualidade da cópia ilegal era quase idêntica à original – diferentemente do cassete), que resultou em 22.422 autuações no primeiro trimestre do ano (VICENTE, 2014).

É emblemático pensar nos anos de 1996 e 1997 a partir do objeto de pesquisa. É possível supor que um dos aspectos que favoreceu o surgimento da gravadora foi a conjuntura propícia da indústria, em termos financeiros. Ainda que as majors tivessem lucros mais elevados, as indies também se colocavam no mercado. Logo no início, a principal fonte de

renda da gravadora Núcleo Contemporâneo era a venda de discos: em 1997 e 1998, eram vendidos cerca de mil álbuns por mês<sup>11</sup>. Já o dado de participação do repertório nacional no mercado (uma porcentagem de 66%) sugere que havia público para a produção musical, ainda que existissem muitos nichos e eles não estivessem disputando o mercado de maneira igualitária (o nicho de música instrumental permanecia pouco visado). Em relação à pirataria, tal problema não influenciou a gravadora.

Também deve ser levado em consideração que a gravadora não realizou parcerias com majors, o que de certa forma a coloca fora dos processos de desnacionalização de empresas e terceirização. Ainda que as grandes empresas estivessem focadas em investir em produtos “seguros” (álbuns já consagrados ou de gêneros que estavam em ascensão no momento), fica explícito que os segmentos não explorados pelas transnacionais apresentam um potencial público, mesmo que não alcancem números elevados como nos outros nichos.

Os últimos anos da década foram instáveis. Em 1998, o faturamento diminuiu continuamente, até 1999, após atingir 1.1 bilhão de dólares. Já percentual de vendas por repertório, por sua vez, estabilizou em torno de 70% para o tipo de música “doméstica” e cerca de 20% no segmento internacional. No último ano da década, as vendas e o faturamento da indústria fonográfica nacional caíram para 96,9 milhões em unidades (anteriormente 105,3) e 668,4 milhares de dólares (anteriormente 1.1 milhão). A queda de 43% entre 1998 e 1999, por sua vez, é resultante da desvalorização cambial (VICENTE, 2014).

O declínio na venda de discos na virada no milênio anunciava as mudanças que iriam se intensificar na década seguinte, dando origem a um novo ciclo na indústria fonográfica. Os anos 1990 possibilitaram uma reestruturação das grandes gravadoras e a otimização de lucros a curto prazo, estabelecendo uma ordem social bem clara – o oligopólio de quatro multinacionais e uma nacional, além do surgimento das pequenas e médias gravadoras na esteira da racionalização e terceirização. Esse cenário não perdurou na década seguinte: ao contrário do período anterior, a crise não se daria por um contexto de uma instabilidade econômica no âmbito nacional, e sim por transformações específicas do mercado fonográfico, que colocavam em xeque a legitimidade de suas principais instituições: discos físicos, lojas revendedoras e os direitos autorais<sup>12</sup> (DE MARCHI, 2016). As implicações da indústria na década de 2000 serão apresentadas posteriormente.

---

<sup>11</sup> Dados fornecidos por Benjamim Taubkin, em entrevista realizada em 10/11/2020.

<sup>12</sup> Os direitos autorais também foram um mecanismo para a consolidação do status das empresas de comunicação e cultura no Brasil. Fortemente influenciada pelo contexto internacional, a Lei de Direitos Autorais n. 9.610 de 1998 tinha um viés de proteção máxima aos direitos. Tal abordagem era justificada por uma suposta

O ano de 1999 foi efervescente para a gravadora Núcleo Contemporâneo, com a repercussão dos trabalhos da Orquestra Popular de Câmara e uma longa turnê no exterior. Entretanto, por se tratar de uma produtora e distribuidora, foi afetada pela crise do final da década e enfrentou dificuldades financeiras – sobretudo devido à diminuição de lojas especializadas e queda na venda de discos. O problema foi agravado pelo distanciamento de Taubkin da gravadora, que a convite do Itaú Cultural se dedicou exclusivamente ao projeto Rumos (1999-2003), no qual falaremos mais adiante. Ainda assim, não houve um período de desativação e as dívidas foram pagas por parcelamentos e cortes de gastos.

De modo geral, a relação entre o desenvolvimento das tecnologias digitais (do qual o CD era apenas um dos aspectos que compuseram uma “revolução digital”, mas que mesmo assim se firmou como produto-modelo) e a terceirização de serviços resultou na fragmentação da indústria durante a década. A padronização dos equipamentos de produção e reprodução fez com que as grandes gravadoras se responsabilizassem apenas pelas etapas de distribuição e divulgação dos artistas, deixando as etapas de gravação e produção industrial para outras empresas. Essa tendência de terceirização é intrínseca à mundialização e globalização, cujos impactos também foram econômicos, políticos e sociais (DIAS, 2008; DE MARCHI; VICENTE, 2014).

Enquanto as indies<sup>13</sup> (que serão exploradas mais adiante) começam a se estabelecer a partir deste cenário, as majors passam por um processo de reestruturação. São exemplos a BMG-Ariola (divisão de música da transnacional alemã Bertelsmann, segunda maior empresa de mídia do mundo em meados de 1990) e a PolyGram (empresa nacional fundada em 1945, como Sinter, e incorporada à transnacional Philips) (DIAS, 2008).

Caracterizada pela fragmentação, a formação de conglomerados transnacionais consolidou o processo de racionalização da indústria, gerando um oligopólio capaz de flexibilizar as estruturas produtivas para diminuir os custos de produção e se consolidar no mercado a nível nacional (e com pretensão global). Tal lógica da produção capitalista que regia a indústria fonográfica brasileira daquele período não é um aspecto isolado ou apenas

---

valorização proporcional: quanto maior a proteção aos direitos autorais, maior seria o investimento no campo da cultura. Esta lei também não levava em consideração as emergentes tecnologias digitais (DE MARCHI, 2016).

<sup>13</sup> São consideradas indies as gravadoras de pequeno e médio porte, geralmente de atuação regional e segmentada, que realizam todas as etapas de produção de seus fonogramas, se associando às majors no que diz respeito à divulgação e distribuição. Já estas últimas fazem parte de grandes conglomerados transnacionais de comunicação, que operam por meio da “integração vertical”, dominam os meios de produção, os desenvolvimentos tecnológicos e as formas de alcance global (VICENTE, 2014).

um rearranjo para combater crises, e sim esteve intrinsecamente relacionada à globalização e mundialização (DE MARCHI, 2016; DIAS, 2008).

Enquanto a globalização diz respeito a processos econômicos e tecnológicos, a mundialização está no âmbito da cultura. Mesmo sendo notável a relação ente cultura e economia, não se trata de uma determinação em última instância, ou “sistêmica”. A ordem globalizada é identificada por economistas através de trocas e investimentos internacionais, que visam uma estrutura única; entretanto, a cultura não pode ser considerada da mesma maneira: a mundialização não aniquila as diversas manifestações, e sim “coabita e se alimenta delas” (ORTIZ, 2003, p. 27).

Ao trazer à tona a influência da globalização na indústria fonográfica brasileira no período, corroboramos com a perspectiva de De Marchi (2016), que compreende os mercados de comunicação e cultura sob o viés da sociologia econômica. Tal concepção considera os agentes empíricos inseridos em um determinado contexto político, social e cultural e analisa as estruturas socioeconômicas em conjunto com as ações dos mercados. Não se trata de uma transposição do método sociológico para a economia, e sim de uma alternativa epistemológica que não entende estes agentes – Estado, empresas, indivíduos – como racionais, anistóricos e amorais (DE MARCHI, 2016).

Em relação à indústria cultural, especialmente a indústria fonográfica, observou-se que a diminuição de fronteiras não gerou (ao menos de imediato) um acesso facilitado às produções culturais de todo o mundo – mas sim a era dos conglomerados de comunicação. No início da década, poucas corporações concentravam quase toda a produção de mercadorias culturais: Universal Music, PolyGram, BMG Ariola, Sony Music, WEA (Warner) e EMI. Em 1998, a PolyGram foi vendida para a Universal; já a BMG Ariola, para a Sony, em 2004. Era frequente a fusão de grandes conglomerados a fim de gerar uma associação entre hardware e software, otimizando lucros e diminuindo riscos (DE MARCHI, 2016; FENERICK, 2008).

No Brasil, a mundialização teve implicações na indústria fonográfica em termos de produção, difusão e até estética. No primeiro caso, observa-se uma combinação de fórmulas de baixo risco e formas deslocalizadas: a regravação de canções já conhecidas e consagradas por artistas igualmente estabelecidos, somada à utilização de tecnologias de ponta (estúdios, mixagens, arranjadores e produtores com atuação geralmente nos Estados Unidos/Europa) que conferem distinção ao objeto. Em relação à difusão dos produtos, nota-se a intenção de expandir o mercado para determinadas regiões visando a otimização de lucros. Para tanto, esteticamente os fonogramas deveriam “falar a língua do mercado mundializado” (DIAS, 2008, p. 125). Isso significa tanto a “universalização” de artistas brasileiros (identificada em

estratégias como gravações em outros idiomas, sobretudo inglês/espanhol, ou até mesmo a mudança definitiva para os Estados Unidos) quanto a exploração de nichos que levariam ao estabelecimento de uma cena tipicamente brasileira, supostamente capaz de se “equivaler” com as superproduções norte-americanas. Esta paridade, obviamente, não foi atingida; mas a tríade que se encarregaria de dar conta desta representação “nacional” era formada pelo pagode-axé-sertanejo, os segmentos mais visados pelas grandes gravadoras no período (DIAS, 2008; FENERICK, 2008).

Entretanto, foi na década de 1990 que a cena musical brasileira independente<sup>14</sup> começou a se estruturar e começar a constituir um mercado, transcendendo iniciativas individuais. Portanto, apesar do fenômeno da globalização ter radicalizado alguns processos de produção baseados na fragmentação e a mundialização ter desterritorializado conteúdos (DIAS, 2008), existiram projetos na indústria fonográfica nesse período que, a despeito de terem sido influenciados por essa conjuntura, não seguiram essa lógica de maneira inescapável, mas sim dialética. A hegemonia dos grandes conglomerados transnacionais não foi capaz de barrar a diversidade musical que ali emergia, embora tenha direcionado o funcionamento de algumas etapas, como a distribuição.

Ao contrário dos países com sistemas econômicos capitalistas avançados, o Brasil não constituiu um mercado independente na década, ao menos não imediatamente. Ainda assim, as iniciativas autônomas começam a aumentar especificamente a partir de 1994: a então estabilização econômica e o desenvolvimento de novas tecnologias (mudança de formato para CD e o surgimento de home-studios são alguns exemplos) também favoreceram as indies, e não só as majors, como vimos anteriormente. Por sinal, nesse contexto a contraposição binária entre essas duas categorias não oferecia uma boa via de análise na maioria dos casos: além da já mencionada associação entre pequenas e grandes gravadoras para distribuição e divulgação, deve-se lembrar que muitos dos profissionais que fundaram indies já tinham passado por majors: Pena Schmidt (Tinitus), Nelson Motta (Lux) e Mayrton Bahia (Radical Records) são alguns exemplos. Esse fato se deu, sobretudo, devido à crise da década anterior que desmantelou as majors; além disso, músicos que eram contratados de grandes gravadoras

---

<sup>14</sup> A expressão “independente” no cenário musical está relacionada ao contexto norte-americano e à iniciativa de empreendimentos autônomos em termos de produção, distribuição e consumo. Ligada ao desenvolvimento do jazz, blues e rock no país, tal cena independente não estava alicerçada na oposição de “arte” e “mercado”, mas sim entre “grandes” e “pequenas” empresas, que disputavam espaço no centro do capitalismo mundial. O movimento punk na Inglaterra em 1970, mais radical em termos políticos, também foi um parâmetro para o estabelecimento do conceito “independente”. Em ambos os casos, esse conjunto de iniciativas desenvolveu um mercado (DE MARCHI, 2006).

também fundaram as suas próprias, como Ivan Lins (Velas) e Ronaldo Bastos (Dubas). Esses aspectos sinalizam a ênfase na profissionalização (sob o signo da terceirização), ao invés do caráter “artesanal” presente nas décadas anteriores (VICENTE, 2006; DE MARCHI, 2006).

A segmentação do mercado musical independente está diretamente relacionada com a flexibilização no âmbito industrial (terceirização, fusões, otimização de lucros, demissões de funcionários e afrouxamento dos vínculos empregatícios) e artístico. Além disso, o processo de racionalização das grandes gravadoras abrange não apenas uma ampla gama de redes de serviços terceirizados, mas também uma reserva numerosa no setor de Artistas & Repertório. Na produção independente desse período, chama atenção a postura pragmática em relação ao mercado e uma estrutura profissional de produção (DE MARCHI, 2016).

Destarte, embora o discurso de desenvolvimento autônomo não estivesse ausente da produção independente brasileira, não se identifica uma coesão estética. A proliferação dessas iniciativas gerou uma série de casos distintos – muitos deles não perduraram e foram encerrados já na década seguinte. A seguir, apresentaremos dois exemplos de pequenas gravadoras que incorporaram e/ou contestaram os mecanismos de funcionamento da indústria fonográfica no período.

A Tinitus, fundada em 1992 pelo produtor Pena Schmidt, era uma indie especializada em rock e alinhada com o sistema aberto – o objetivo central era criar um departamento independente de Artistas e Repertório, mas Schmidt também firmou um contrato (1994-1996) com a PolyGram para distribuição de materiais, marketing e exclusividade em eventuais contratações. O encerramento se deu por conta de um desajuste com o setor de vendas da major, que preferia investir em gêneros de retorno mais assegurado, como a MPB. Com frequência, os discos da Tinitus eram encontrados em grandes magazines, mas não estavam disponíveis para venda nas apresentações dos próprios músicos (DIAS, 2008).

Outro caso de configuração distinta é a Trama, indie fundada em 1998 pelos irmãos Szajman e o produtor João Marcelo Bôscoli. Ao lado da Biscoito Fino e Deck Disc, ela era considerada um exemplo de médio porte e êxito comercial. Nota-se uma forte intenção de autonomização e distanciamento das majors: havia a preocupação com a formação de uma identidade independente (em termos estéticos e administrativos), considerando o diálogo entre diferentes gerações que se assumiam enquanto tais (a gravadora trabalhou com nomes como Metrô e O Teatro Mágico), numa espécie de contestação nacionalista à interferência dos conglomerados transnacionais. Além disso, o discurso de unificação e estruturação sólida do setor autônomo é outro aspecto digno de nota. A Trama tinha como objetivo integrar diversos projetos para criar, de fato, um mercado independente – logo, esse processo se tornava uma

“causa maior”, e não apenas o estabelecimento da gravadora enquanto empresa de êxito: a viabilização desse mercado passaria pela criação de “dispositivos legais, mercadológicos e logísticos especializados naquele tipo de produção” (DE MARCHI, 2006, p. 9).

Vale lembrar que a Trama fez parte da ABMI (Associação Brasileira de Música Independente), uma iniciativa que também ia de encontro com essa intenção unificadora e visava fortalecer o circuito comercial independente (Benjamim Taubkin foi um dos articuladores dessa associação). As atividades do Trama Virtual – uma ramificação que visava divulgar artistas independentes sob a forma de download remunerado – foram encerradas em 2013; o site oficial manteve o mesmo nome, mas o conteúdo foi substituído por um blog sobre cultura e comportamento. Em relação à gravadora, apesar de manter uma página na rede social LinkedIn, não é registrada nenhuma atividade desde 2013.

Os dois casos expressam os anseios da proliferação de iniciativas autônomas nos anos 1990. Apesar das diferenças estéticas, ideológicas e administrativas, ambas tiveram o mesmo fim. Longe de oferecer conclusões fechadas sobre as causas que levaram ao encerramento das gravadoras, é viável lembrar da carência de estruturas que poderiam sustentar um mercado nacional independente (DE MARCHI, 2006), em oposição ao alto número de empreendimentos que emergiram no período.

Tanto a Tinitus quanto a Trama se caracterizaram por unir elementos globais e locais, em termos estéticos e administrativos (enquanto a primeira articulava o rock, gênero mundializado, com a cultura brasileira, a segunda procurava consolidar um mercado independente a partir de uma linguagem mais local, musicalmente falando). Considerando a complexidade da relação produção/consumo e seu caráter imprevisível no mercado de bens simbólicos, é possível identificar contradições.

Apesar dessa relação intrínseca que marcou as indies e majors – e o desenvolvimento, na década seguinte, de gravadoras de médio porte ligadas a grupos econômicos, como a Biscoito Fino – a segmentação do mercado não foi apenas uma iniciativa das grandes empresas para explorar novos nichos. Existia uma parcela do mercado que ainda não despertava (e mesmo posteriormente, não despertou) interesse das majors para distribuição – tampouco para uma posterior incorporação ao catálogo oficial. Ainda assim, essa fatia tinha um público em potencial; portanto, era necessária a atuação especializada e regional. Alguns exemplos são os selos ligados à World Music (Sonhos e Sons (MG), Azul Records (SP), Alquimusic (SP) e MCD World Music (SP)), à MPB mais sofisticada Dabliú (SP), Velas (SP), CPC-Umes (SP), Kuarup (RJ) e Dubas Music (MG), música infantil (Palavra Cantada), o rap (Zimbabwe), a música religiosa (católica e evangélica, como Canção Nova e MK

publicitá, respectivamente) e a música instrumental (Pau Brasil, Maritaca, Núcleo Contemporâneo e Visom) (VICENTE, 2014).

Na década, a segmentação do mercado beneficiou os “circuitos autônomos” de produção. É possível defini-los como manifestações musicais que conseguiam viabilizar as carreiras de alguns artistas, desde apresentações musicais até produção e comercialização de álbuns, mesmo com as dificuldades em estabelecer um mercado independente. Tais circuitos autônomos começam, nesse contexto, a superar as adversidades de operação devido a três fatores: pulverização da produção musical propiciada pela tecnologia (criação de estúdios de pequeno porte); redes de comunicação locais (emissoras comunitárias e piratas) e intercomunicação global devido ao advento ainda incipiente da internet no país. São exemplos o rock alternativo, o movimento hip-hop, os centros de tradições gaúchas, o forró eletrificado de Fortaleza, o mangue beat, o funk carioca, entre outros (VICENTE, 2014). Ou seja, mesmo quando não havia uma associação direta com alguma major, os circuitos autônomos e/ou selos independentes (aqueles que se responsabilizavam por todas as etapas de produção, divulgação e distribuição de seus trabalhos) se beneficiaram desse contexto, de certo modo. A música instrumental brasileira também pode ser considerada um circuito autônomo, ao menos em virtude dos seus modos de atuação na década, mesmo tendo uma origem bem anterior.

Em suma, a atuação da cena independente nos anos 1990 foi marcada pela coexistência entre a proliferação de iniciativas autônomas – diversas, mas não coesas – e parcerias destas com majors, o que demonstra um desdobramento diferente do termo “independente”. A propósito, embora essa cooperação tenha se racionalizado no Brasil durante a década, ela não era exatamente uma novidade.

O “sistema aberto” de produção da indústria fonográfica está relacionado aos ciclos na produção simbólica, sobretudo no contexto norte-americano. De 1948 a 1955, a indústria seguia a “integração vertical” (baseada numa concentração oligopolista que ia desde a matéria-prima até os pontos de venda, além da uma significativa redução da competição e diversidade) exercida por quatro grandes empresas (RCA Victor, Columbia, Decca e Capitol). No período de reconcentração (considerando que de 1956-1969 a competição cresce) de empresas (1970-1973), notou-se a integração vertical perdeu espaço para a parceria entre majors e pequenos selos subsidiários, aumentando a diversidade temática dos produtos culturais e angariando novos consumidores (DE MARCHI, 2016; PETERSON; BERGER, 1975; VICENTE, 2014).

Nesta altura, o monopólio passa a ser mais sofisticado: o “sistema aberto” contempla uma demanda de consumidores insatisfeitos com a homogeneização anterior ao cooptarem



novos artistas por meio do controle das etapas de criação artística, merchandising e distribuição. Este novo modelo das “modernas corporações” constitui-se com base em uma integração horizontal<sup>15</sup>. No contexto neoliberal, essa integração foi marcada pela privatização de serviços, concentração de capital e ondas de fusões entre empresas de comunicação e corporações de diversos setores produtivos. Tais companhias eram administradas levando-se em conta, primordialmente, seus desempenhos lucrativos. Em vez de produtoras de bens e serviços, passam a ser uma compilação de ativos que maximizam lucros em curto prazo (DE MARCHI, 2016; PETERSON; BERGER, 1975; VICENTE, 2014).

No Brasil, o sistema aberto de produção é consolidado na década de 1990, conforme foi mencionado anteriormente. Verifica-se uma transição gradual da nítida separação das iniciativas autônomas e das grandes gravadoras para uma relação de complementaridade. Na esteira da mundialização e do desenvolvimento de novas tecnologias, a radicalização desse sistema coroou a terceirização como modo de trabalho (VICENTE, 2014).

Em termos de prospecção, formação e gravação de novos artistas, observa-se que as indies se destacaram mais do que as majors. Mesmo considerando as empresas de porte médio (como já mencionamos, ligadas a grandes centros econômicos), era o início de uma relação pouco estável entre artistas e gravadoras e entre as próprias gravadoras. Os contratos eram elaborados com base em projetos específicos, sem vínculos significativos; ainda que algumas majors visassem utilizar indies como laboratório para possíveis contratações posteriores, eram mais frequentes os acordos firmados apenas para a distribuição. Ora a divulgação também era contemplada, ora não. Iniciava-se o pensamento de que o músico precisaria adquirir múltiplos conhecimentos que proporcionariam a auto-administração de suas carreiras (VICENTE, 2014).

A consolidação do sistema aberto de produção na década 1990 modificou a oposição ideológica entre arte e mercado presente nas anteriores: tanto a cena independente passou a se adequar e integrar, quanto o mercado passou se associar com as iniciativas autônomas. Ainda assim, essa proximidade não esteve isenta de conflitos: o produtor Pena Schmidt, por exemplo, criticou a distribuição da Tinitus feita pela Polygram, que priorizava grandes

---

<sup>15</sup> Essa passagem de integração vertical para horizontal (onde se formam os conglomerados transnacionais, em 1980) representa a inovação que dá início a mais uma etapa de destruição criadora da indústria fonográfica. Essa teoria foi desenvolvida pelo economista austríaco Joseph Alois Schumpeter, em 1942. Dois aspectos acarretam um processo de destruição criadora: a irrupção de um empreendedor, já presente no mercado (mas resultante de uma distribuição imperfeita de informação entre os agentes) que passa a assumir um papel mais destacado capaz de modificar radicalmente estruturas econômicas; para tanto, esse empreendedor se vale do segundo aspecto: a inovação. Ela rompe com o equilíbrio da demanda e oferta, desfazendo o fluxo circular, gerando novos produtos, etc. A nova conjuntura pode fazer antigas empresas declinarem – caso elas não consigam se adaptar – e propiciar um terreno fértil para novos empreendimentos (DE MARCHI, 2016).

magazines. Isso fazia com que os artistas não tivessem discos para vender em seus shows – o que era bastante negativo para alguns segmentos da música independente, visto que havia um significativo público potencial nas apresentações ao vivo (DIAS, 2008; VICENTE, 2014).

Percebe-se que essa associação entre indies e majors era mais comum quando as gravadoras pequenas ou médias tinham projeção nacional; para as “regionais”, não era incomum a responsabilidade por todas as etapas de realização de um álbum (com exceção da fabricação), inclusive a distribuição. Entretanto, isso não significou a ausência de internacionalização de algumas empresas menores: o MCD (selo de New Age e World Music) distribuía para outros selos internacionais, como Wind Records e Domo; o selo de música instrumental Pau Brasil teve um álbum indicado ao Grammy em 1997 (*Aldeia*, da Banda Mantiqueira), além de ter outro premiado na Alemanha (*Sol de Oslo*, gravado na Noruega com Marlui Miranda e Gilberto Gil). *Babel*, álbum de música indígena do grupo Pau Brasil (do que Stroeter faz parte), também foi gravado em Oslo com Marlui Miranda (CALADO, 1997; VICENTE, 2014).

Mesmo com as dificuldades econômicas e estruturais em se construir uma cena independente que fizesse jus à diversidade musical do país, a década de 1990 anunciou que existiam iniciativas cuja intenção era fomentar uma principiante autonomização. Se isso não significou uma distribuição econômica mais igualitária (como vimos, as majors faturaram alto e era extrema a concentração de empresas) nem uma coesão estética e administrativa que fizesse oposição ao mercado (pelo contrário, essa oposição ideológica foi diluída), ao menos a combinação entre um período político-econômico relativamente estável, o desenvolvimento tecnológico/barateamento de equipamentos e a reestruturação da indústria foi capaz de gerar uma proliferação de empreendimentos na área. No entanto, a distribuição física (marcada pela consolidação do sistema aberto durante a década) dos produtos culturais é apenas uma das formas de difundi-los; a disseminação também ocorria pelos meios de comunicação como jornais, revistas, televisão e rádio, além do cinema, teatro e publicidade (DIAS, 2008).

A difusão de produtos culturais – e mais especificamente das mercadorias musicais – é responsável por fazer a ponte entre o produtor e seu alvo final (o consumidor). Essa mediação pode ocorrer de forma aleatória, compulsória ou potencial. A questão da difusão reitera a noção de que o ato de consumo não é completamente autônomo, ou composto apenas pela escolha do indivíduo. As tendências e técnicas da mundialização também estão presentes nesse âmbito, sendo responsáveis pela constante presença da música em diversos veículos de comunicação (DIAS, 2008).

A difusão de mercadorias musicais também foi influenciada pelo contexto de mundialização. A divulgação dificilmente era feita em um único veículo, e sim em vários, visando um alcance internacional. A televisão era um dos principais meios, por seu apelo de audiência e tradição, além dos altos valores - tanto do investimento do marketing das gravadoras, quanto do cachê cobrado pelas grandes emissoras. Esse contexto se aplicava mais aos canais de grande porte, como Globo e SBT, cujo espaço era destinado às majors. No caso da MTV (Music Television), a diversidade era maior e existiam programas (como o Lado B) dedicados a segmentos pouco conhecidos. Eram veiculados videoclipes nacionais e internacionais, de diferentes gêneros. A MTV, portanto, era uma espécie de alternativa para a dependência de grandes emissoras televisivas (DE MARCHI, 2016; DIAS, 2008).

A mídia impressa também era um veículo de comunicação, embora funcionasse de uma forma diferente do rádio e da televisão: não eram comuns anúncios publicitários ou pagamentos para jornais e revistas. A intenção das gravadoras era despertar interesse das mídias de forma “espontânea”, fazendo com que fosse imprescindível falar sobre determinado produto cultural e/ou artista, tamanha a sua repercussão. No caso dos setores especializados da imprensa (como cadernos de cultura), ocorria o envio de releases ou materiais para jornais e revistas através de um representante da gravadora. Priorizava-se a busca por entrevistas, em detrimento de críticas (DIAS, 2008). Na visão do crítico musical Carlos Calado, os anos 1980 foram mais favoráveis para a música instrumental (no que diz respeito a reconhecimento pela mídia impressa), onde se destaca o selo Som da Gente, enquanto na década de 1990 havia uma preferência por gêneros como o pop e o rock. Na o início da década de 2000, a música instrumental volta a ter visibilidade<sup>16</sup>.

A difusão também fazia parte da estratégia de grandes gravadoras para promoção de gêneros populares; contratavam-se artistas (geralmente de forma temporária) com seus empresários, ou pequenos selos, em vez de buscar outros totalmente desconhecidos. O objetivo era ampliar o mercado dos independentes, em termos de projeção nacional, através dos meios de comunicação instalados principalmente no sudeste. O investimento no setor de Artistas & Repertório pelas grandes gravadoras se dava pela comprovação da viabilidade comercial dele (DE MARCHI, 2016).

Observa-se que todos os aspectos circunscritos no âmbito da indústria fonográfica do período enfocado corroboram com uma ocorrência maior: no que diz respeito à economia, a ascensão do neoliberalismo; na cultura, a mundialização. Foram características o

---

<sup>16</sup> Entrevista realizada com Carlos Calado em 1/11/2020, por e-mail.

desenvolvimento tecnológico, o estabelecimento do oligopólio dos conglomerados, a consolidação do sistema aberto, a racionalização da indústria, o CD como principal produto e a formação de uma cena independente com base no setor de Artistas & Repertório.

As gravadoras – indies e majors – constituem em importantes objetos de investigação para a compreensão e análise não só das implicações do período, mas de como esses empreendimentos lidaram com as rápidas mudanças da indústria. Mesmo que muitos deles não tenham perdurado na década seguinte, podem ser considerados estudos de casos que ajudam a compreender o que está em jogo na indústria fonográfica brasileira. O desenvolvimento tecnológico aqui iniciado se deu de forma muito mais acelerada nas próximas décadas, o que ocasionou mudanças mais conflituosas e colocou em xeque os agentes outrora institucionalizados. Tanto a década de 2000 quanto 2010 (até o presente momento) serão exploradas na parte III deste trabalho.

Após esta exposição de caráter majoritariamente teórico, retornaremos à análise do objeto a fim de tentar compreender suas particularidades à luz das problemáticas aqui expostas: como a gravadora se relacionou com o sistema aberto de produção, como foram traçadas as estratégias de autonomização e coletividade em seu contexto de surgimento e as consequências destas escolhas.

#### 1.4 Aspectos administrativos

No período de 1999 a 2009, De Marchi (2016) destaca a existência não apenas uma série de selos independentes, mas também de artistas autônomos que passam elaborar, gerenciar e distribuir suas próprias produções sem a mediação de qualquer gravadora. Estes artistas autônomos, portanto, passam a constituir um novo foco de empreendedorismo ao executarem novas formas de auto-promoção e distribuição (DE MARCHI, 2016).

Trazendo o termo para o contexto do objeto de pesquisa, nota-se que o grupo de fundadores poderia ser categorizado enquanto “artistas autônomos”, já que se tratam de músicos que já trabalhavam por conta própria mesmo antes do período destacado por De Marchi (2016). Neste caso, a fundação da gravadora não se tratou exatamente de uma tentativa de mediação (embora tenha distribuído álbuns de outros artistas desde seu princípio), e se aproxima mais de uma tentativa de construir possibilidades subsistência e auto-gerenciamento. Conforme já mencionado, a ideia da gravadora faz parte de um projeto artístico levado a cabo por seus fundadores e, posteriormente, por Taubkin e outras pessoas

que passariam pela trajetória da Núcleo Contemporâneo. Nesse sentido, é possível considerar os seguintes aspectos:

- A ideia de construção de um trabalho coletivo;
- O diálogo com outros âmbitos de produção cultural;
- Intenção de expansão para outros locais além da grande São Paulo;
- Distribuição fora do eixo do “sistema aberto” de produção.

A Núcleo Contemporâneo enquanto uma proposta coletiva foi estabelecida não só pela natureza de seu contexto (fundada por músicos independentes), mas por uma oposição ao “personalismo” dos diretores das majors (DIAS, 2008). Portanto, essa característica não é só propósito, mas também uma estratégia: era mais viável que os artistas de mesmo nicho se reunissem do que tentassem levar um empreendimento sozinhos. Mesmo após a saída de Toninho Ferragutti, Mané Silveira e Teco Cardoso, Taubkin trabalhou com outros produtores e músicos. Embora tenha assumido a direção de projetos desde o princípio, a gravadora não era uma realização apenas do pianista. Essa junção do coletivo enquanto estratégia e propósito leva a uma visão da gravadora que pode ser considerada como os primórdios de um certo cooperativismo. Além do gerenciamento em si, havia uma tentativa de diálogo com outros agentes da cena independente para a articulação e debate sobre temas que eram caros aos músicos. Este elemento é importante pois suaviza o caráter individualista e a competição exacerbada que poderiam existir em se tratando de gravadoras independentes.

Entretanto, uma administração conjunta pode ocasionar tensões, mesmo quando as posições dos integrantes são minimamente alinhadas. Taubkin tinha um viés mais radical e muitas vezes polêmico, por não querer pleitear patrocínios públicos ou privados, por exemplo, algo que era mais considerável para os outros integrantes. Numa conjuntura onde se buscava horizontalidade e valorização do coletivo, o conflito de interesses poderia gerar entraves. Por outro lado, a hipótese deste trabalho argumenta que ao trabalho coletivo pode ser atribuída uma das razões para a continuidade do projeto: coexistem as possibilidades de divergência, mas também o fortalecimento e execução de ideias que dificilmente poderiam ocorrer fora desta condição.

Outro ponto a ser considerado é o diálogo com outros âmbitos de produção cultural, além da realização de discos. Por ter começado sua carreira como produtor de shows (o primeiro deles foi do Som Imaginário, em 1973, ao lado do saxofonista Lino Marques

Simão)<sup>17</sup>, e não como músico, Taubkin tinha conhecimento prévio sobre contatos, programação, planejamento, contratos etc. Tal experiência levou o então estudante de piano a trabalhar na Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, ainda na década de 1970 (ele voltaria a este trabalho ano de 1993). Ao decidir ser músico profissional, em 1978, Taubkin começou a tocar em espaços conhecidos como o Piano Bar e decidiu não mais trabalhar como produtor. Porém, concomitantemente ao andamento de sua nova carreira, ele continuava recebendo convites para atuar como tal – dupla função que seguiria ao longo das décadas seguintes.

As experiências em produção de concertos e de músico profissional, apesar de transitarem na mesma área, exigem habilidades diferentes. Taubkin ressalta que, em seu caso particular, as motivações dessas duas esferas eram interdependentes: sua intenção de ser músico foi oriunda da experiência como produtor; a produção, por sua vez, influenciou a trajetória musical, caminhando ao lado dela. Segundo ele, “a existência dos dois trabalhos me permitia que eu fizesse os dois autonomamente”. Deve-se destacar as passagens pela Secretaria, no ano 1970 e 1993, que proporcionaram uma visão mais ampla a Taubkin da cultura em si: a ideia da importância social da arte, diversidade e ocupações do espaço público eram alguns dos propósitos já defendidos pelo pianista<sup>18</sup>.

A Núcleo Contemporâneo nasceria apenas quase 20 anos após essas práticas. Seu surgimento se deu já influenciado por essas ideias, inserindo o empreendimento num projeto artístico que transcendia a produção de discos. Por conjectura, desenhava-se uma intenção de fazer da Núcleo Contemporâneo uma cooperativa (embora isso não tenha, a rigor, ocorrido). Como primeira iniciativa, é possível citar o espaço destinado a apresentações, denominado A Casa (mais tarde, em 2011, seria inaugurada a Casa do Núcleo, com uma proposta semelhante). Já em 1997, Taubkin, Cardoso e Silveira começaram a procurar um imóvel para criar esse espaço, que seria o escritório da gravadora e uma espécie de centro cultural. A Casa, então, inicia suas atividades em 1997, num território residencial na zona oeste da cidade de São Paulo. Não ocorreram ali apenas atividades musicais dos fundadores da gravadora, mas também apresentações de teatro, dança, cinema e fotografia, além de festa tradicionais como o

---

<sup>17</sup> Aos 18 anos, na década de 1970, Taubkin também produziu concertos em nome das escolas Yázigi do cantor Gonzaguinha, do grupo de música barroca Parafernália e de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri. O pianista também trabalhou com José Luiz Paes Nunes, que elaborava espetáculos de dança e música em locais públicos (como parques) da cidade de São Paulo (Entrevista realizada em 10.11.2020, com Benjamim Taubkin).

<sup>18</sup> Essas questões serão retornadas e aprofundadas mais adiante, bem como outros aspectos da trajetória de Taubkin.

bumba-meu-boi. A Casa teve apenas um ano de duração e foi encerrado devido ao crescimento do público – superior ao que um espaço em zona residencial poderia comportar.

Neste caso, podemos observar que o empreendimento não é um fim em si mesmo. A ramificação dele para outras propostas culturais, ramificação esta sustentada por uma proposta artística que visa autonomização, indica um direcionamento que abrange a produção cultural como um todo. Além disso, nota-se que a Núcleo Contemporâneo não pretendia fazer parte apenas da indústria fonográfica, mas sim da indústria musical como um todo. Na parte III deste trabalho, serão exploradas as mudanças no setor durante as décadas de 2000 e 2010; uma das questões a serem levantadas é que, a partir da virada do milênio, o fonograma físico começa a perder força no mercado, e outras formas de comercializar música começam a ganhar espaço. Para analisar como a gravadora se posicionou diante desta mudança de necessário, o ponto de partida será justamente esse aspecto de expansão para além do fonograma.

No que diz respeito à expansão para fora do eixo da grande São Paulo, é possível identificar a origem dessa característica na Secretaria de Cultura em duas ocasiões: de 1975 a 1977 e 1993 a 1994. Essas experiências ofereceram a Taubkin uma perspectiva de cultura que visava ampliação ao acesso seja fora da cidade, ou ao menos em locais mais distantes do centro. Conforme já mencionado, o pianista trabalhou com José Luiz Paes Nunes nesta primeira circunstância. O secretário realizava iniciativas em espaços públicos, sobretudo em praças; na segunda, o Taubkin trabalhou a convite de Rodolfo Stroeter (músico que também fundou uma gravadora independente de música instrumental, a Pau Brasil) e juntos realizaram três linhas de ação (bandas, orquestras e corais) no interior do estado de São Paulo para fomentar a música local, além de seminários para debater a cena independente e um Festival de Campos do Jordão de música erudita que contemplava artistas de todo o mundo, e não apenas a Europa.

Motivado pela percepção de que o acesso à cultura (e produtos culturais) era notoriamente desigual mesmo no estado de São Paulo (o que se repetiria de forma mais intensa em outros estados), ao posteriormente fundar a Núcleo Contemporâneo, Taubkin decidiu não realizar parcerias para distribuir seus álbuns (ou seja, a gravadora não participou do “sistema aberto” de produção que se consolidou na década de 1990), o que era ponto de concordância entre os demais fundadores no início. Para o pianista, ao ser distribuído por uma major, o selo independente não teria seus produtos disponíveis para o nicho que de fato se interessaria por eles; ao mesmo tempo, não haveria chance de promoção desses materiais em locais que não fossem lucrativos para as grandes gravadoras:

Havia duas possibilidades: associar-se com uma major ou com gravadoras médias. (...) A gente estava construindo a gravadora como uma espécie de manifesto, de uma saída pra gente. (...) Tinham distribuidores por região no Brasil; grandes distribuidores que compravam a produção da EMI, por exemplo, e vendiam nas lojas. Porque uma coisa é distribuir em Manaus, outra coisa é distribuir naquela cidade que fica a 30 km de Manaus. Na época tinha loja de disco, não tinha outra forma de chegar música. Então a música, mesmo a comercial, precisava de um braço desse. É como funciona a Coca-cola: ela sacou que tinham distribuição em todo o Brasil, e poderiam vender qualquer coisa, multiplicando o lucro por infinito, se ela vendesse todo o resto. Hoje em dia, você vai ao aeroporto e vê Heiken, Água Crystal... aquilo é tudo da Coca-cola. Então, a gente se deu conta que isso existia também [na área de distribuição da indústria fonográfica]. Eu achei que eu [mesmo] tinha que fazer a distribuição. Nessa época, quando a gente falava que ia fazer uma gravadora, todo mundo dizia que era impossível, ‘porque as majors não deixam’. Eu entendi que, se eu desse para uma major, eu seria mal distribuído. Um dono de loja de discos uma vez me contou que os próprios representantes das majors indicavam os discos e artistas que mais vendiam - e os que não vendiam. Então, eu pensei: ‘eu quero entender o processo, eu vou viver disso’ (TAUBKIN, 2020).

À crítica de Taubkin é possível articular o argumento de Ortiz (2003) sobre a deslocalização da produção, uma estratégia de empresas para diminuir custos de seus produtos num contexto de competição internacional, já que “a flexibilidade de novas tecnologias lhes permite descentralizar a produção e acelerar a produtividade” (ORTIZ, 2003, p. 108). Ao compreender-se enquanto um ator inserido na mundialização, o pianista tenta se desvencilhar dessa condição através da apropriação de uma etapa que, usualmente, não poderia ser viabilizada sem mediação.

Quando Taubkin fala da gravadora como um “manifesto”, fica mais explícita a intenção de construir um projeto cultural que, embora tenha se apropriado de algumas características do mercado (o barateamento de custo para a produção de um disco, por exemplo), teve como objetivo a crítica ao sistema tal qual ele funcionava na ocasião. Mesmo antes do período de descentralização da indústria fonográfica, este conjunto de iniciativas mostrou que a Núcleo Contemporâneo conciliava a crescente profissionalização dos músicos independentes com uma “militância cultural” muito particular e arriscada para o período (se comparada com a década de 2010, por exemplo).

Ainda assim, o desejo de elaborar um projeto cultural não fazia os agentes esquecerem-se dos aspectos políticos e sociais que atingem os músicos independentes. Portanto, é possível argumentar que essas escolhas administrativas também são consequência da imposição de uma condição adversa e, para combatê-la, seria preciso elaborar incorporar direcionamentos baseados na autonomização.

### 1.5 Estratégias de autonomização



Pares da noção de administração coletiva, as estratégias de autonomização são aspectos importantes para compreender a trajetória da gravadora Núcleo Contemporâneo. Para Taubkin, “o independente não o é por princípio, é por precarização (...) o Núcleo era, para mim, a única possibilidade de viver de música”. A ideia da gravadora surge, então, a partir da soma de 1) experiências como músicos profissionais e independentes; 2) instinto de sobrevivência para se colocar no mercado; 3) ideia de projeto cultural. Trata-se de compreender a precarização como um fato e tentar revertê-la por meio de estratégias de autonomização.

Os músicos que participaram da gravadora tinham carreiras não mais em um patamar inicial. Taubkin, além das já mencionadas experiências como produtor, já havia trabalhado com Zizi Possi nos discos *Valsa Brasileira* e *Sobre Todas as Coisas* e com Marlui Miranda em *Ihu: Todos os Sons* (álbuns estes que tiveram boa repercussão na crítica especializada). Teco Cardoso, por sua vez, era integrante do grupo de música instrumental Pau Brasil desde 1988 e já havia morado nos Estados Unidos entre 1990 e 1992, além de ter trabalhado com Edu Lobo, Moacir Santos, Hermeto Pascoal, Ivan Lins etc. O saxofonista e flautista Mané Silveira já havia colaborado com nomes como Arrigo Barnabé, Johnny Alf e Alaíde Costa, além de ter passado por festivais na Finlândia e Itália. Já Toninho Ferragutti lançou em 1996 um álbum com o saxofonista e flautista Roberto Sion, também integrante do Pau Brasil nos três primeiros discos do grupo.

Essas informações biográficas merecem atenção. Ao contrário de grande parte dos integrantes de circuitos autônomos estabelecidos na década, esses músicos não tinham, exatamente, atuações regionais; estão inseridos em uma classe média paulistana e universitária; acompanhavam artistas com mais destaque no mercado, mesmo que também independentes, e sempre se relacionavam uns com os outros.

Portanto, mesmo que seus integrantes não fossem “novos” artistas no período, a intenção de inovar coletivamente marcou os primeiros anos da gravadora. Um breve texto de um álbum promocional (espécie de coletânea do que já havia sido lançado pela Núcleo Contemporâneo até então) expressa, de forma condensada, os preceitos dessa inovação:

O questionamento sobre o mercado de projetos criativos e seus caminhos no âmbito cultural despertou o interesse de quatro músicos em vivenciar o espaço da produção. Nasce o Núcleo Contemporâneo. Uma estrutura capaz de abrigar, em condições de excelência, preciosos frutos do universo musical a serviço da criação. Cuidado artesanal no som, busca de um novo conceito próprio na parte gráfica. Novas ideias de distribuição. Dirigido por Benjamim Taubkin e Teco Cardoso, o projeto contribui, desde 1996, para o estabelecimento de um mercado real para a música criativa (Encarte do catálogo “assim fazemos.../our way, [2000]?).

O caráter emblemático desse pequeno texto de apresentação suscita algumas hipóteses. A palavra “questionamento” sugere uma crítica ao mercado e uma possibilidade de executar estratégias diferentes das que já vinham sendo feitas. As condições que se colocam também sugerem isso: os músicos que passam a se interessar pelo espaço de produção. As exigências de “excelência” e “a serviço da criação” seguem parcialmente os padrões de mundialização: um pequeno escritório em Perdizes (inicialmente na mesma rua da Casa, o espaço de apresentações), bairro de classe média alta de São Paulo, abrigava o espaço administrativo.

É curioso observar a utilização da palavra “artesanal” quando há referência ao “cuidado no som”. Anteriormente, refletiu-se sobre como a radicalização do sistema aberto de produção conferiu maior profissionalização aos músicos e selos independentes durante a década de 1990. Este novo cenário era o contrário da “artesanidade” das décadas anteriores, principalmente no que diz respeito a aspectos técnicos de gravação. Nesse sentido, a expressão não pode ser interpretada como um distanciamento da gravadora das formas de mundialização – a qualidade técnica sonora dos álbuns é um dado que respalda essa interpretação – mas sim como uma intenção se colocar de forma distinta em relação ao que estava sendo realizado na indústria até então, como uma espécie de marca de destaque. Este artesanato não é realizado pelo amador, e sim pelo artista que se debruça com persistência e delicadeza sobre o objeto. Está implícita uma crítica à padronização do som.

Em suma, o texto tem como objetivo posicionar a gravadora e seus produtos culturais perante o mercado. O valor atribuído está alicerçado numa distinção artística – o “cuidado artesanal” se distancia do mainstream, bem como “uma estrutura capaz de abrigar, em condições de excelência, preciosos frutos do universo musical a serviço da criação”. Tal diferencial nos remonta a reflexão de Bourdieu (1984) sobre o mercado de bens simbólicos. De acordo com o autor, estes bens carregam um duplo significado por serem, ao mesmo tempo, mercadorias e objetos simbólicos; no entanto, ainda que essas categorias se desenvolvam separadamente, existe uma relação entre elas: a sanção econômica poderia reforçar a consagração cultural. Além disso, a gravadora poderia se enquadrar no que o autor define como campo de produção restrita. Este campo produz bens simbólicos (e os instrumentos necessários para a apropriação destes bens) para outros produtores de bens culturais (BOURDIEU, 1984). Embora não exista uma declaração explícita de que os fundadores da gravadora tencionavam atingir exclusivamente um público de “semelhantes”, a disputa por legitimação cultural passa por essa marca da distinção. Apesar de não existirem dados suficientes sobre o público dos produtos da gravadora – se são músicos ou leigos – é

possível inferir que acesso à música instrumental seja mais restrito do que os segmentos de canção popular. Portanto, é viável supor que este consumidor será mais especializado.

Nas expressões “busca de um conceito próprio na arte gráfica” e “novas ideias de distribuição” encontram-se questões-chave para a compreensão da trajetória da gravadora, que podem ser interpretadas como partes de uma proposta que visa ampliar as esferas de autonomização da cena independente. Para tanto, observa-se que o produto cultural (no caso, um catálogo feito para apresentar o trabalho da gravadora para um potencial ouvinte) busca no valor artesanal (no sentido de singular, notável) a sua essência, mesmo respaldado por técnicas mundializadas.

As estratégias de autonomização, portanto, passam por essa contradição: são elaboradas a partir da administração coletiva, procuram questionar a hegemonia dos conglomerados transnacionais, mas não escapam completamente do contexto mundializado. No entanto, isso não compromete o caráter destas estratégias, e sim indica uma coexistência e apropriação de aspectos que podem ser favoráveis.

De crítica ao *modus operandi* do mercado à apropriação das técnicas mundializadas, passando pela construção de um valor de distinção, a gravadora também pode ser compreendida como um projeto cultural. Conforme mencionado anteriormente, essa perspectiva oferece um entendimento mais preciso sobre a atuação da gravadora: além de empreendimento fonográfico, ela é tanto um manifesto de seus agentes diretos quanto uma consequência direta de um período onde diversos atores começam a se articular para debater e promover suas subsistências.

## 1.6 Um projeto cultural

Embora a Núcleo Contemporâneo seja um micro-empreendimento fonográfico, esta abordagem é apenas uma de suas ramificações. Seria mais adequado afirmar que se trata de um projeto cultural que, de alguma maneira, foge da racionalidade econômica empresarial. Isso não significa afirmar que a gravadora não está inserida num campo profissional – como visto, seu surgimento está relacionado com um período da indústria onde a produção independente passou a ser menos “artesanal”. Ainda assim, a gravadora transcendeu o objetivo de lançar produtos fonográficos e colocou em pauta metas de longo prazo, como a discussão do papel do Estado no mercado musical nacional e o desenvolvimento de estratégias para a cena independente se firmar no mercado.

Além da já citada experiência de Taubkin no campo da produção – ainda anterior ao ofício de músico – um aspecto histórico também suporta essa noção do projeto como projeto cultural. A partir de 2003, cresce a participação do Estado no mercado musical, mais especificamente no estabelecimento de políticas culturais. Nesse período, a arte nacional passa a ser entendida também em sua dimensão econômica e cidadã, sobretudo por grupos de músicos e produtores que começaram a se articular formalmente em conferências e congressos para reivindicar ao Estado pautas específicas da área. Como exemplo, é possível citar a “Carta do Recife” elaborada pela Rede Música Brasil e entregue ao então ministro da Cultura Juca Ferreira. No documento, 14 entidades estabeleciam algumas diretrizes para as políticas públicas de música, como a criação de marcos regulatórios para leis trabalhistas, revisão da lei de Direito Autoral, proposta de obrigatoriedade do ensino de música nas escolas etc. (MACHADO, 2017). Chama atenção que as iniciativas enfatizavam a importância da economia da cultura para o desenvolvimento do país a partir da relação entre esses agentes e o Estado. Isso não significa afirmar que o mercado e a iniciativa privada não tinham suas atribuições, mas o aspecto estatal dá a dimensão de projeto cultural que muitos desses grupos estavam buscando.

Entre os grupos que faziam parte da Rede Música Brasil estava a Associação Brasileira de Música Independente (ABMI), a qual Taubkin foi um dos idealizadores. Conforme vimos anteriormente, o pianista não queria apenas fundar uma empresa para viabilizar suas produções, mas também estava engajado no debate sobre produção cultural.

## Capítulo 2. Direcionamentos artísticos: a música instrumental, a tradicional e a World Music

### 2.1 Considerações e panorama sobre a Música Popular Instrumental Brasileira

O termo Música Popular Instrumental Brasileira contempla um referencial teórico interdisciplinar. Compreende-se a música instrumental a partir de uma perspectiva sociocultural (além da análise musical propriamente dita), com auxílio do conceito de “fricção de musicalidades”. Com origem na sociologia (a expressão “fricção” fazia referências às relações étnicas), o termo aqui é utilizado para analisar a relação entre a música instrumental brasileira e o jazz norte-americano, a qual apresenta muitos conflitos, aproximações e distanciamentos. O próprio termo “jazz brasileiro” não se trata de uma transposição

geográfica: há “uma vontade antropofágica de absorver a linguagem jazzística e uma necessidade de breçar este fluxo e buscar raízes musicais no Brasil profundo” (PIEADADE, 2003, p. 200).

Ainda que o uso da expressão possa ser expandido, procurando abranger a diversidade da música instrumental feita no Brasil, é custoso dar conta de particularidades e precisões do segmento. Mesmo assim, o termo “brazilian jazz”, em comparação, é mais voltado ao mercado fonográfico internacional e utilizado com um forte viés comercial (CIRINO, 2005).

Neste trabalho, será utilizado o termo Música Popular Instrumental Brasileira para delimitar um conjunto de criações musicais realizadas em um determinado contexto. Por isso, é necessário traçar um breve panorama histórico sobre alguns gêneros que compõem esse fenômeno, tido uma forma de “mediação da sociedade” (CIRINO, 2005) e que adquire, sucessivamente, novos desdobramentos musicais e culturais.

Foram múltiplas as influências das tradições regionais locais na música popular instrumental brasileira, como os ritmos do norte e nordeste (baião, xote, xaxado, coco, maracatu) e a música rural do sudeste e centro-oeste (viola caipira, congado, samba carioca). Há também a influência de danças e ritmos estrangeiros, como beguine, danzón, tango, polca, merengue, fox-trote e, posteriormente, o jazz. Essa mistura de elementos expressa não apenas uma “fricção de musicalidades”, mas um encontro contraditório e plural entre identidades. Há uma tensão entre os polos “erudito” e “popular”, onde convivem a tradição oral-aural das bandas de música e de composição e arranjo, típicas das orquestras da cidade, por exemplo (CIRINO, 2005; PIEADADE, 2003).

Em termos históricos, é possível situar o final do século XIX e o começo do XX como o marco das primeiras manifestações que viriam a constituir a Música Popular Instrumental Brasileira. Esse início se confunde com a história do choro: de origem carioca e inicialmente uma forma de tocar (relacionada a uma maneira de “frasear”, suavizando as polcas<sup>19</sup>, valsas, schottisches), o surgimento do choro está relacionado ao processo de urbanização do Rio de Janeiro e ao crescimento do funcionalismo público, oriundo da classe média baixa. Por volta da década de 1910, o choro passa a adquirir uma forma musical mais definida, tornando-se um gênero (CIRINO, 2005; CAZES, 1999; TINHORÃO, 1991).

---

<sup>19</sup> Uma data marcante para os primórdios do choro foi o mês de julho de 1845, quando a polca foi apresentada pela primeira vez no Brasil, no Teatro São Pedro. A dança, oriunda da Europa Central, representou uma modificação nas danças de salão, que passaram a expressar um anseio pela maior liberalização de costumes e foi muito tocada por músicos brasileiros, inseridos no contexto de uma emergente classe média. Mais tarde, no final da década de 1910, o maxixe também começaria como uma maneira mais ousada de se dançar a polca, adicionando linhas de baixo semelhantes ao lundu (CAZES, 1999).

A virada de século também traz a influência norte-americana, que se acentua a partir da década de 1920, especialmente com a disseminação do jazz na América Latina (sobretudo por meio do fox trote e o charleston). As bandas de música no interior das cidades tiveram um papel significativo nessa difusão, ao mesmo tempo em que promoviam o samba e o maxixe. É importante destacar que tal influência na música instrumental não se deu de maneira homogênea, mas sim se balanceava com manifestações nacionais. Ou seja, a era do jazz se deu num contexto de irrupção nacionalista (CIRINO, 2005; PARANHOS, 2020; IKEDA, 1984).

Nos anos 1930, a presença da música norte-americana prosseguiu. Este período marca a disputa da evolução com a tradição e, no campo da cultura, esse encadeamento ocorreu de maneira ambígua. De um lado, a modernização acelerada proporcionava uma massificação, um consumo uniformizado assentado nos valores urbanos e tecnológicos. Por outro, observa-se um aumento significativo na diversidade cultural e artística, com profissionalização de artistas populares e aumento dos campos de difusão, sobretudo em São Paulo. É neste contexto que o jazz exerce sua influência no âmbito nacional – o segmento se torna uma espécie de elo entre a música “erudita” e a popular, possibilitando renovações nas práticas musicais (CIRINO, 2005; MCCAN, 2010; PARANHOS, 2020).

Outra influência da Música Popular Instrumental Brasileira foi o movimento modernista. Ainda que essa relação seja complexa, já que o modernismo era heterogêneo<sup>20</sup>, é possível identificar, sobretudo, ideias de Mário de Andrade que ressoaram na construção da MPIB. Posteriormente, Andrade criticou o movimento modernista por acreditar que ele havia fracassado em diversos âmbitos. O músico e pesquisador propunha mais um projeto cultural, voltado à população e ao popular, do que um projeto estatizante, ainda que com foro político (CALIL, C.; PENTEADO, F., 2015; ZIMBRES, 2016).

Musicalmente, Andrade defendia que deveria existir uma incorporação e recriação, por parte de músicos eruditos, de elementos originados no “populário<sup>21</sup>” (o que entende-se atualmente como música tradicional e na época rural, oposta à urbana). Apesar de ter sido apontado como “xenofóbico” por supostamente excluir qualquer influência estrangeira, Andrade pretendia inserir o Brasil na ordem universal – deixando explícito que este universal

---

<sup>21</sup> “Pois é com a observação inteligente do populário e aproveitamento dele que a música artística se desenvolverá. Mas o artista que se mete num trabalho desses carece alargar as ideias estéticas, se não a obra dele será ineficaz ou até prejudicial” (ANDRADE, 1972, p. 22).

não deveria ser sinônimo de “europeu”. Ou seja, a crítica residia na relação hierárquica entre colônia e metrópole, e não propriamente na influência estrangeira, o que também era ressaltado por Oswald de Andrade (NAVES, 2013; ZIMBRES, 2016, 2017).

Embora a implementação de um projeto nacionalista não tenha ocorrido da maneira que Andrade idealizou, movimentos como o Música Viva e Música Nova e até o Tropicalismo se apropriaram da “ponta solta” do modernismo – a identidade nacional – de uma maneira diferente, explorando contradições. A música popular instrumental brasileira também irá se desenvolver nesse cenário, mas ainda com outro aspecto adicional: a fronteira entre a modernidade e a pós-modernidade (ZIMBRES, 2017).

No caso da música instrumental, chama atenção as já referidas dualidades contraditórias: popular/erudito, nacional/estrangeiro, urbano/rural e como elas se desenvolvem à luz da pós-modernidade, cujo contexto é marcado por uma amálgama entre a “alta” cultura e a de massa, outrora bem delimitadas. A música instrumental brasileira problematiza a busca pela “autenticidade” nacional considerando as interações não apenas com outras culturas, mas também subversões entre a própria tradição. Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti são exemplos de artistas que, nos anos 1970, trabalharam sob essa perspectiva, cada um à sua maneira, sendo responsáveis por consolidar o que viria a ser a MPIB. Enquanto Pascoal seguia pela linha da “carnavalização” de gêneros, trazendo elementos inesperados de forma quase paródica<sup>22</sup>, Gismonti tinha uma abordagem mais lírica, mas também considerando a relação inusitada entre diferentes universos – sempre levando em conta os problemas e contradições que compunham o âmago brasileiro (ZIMBRES, 2017).

Após passar um período de internacionalização e sofisticação com os jazz trios em meados de 1960 por conta da Bossa Nova, na segunda metade da década seguinte o segmento se revitalizou ainda mais. Além disso, deve-se destacar que a ascensão do rock nos anos 1970 também influenciou na ascensão da música instrumental, tanto no que diz respeito à influência sonora nos álbuns dos artistas quanto ao apelo do público, que passou a se interessar mais pelas apresentações ao vivo. É possível inferir que também houve motivações políticas: a retomada do choro, por exemplo, foi promovida por um grupo de intelectuais que pretendiam contribuir com a consolidação de uma identidade nacional. O aparato estatal também tinha interesse nessa busca pelo “âmago” brasileiro a partir de sua riqueza cultural -

---

<sup>22</sup> O tom paródico em Pascoal identificado por Zimbres (2017) se refere à carreira solo dele. No entanto, a participação do multiinstrumentista no grupo Quarteto Novo (ao lado Theo de Barros, Airto Moreira e Heraldo do Monte, em 1966) apresenta uma proposta mais ligada à valorização do que era “regional”, sobretudo as musicalidades nordestinas e sertanejas. Além disso, os músicos pretendiam se desvincular do jazz (ao menos naquele trabalho), que estava em alta no período (GEROLAMO, 2020; ZIMBRES, 2017).

sobretudo no contexto da ditadura militar - e por isso financiou eventos de choro no período. Além disso, esta música “sem letras” estava praticamente isenta da ação da censura. (AUTRAN, 1979; BAHIANA, 1979; MULLER, 2005).

Outra iniciativa que fez parte da construção da MPIB foi o Movimento Armorial – mais especificamente o Quinteto Armorial. Fundado por Ariano Suassuna, a intenção do movimento era “criar uma arte erudita a partir de elementos da cultura popular” (MAGOSSO, 2013, p. 61). Suassuna apresenta semelhanças com a postura de Mário de Andrade, pois ambos tiveram influência político-social em seus respectivos estados e buscavam, através da arte, uma identidade nacional que valorizasse aspectos regionais. O Quinteto Armorial, enquanto escopo musical do movimento, priorizou uma formação de câmara (e não orquestral), com instrumentos populares como a viola, pífano e rabeca. O primeiro álbum do grupo, *Do Romance ao Galope Nordestino*, foi lançado em 1974 pela Discos Marcus Pereira, gravadora da qual falaremos mais adiante. O disco teve boa repercussão na crítica (MAGOSSO, 2013; QUEIROZ, 2014).

O interesse pela música instrumental era limitado a um nicho específico que não despertava interesse nas majors, dada sua insuficiência em termos de vendagem. Apesar do interesse estatal pelo choro – e pela música instrumental como um todo – ter diminuído (MULLER, 2005), mesmo na década de 1980, destacam-se iniciativas como o Lira Paulistana e o selo Som da Gente, além do reconhecimento internacional de alguns artistas isolados, como os já mencionados Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal.

A década de 1990, por sua vez, representou a segmentação definitiva da música instrumental, conforme será detalhado mais adiante. Em termos estéticos, continua a influência do jazz, além dos ritmos brasileiros. De certa forma, a construção da identidade nacional continua a aparecer como uma linha estética e discurso nas iniciativas da Pau Brasil e Núcleo Contemporâneo, por exemplo, sob o signo diálogo entre diferentes culturas. Mesmo no selo Maritaca, onde essa característica é mais discreta (em termos de discurso, mas não musicalmente), a valorização do que é “nacional” está presente nos produtos culturais. Ou seja, o que Zimbres (2017) argumenta sobre a trajetória de Gismonti e Pascoal parece perdurar também neste contexto, onde há uma intensa colaboração de músicos nacionais com estrangeiros, ao mesmo tempo em que se tenta buscar elementos formadores de um manifesto nacional em consonância com a mundialização e globalização (ZIMBRES, 2017).

Os anos 2000 em diante são marcados por diferentes caminhos da MPIB, onde as influências anteriores (choro, jazz e ritmos regionais brasileiros) ainda existem, mas assumem ainda mais interferências externas. Além disso, também nota-se o aumento de iniciativas fora



da cidade de São Paulo (mesmo que este continue sendo o principal local para fomentar o segmento). Em Porto Alegre, por exemplo, festivais de jazz como Jazz a Bordo, Poa Jazz Festival Distrito Jazz e Por Entre Sons demonstram a existência de uma cena, mas marcada pela individualidade e alta especialização – ou seja, um contexto de formação diferente de São Paulo e Minas Gerais (NASCIMENTO, 2020).

É possível supor que houve um aumento de artistas na MPIB<sup>23</sup>, sobretudo na década de 2010. Algumas das razões para esse aumento seriam, além da expansão da produção e acesso à música propiciada pela Internet, o estabelecimento de iniciativas (muitas vezes de cunho estatal) para incentivo à educação musical, como o Projeto Guri, a Escola de Música do Estado de São Paulo Tom Jobim, Oficina de Música de Curitiba, entre outros. No entanto, essa é uma hipótese que demanda uma investigação aprofundada.

Entende-se que a utilização de termos como “música popular instrumental brasileira” e “música instrumental brasileira” é imprecisa, dado o amplo debate conceitual sobre o que poderia ser considerado estritamente “instrumental”: há trabalhos que utilizam a voz como instrumento, ou que flertam com a canção de alguma forma; também é necessário considerar as classificações fronteiriças entre “popular” e “erudito”, já que muitos artistas transitam entre elas (ZIMBRES, 2017). Ainda assim, deu-se preferência para o termo MPIB, utilizado por Cirino (2005) para explicar uma série de contradições e problemas que pairam o segmento: as dualidades entre oral-aural, nacional-estrangeiro, urbano-rural, entre outras. Acredita-se que a discussão realizada pelo autor, utilizando o termo “música popular instrumental brasileira” (CIRINO, 2005), pode ser um ponto de partida para a compreensão da hipótese relativa a questões estéticas deste trabalho – a questão do interesse pelo “Outro” -, mas essa escolha não significa deixar de reconhecer suas limitações ou também considerar termos mais abrangentes como “música instrumental brasileira”.

Antes de falar especificamente sobre a gravadora Núcleo Contemporâneo, é necessário refletir sobre outras experiências de música instrumental atuantes na cidade de São Paulo, em períodos correlatos. O objetivo da breve investigação de casos diferentes é estabelecer comparações com o objeto principal da pesquisa, além de verificar se esse conjunto de iniciativas se constituiu num movimento organizado, ou ao menos numa tendência geral motivada por uma série de fatores que tornam a Núcleo Contemporâneo mais “um produto de seu tempo” e menos “um caso isolado”.

---

<sup>23</sup> São exemplos Hercules Gomes, Daniel Grajew, Quartabê, Quarteto Quadrante, Ludere, Grupo Mãe d'Água, Maíra Freitas, Louise Woolley, Fábio Peron, Maiara Moraes, entre outros.

## 2.2 Outras experiências instrumentais em São Paulo: Pau Brasil, Maritaca e Som da Gente

Para fins comparativos com o objeto de pesquisa, objetiva-se mapear algumas experiências de música instrumental e indústria fonográfica em São Paulo. Foram escolhidos os selos Som da Gente, Pau Brasil e Maritaca. A escolha por essas experiências se deu devido aos seguintes critérios: 1) proximidade temporal, no caso dos dois últimos; 2) pioneirismo, no caso do primeiro; 3) convergência de classificação (grosso modo, tratam-se de gravadoras<sup>24</sup> de música instrumental). Deve-se destacar que todas elas foram fundadas por músicos – o que evidencia uma tendência mais acentuada de auto-gerenciamento dos independentes, iniciada no final da década de 1980 e radicalizada na década seguinte. Há cruzamentos nas histórias dos músicos que fizeram parte dessas gravadoras, o que sugere uma cena ainda incipiente em termos de organização, porém mais madura em termos artísticos (alguns destes músicos já tinham estudado formalmente e construído carreira no exterior).

Dada a ausência de trabalhos sobre os selos Pau Brasil e Maritaca, para investigar essas experiências foram realizadas entrevistas semi-estruturadas com seus fundadores (Rodolfo Stroeter e Léa Freire), além do crítico musical Carlos Calado. O objetivo das entrevistas foi mapear de forma detalhada a atuação das gravadoras e os propósitos de seus principais condutores.

O selo Som da Gente foi fundado pelos compositores Walter Santos e Tereza Souza, com período de funcionamento de 1981 a 1992 e 46 fonogramas lançados. O empreendimento foi uma das principais iniciativas focadas em música instrumental, e o primeiro exclusivamente destinado a esse gênero<sup>25</sup>. A trajetória do selo pode ser compreendida a partir das vias estética e econômica – a primeira, relativa ao trabalho artístico em si que, embora não representasse uma unidade estética, indicava algum nível de autonomia; o segundo, por sua vez, dizia respeito à viabilidade econômica do produto. Embora as duas vias sejam necessárias para prosseguir com a iniciativa, uma delas prevalece.

---

<sup>24</sup> Ao longo do presente trabalho, os termos “selo” e “gravadora” serão utilizados como sinônimos. Não há uma distinção rigorosa entre eles, mesmo que o primeiro seja mais utilizado para se referir a segmentações dentro de uma empresa maior, a gravadora.

<sup>25</sup> É possível mencionar outras experiências como o selo Carmo, fundado em 1984 por Egberto Gismonti e que produziu 18 discos em parceria com o EMI-Odeon. Houve também a série de discos Música Popular Brasileira Contemporânea (MPBC), produzida pela major Phonogram (posteriormente Polygram, selo Philips). Músicos como Nelson Ayres, Djalma Correa, Túlio Mourão e Robertinho Silva lançaram álbuns autorais por essa série. A gravadora Discos Marcus Pereira também lançou álbuns de choro e música erudita (MULLER, 2005).

No caso do selo Som da Gente, foi preponderante a tendência estética (MULLER, 2005). Essa categorização também pode ser aplicada às outras experiências nacionais de música instrumental.

Conforme mencionado no tópico anterior, a década de 1970 viveu a revitalização da música instrumental brasileira (iniciada nos anos 1960) com resgate do choro e os festivais de jazz. O selo Som da Gente, embora tenha sido inaugurado na década seguinte, de certa forma reverbera esse movimento. Ainda assim, não existia um direcionamento estético unificador (MULLER, 2005).

No que diz respeito a questões administrativas, esta pequena gravadora não realizou parcerias com majors. Entretanto, houve algumas particularidades: foram contratados representantes para vender o catálogo nas lojas – papel que foi exercido pelos próprios sócios no caso dos selos Pau Brasil, Maritaca e Núcleo Contemporâneo. O capital investido no empreendimento era oriundo do trabalho publicitário realizado por Tereza Souza e Walter Santos no Nossoestúdio, tendo como principal cliente o banco Bamerindus (MULLER, 2005).

A relação entre os músicos que lançaram álbuns no selo Som da Gente (como Hermeto Pascoal, Marco Pereira e Ulisses Rocha) e os sócios dele era pouco formal, baseando-se sumariamente em valores pessoais. Com exceção do recolhimento de direitos conexos (um assunto bastante polêmico no período), não havia contrato para oficializar a parceria (MULLER, 2005). Nota-se que esse modus operandi é comum nas pequenas gravadoras de música instrumental brasileiras. Um dos motivos que podem explicar esse padrão é que a quantidade de artistas nesta área é menor em comparação aos que se dedicam à canção popular (embora existam intersecções). Portanto, muitos desses músicos estabeleceram relações sólidas e pessoais entre si ao longo de suas carreiras<sup>26</sup>.

Fragilizado devido a uma série de aspectos (como desgastes entre os sócios e os músicos que integravam o cast e a própria instabilidade econômica no país que inevitavelmente atingiu a indústria fonográfica), o selo Som da Gente encerrou suas

---

<sup>26</sup> Para se ater ao escopo deste trabalho, podem ser mencionados os seguintes exemplos: Roberto Sion e Nelson Ayres gravaram álbuns solo no selo Som da Gente, e também fundaram o grupo Pau Brasil – o mesmo em que Rodolfo Stroeter integra e se baseou para fundar a gravadora homônima. Teco Cardoso se juntou ao grupo Pau Brasil em 1989 e fundou o Núcleo Contemporâneo, ao lado de Benjamim Taubkin, em 1996. O depoimento do crítico Carlos Calado está em consonância com essa observação: “Reforçando sua hipótese, também lembrei do caso do clarinetista Nailor Proveta. Além de ter álbuns gravados com a Banda Mantiqueira pelos selos Pau Brasil e Maritaca, ele também gravou discos individuais ou como integrante de grupos instrumentais por esses selos, assim como pelo Núcleo Contemporâneo. Sim, há uma rede de colaboração entre os fundadores desses selos que, me parece, estar baseada na admiração mútua e nas afinidades musicais que existem entre esses artistas” (CALADO, 2020).

atividades em 1992 (MULLER, 2005). É provável que a atuação dela tenha influenciado experiências seguintes, sobretudo as que descreveremos a seguir.

A gravadora Pau Brasil, fundada em 1994 pelo músico Rodolfo Stroeter, pode ser caracterizada como uma espécie de desdobramento do trabalho do grupo<sup>27</sup> homônimo. Com 30 discos lançados e um DVD, o selo procura abarcar certa diversidade musical, incluindo também a canção brasileira, a música indígena e a sinfônica.

Assim como nos selos Pau Brasil e Núcleo Contemporâneo, o contexto de surgimento da Pau Brasil está relacionado com um cenário propício ao desenvolvimento da música instrumental (ainda mais em comparação com o Som da Gente). Da mesma forma, o grupo Pau Brasil surgiu em um contexto de efervescência musical em São Paulo, no final dos anos 1970. Havia alguns espaços específicos de circulação da música instrumental, como o Teatro Lira Paulistana, o Auditório do MASP, o Centro Cultural São Paulo e o Sesc Pompeia. O público era predominantemente de universitário de classe média, sobretudo da USP e PUC (CALADO, [2000?]).

O primeiro álbum do grupo, homônimo, foi lançado em 1983 pela Continental<sup>28</sup>, gravadora que estabeleceu parcerias com o selo Lira Paulistana. Os seguintes (*Pindorama*, *Cenas Brasileiras*, *Lá Vem a Tribo* e *Música Viva*) foram lançados por diferentes selos, como Tom Brasil, GHA Records (Bélgica), Divina Comédia (França) e Copacabana<sup>29</sup>. Ou seja, este caso é uma exemplificação da circunstância que a música instrumental enfrentou nas décadas de 1970 e 1980: embora tenha existido uma crescente no gênero, o interesse das majors ainda era tímido, sobretudo em grupos que ainda não eram consagrados. Consequentemente, embora a cena estivesse em ascensão e existisse um público para esse nicho, as condições para gravação ainda eram escassas (MULLER, 2005).

Segundo Stroeter, a ideia de fundar um selo teve origem em sua experiência como músico na Europa. Após os álbuns lançados por gravadoras como o Lira Paulistana e Copacabana, o baixista passa a intensificar a contribuição internacional ao produzir e

---

<sup>28</sup> No período, esta era a única major de capital inteiramente nacional. A parceria entre o Lira Paulistana e a Continental caracterizou-se pela horizontalidade, com certa equidade de responsabilidades e liberdade artística aos músicos – por exemplo, os contratos eram realizados por obra. Esta união parcial foi consideravelmente bem-sucedida, com 23 álbuns lançados em 1983 e reconhecimento pelo público e crítica. Nesse sentido, o produtor Wilson Souto Jr cumpria um papel essencial na gravadora e, após sua saída, a iniciativa declinou (MULLER, 2005).

<sup>29</sup> Informações disponíveis no site do grupo: <http://grupopaubrasil.com/> Acesso em: 02. Mar. 2021.

distribuir discos no exterior: *Ihu: Todos os Sons* (com Marlui Miranda, 1995, gravado no Rainbow Studio, em Oslo), *Metrópolis Tropical* (com o grupo Pau Brasil, 1991, também gravado no Rainbow Studio e lançado originalmente pelo selo francês Divina Comédia), e *Babel* (com o grupo Pau Brasil e Marlui Miranda, 1995, Rainbow Studio). Com essas produções, o grupo atingiu certa atenção internacional (com destaque na imprensa e convite para festivais). A esses títulos somou-se o álbum *Aldeia* (Banda Mantiqueira, 1996, indicado ao Grammy 1997 na categoria Jazz Latino). Embora fosse escasso em quantidade, o grau elevado de internacionalização destes produtos culturais não eram comuns em selos independentes do período. Ainda em 1994, Stroeter maturava a ideia do empreendimento, que se consolidou sobretudo após as parcerias com Marlui Miranda<sup>30</sup>.

A produção deste material foi favorecida por tal internacionalização: além dos álbuns gravados em Oslo, posteriormente houve um contrato para licenciamento com a ACT Music (Alemanha) e Blue Jackel (EUA). A distribuição nacional era um problema para o baixista:

Eu tinha um braço que não conseguia cobrir aqui, que era a distribuição. Isso era uma coisa muito complicada na época. Existiam muitas lojas de discos, existia um mercado fonográfico atuante no Brasil, que vendia muito disco, mas eu não sabia vender. Eu não sabia como chegar numa loja de discos em Belo Horizonte, no Rio de Janeiro, ou Curitiba. Então eu precisava de uma distribuidora. Com esses discos [os títulos citados acima], e aí já evoluindo, (...) Tinha muita música sendo produzida, mas gerenciar era difícil. Eu gerenciava a criação, a gravação, a mixagem, o aspecto artístico, mas o aspecto comercial era muito difícil pra mim. (...) Não sou um administrador. Não tenho essa qualidade. Mas a gente foi se administrando, até que apareceu a gravadora Eldorado, que até então era dos Mesquita, junto com o Estado de São Paulo e a Rádio Eldorado, e propôs que a gente distribuísse com eles. Essa função foi fundamental. A gente passou a distribuir. A gente fazia um produto de ótima qualidade e ele escoava através de uma rede de distribuição, porque tinha uma rede de distribuição de lojas, e a gente conseguia ganhar algum dinheiro. A distribuidora colocava os discos quase em todos os pontos de São Paulo e muitos pontos do Brasil e havia então esse retorno. (...) Eu fazia esse planejamento com a Eldorado, e a produção era limitada, eu tinha que financiar através do que a Eldorado me pagava. Eu tinha que pagar os discos que eu tinha feito e ganhar algum dinheiro pra me manter, mas eu também trabalhava na Jazz Sinfônica como diretor artístico, além de dirigir muita coisa pro Sesc. Tudo isso financiava os discos que a gente queria fazer (STROETER, 2020)

O depoimento de Stroeter sinaliza o contexto em que os primeiros selos de música instrumental se inseriram: apesar do volume de produção, impulsionado pelo barateamento dos custos de produção e pela valorização da música instrumental brasileira nas décadas de 1970 e 1980, ainda existiam problemas estruturais, principalmente no que diz respeito à distribuição. A consolidação do sistema aberto de produção era uma forma de solucionar este empecilho: mesmo não sendo exatamente uma major, a gravadora Eldorado era vinculada a

<sup>30</sup> Entrevista com Rodolfo Stroeter realizada em 6/10/2020.

uma grande empresa de comunicação e tinha condições de realizar esta etapa. Sendo assim, os primórdios do selo Pau Brasil são um exemplo de relação complementar entre pequenas e médias gravadoras.

A década de 1990, portanto, proporcionou um ambiente mais propício para o estabelecimento de selos independentes. Foram mencionadas no capítulo anterior as circunstâncias da indústria fonográfica naquele período: crise econômica que atingiu as majors e designou às indies o setor de Artistas & Repertório, redução de custos, desenvolvimento tecnológico que barateou custos de gravação etc. Todo este contexto fomentou um cenário mais calcado em auto-gerência e profissionalização. Concomitantemente, mantinha-se a proposta artística. Stroeter comenta sua perspectiva:

(...) Essa cena independente [da música instrumental] se organizou antes da década de 1990. Na década de 1990, ela madurou no sentido de que as coisas viraram selo. Os músicos começaram a se organizar melhor administrativamente. Acho que essa predisposição [de surgimento de selos] veio antes. Muito embora a década de 1990, pelo menos pra mim, foi quando eu comecei efetivamente a trabalhar com produção de uma maneira mais profissional e fundei a Pau Brasil. (...) Eu sentia que havia uma lacuna no mercado nacional e internacional (onde eu atuava muito, principalmente na Europa) que não era pertinente em relação ao que a gente produzia aqui no Brasil (STROETER, 2020).

É a experiência prévia como músico profissional a responsável por direcionar a fundação de pequenas gravadoras de música instrumental no país. A ela acrescenta-se uma necessidade de adquirir habilidades administrativas para prosseguir com as atividades – algo que Stroeter declarou não ter no início, mas que passou a desenvolver suficientemente para manter o selo<sup>31</sup>.

Em termos estéticos, não é possível identificar um direcionamento específico seguido pela gravadora. É perceptível que existe um apelo de “militância cultural”, assim como Muller (2005) notou no selo Som da Gente, e uma reafirmação de distinção destes bens simbólicos, legitimados por instituições como a imprensa. No entanto, há um aspecto que merece atenção: a gravadora enquanto parte de um projeto para pensar questões relativas à identidade nacional. Para o baixista, organizar um selo próprio era uma estratégia de continuar viabilizando os projetos do grupo, mas ele também lembra que a gravadora faz parte de uma ideia de Brasil defendida por ele:

---

<sup>31</sup> “Administrar um selo e ser músico era mais ou menos a mesma coisa pra mim. (...) essa função de músico e administrador continua até hoje. Eu continuo sendo um músico que elabora alguns projetos, faz projetos em torno de patrocínios, de [Lei] Rouanet. Tenho uma associada, produtora executiva, que faz isso comigo. Os últimos discos do Pau Brasil, todos, foram financiados. A gente foi entrando nesse tipo de mercado institucional porque é o único que consegue subsidiar um tipo de produção de alta qualidade sem que eu tenha que esperar a venda. Hoje em dia, não dá mais para esperar a venda, não vende mais CD.” (Entrevista realizada com Rodolfo Stroeter em 5/10/2020)

Ela [a gravadora] não é um só um espaço de circulação, né? A gente faz, fez os shows, os discos do Pau Brasil, fizemos muito com a Mônica [Salmaso], Sérgio Santos, com o quarteto [com André Mehmari, Tutti Moreno e Nailor Proveta], claro que tem esse lado. Mas sempre tem esse outro lado mais intenso. Eu tenho essa ideologia comigo, que o Brasil vai ser grande, quer dizer, é grande, que o Brasil vai salvar o mundo, um dia. Ou está salvando e a gente não sabe. Não entro no aspecto político ou intelectual, estou falando de uma coisa esotérica. (...) Tudo que reafirma o Brasil, eu gosto de fazer (STROETER, 2020)<sup>32</sup>.

Já o crítico musical Carlos Calado chama atenção justamente para os aspectos estéticos trabalhados nos produtos culturais da gravadora, possivelmente relacionados com a fala de Stroeter:

Eu diria que esses selos [Pau Brasil, Maritaca e Núcleo Contemporâneo], fundados já nos anos 1990, representaram uma nova fase da música instrumental brasileira, não só em termos da criação e produção, mas também esteticamente. De maneira geral, a música instrumental produzida durante os anos 1970 e 1980 tinha o jazz como referência principal – influência que perdeu força entre a geração dos criadores dos selos Pau Brasil, Núcleo Contemporâneo e Maritaca. Esses músicos passaram a valorizar mais a diversidade musical brasileira: do choro a manifestações folclóricas e ritmos regionais. Até mesmo versões instrumentais de clássicos do cancionário popular brasileiro passaram a fazer parte do repertório desses músicos. Em outras palavras, essa geração da música instrumental deixou de lado o sotaque jazzístico ou mesmo os ritmos funkeados, que marcaram grande parte da produção instrumental nas décadas anteriores (CALADO, 2020)<sup>33</sup>.

De fato, embora tenha existido um interesse no selo Som da Gente em manifestações regionais (são exemplos os álbum *Bucho com Bucho* do Baú dos 8 Baixos, além dos próprios trabalhos de Hermeto Pascoal), elas vão aparecer com mais intensidade nos selos criados na década seguinte, mesmo que não seja possível afirmar com precisão que existiu um afastamento do jazz. A gravadora Pau Brasil, exemplificando, se dedicou à música indígena<sup>34</sup>, um segmento praticamente inexplorado não apenas pela música instrumental, mas também pela canção popular. Os álbuns *Ihu: todos os sons* (1995) e *2 IHU Kewere: Rezar* (1997), de Marlui Miranda (ambos com participação de Stroeter) e Babel (com o grupo Pau Brasil e Marlui Miranda) tiveram significativa repercussão internacional (turnês na Europa e prêmio na categoria World Music para *Ihu: todos os sons*, concedido pela Academia Alemã de Crítica), além de serem trabalhos pioneiros neste campo devido ao volume de pesquisa neles envolvidos. Também foi lançado um livro com partituras das músicas apresentadas no

---

<sup>32</sup> Entrevista realizada com Rodolfo Stroeter em 5/10/2020.

<sup>33</sup> Entrevista realizada com Carlos Calado em 1/11/2020.

<sup>34</sup> Seria incorreto classificar a música indígena como tradicional ou regional. No entanto, o que aproximava esses segmentos era a então quase ausente visibilidade deles em produtos culturais fonográficos.

primeiro volume de *Ihu*. De acordo com Marlui Miranda, o álbum foi uma troca de experiências: ao mesmo em que consistia num mapeamento inédito sobre o segmento, era a primeira vez que “músicos urbanos ocidentais” executavam a música indígena respeitando suas especificidades<sup>35</sup>.

Estes dados revelam alguns aspectos que merecem destaque. Chama atenção a precoce internacionalização da gravadora, em um período onde a globalização não era tão consolidada. Além disso, este tipo de característica confere distinção aos produtos culturais do empreendimento, além de requerer certo investimento financeiro. De acordo com o depoimento de Stroeter, essa iniciativa foi uma espécie de consequência de seu trabalho como músico e suas experiências no exterior – que acabaram se tornando também uma estratégia administrativa e mercadológica.

À internacionalização soma-se uma ideia de identidade nacional defendida pelo baixista nos depoimentos e perceptível nos produtos culturais da gravadora: o Brasil como um país único por sua diversidade cultural e pela forma como ela se expressa artisticamente, sobretudo na música. Não são mencionadas tensões políticas ou sociais. Embora essa perspectiva seja adequada para um produto cultural com alcance internacional, (afinal, essa visão do país é atrativa para o exterior) neste caso, ela não parece ser simplesmente uma ferramenta para obter legitimidade ou distinção cultural. Sabe-se que esta abstrata união nacional por meio da cultura e da arte (considerando as diferenças existentes, mas de forma harmoniosa) é um debate extenso na intelectualidade brasileira. Trazendo essas considerações para este estudo de caso, nota-se uma defesa genuína – ao menos no sentido artístico – deste tipo de abordagem.

Outro aspecto muito presente no universo da cena musical instrumental – dessa vez relacionado à administração - são os patrocínios. A Pau Brasil não se acanhou em utilizá-los para a realização de seus projetos (sejam públicos ou privados), sobretudo nos últimos dez anos<sup>36</sup>: Petrobrás, Caixa Econômica e Vale foram algumas das empresas que financiaram álbuns, DVDs e shows. Na perspectiva de Stroeter, patrocínios são essenciais para o andamento da gravadora:

---

<sup>35</sup> GIRON, L. A. *Marlui Miranda desbrava sons de 11 tribos*. Folha de São Paulo. 1995. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/4/19/ilustrada/1.html> Acesso em 5 mar 2021.

<sup>36</sup> Álbuns como *Nonada* (2005) e *Nem 1 Ai* (2008) foram realizados com recursos próprios, sendo esse último em parceria com a gravadora Biscoito Fino. Após começar a trabalhar com a produtora Carolina Gouveia, em 2010, tanto o grupo quanto o selo Pau Brasil passam a se envolver mais com patrocínios.



O que eu penso de editais de patrocínios públicos e privados? Eu só posso pensar bem. Todos os últimos trabalhos que eu consegui fazer e foram significativos tiveram a presença de empresas co-financiando. Se não tivesse a Petrobrás e a Caixa não teria havido o Caixote, que é antologia dos 8 CDs da gente [grupo Pau Brasil] com o livro do [Carlos] Calado, mais o DVD. Depois fizemos o Villa-Lobos Superstar porque a CSN [Companhia Siderúrgica Nacional] ficou interessada em patrocinar, fizemos um PROAC [Programa de Ação Cultural] e entramos. Conseguimos fazer o disco dar muito certo, saiu na Escandinávia, saiu aqui, é um disco importante na carreira do grupo (STROETER, 2020).

Nota-se que a profissionalização do selo começou com uma internacionalização precoce e incomum. Ao longo das décadas, os patrocínios também se transformaram em um mecanismo de racionalização, já que eles proporcionam maior segurança e qualidade técnica ao produto cultural. Posteriormente, veremos que a visão de Stroeter sobre o assunto é distinta da de Taubkin, fundador da Núcleo Contemporâneo.

Em suma, observamos que a Pau Brasil surgiu num contexto propício para a proliferação de selos independentes, num cenário onde aspectos administrativos e estéticos estão mais próximos de um equilíbrio. Esta conjuntura proporcionou o surgimento de outros selos de música instrumental. A seguir, veremos outro caso que guarda semelhanças e diferenças com este.

A gravadora Maritaca foi fundada em 1997 pela flautista Léa Freire. A instrumentista iniciou seus estudos de piano aos 7 anos e, aos 16, começa como aluna do CLAM (Centro Livre de Aprendizagem Musical), escola de música fundada pelos membros do Zimbo Trio (Amilton Godoy, Luís Chaves, Rubinho Barsotti). Na carreira de Léa estão presentes nomes como Joyce Moreno, Teco Cardoso, Arismar do Espírito Santo, Caito Marcondes, Filó Machado etc.<sup>37</sup>

Sobre o selo, a musicista destaca que sua motivação foi a observação de uma desproporcionalidade entre a quantidade de músicos na cena independente e “um gargalo muito grande nas gravadoras, com pouco espaço<sup>38</sup>” (FREIRE, 2020). Ela também cita sua formação acadêmica como um aspecto que favoreceu o empreendimento: “(...) eu me formei em administração, fui diretora financeira de empresa de capital aberto, juntei as profissões”. Léa pode investir no ramo após receber uma herança familiar<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> LÉA Freire. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/default.asp>>. Acesso em: 3 abril 2021.

<sup>38</sup> Entrevista realizada com Léa Freire em 7/10/2020.

<sup>39</sup> ESTADÃO CONTEÚDO. *Selo Maritaca, de Lea Freire, comemora 20 anos de coragem*. Estadão. 2017. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,selo-maritaca-de-lea-freire-comemora-20-anos-de-coragem,70002053172> Acesso em 4 abril 2021.

Esteticamente, não há uma linha a ser seguida. A questão da identidade nacional não aparece tão expressamente quando comparada ao Pau Brasil, mas está presente<sup>40</sup>. Assim como no caso do selo Som da Gente, há uma preocupação geral com a “qualidade”, num contexto de “militância cultural”, onde a música instrumental predomina. Dessa forma, é possível afirmar que a Maritaca também é composta por músicos e aficionados pelo assunto<sup>41</sup>. Porém, por ter sido fundada em outro contexto, mais racionalizado, o valor estético conseguiu se equilibrar com o administrativo de maneira mais efetiva.

A mudança de tecnologia, que reduziu o orçamento para produções musicais, foi fundamental para o surgimento de gravadoras independentes, de acordo com Freire. Na visão da flautista, os independentes conseguiram criar uma rede de distribuição mínima que chegava a pequenas e grandes lojas. Mesmo que fosse difícil abranger todos os segmentos independentes, isso foi o suficiente para que alguns nichos começassem a se desenvolver. O selo também apresenta um certo grau de internacionalização, com turnês no exterior do grupo Vento em Madeira (do qual Teco Cardoso faz parte) e Amilton Godoy, além de gravação de *Waterbikes* na Dinamarca (FREIRE, 2020).

De acordo com dados coletados nestas entrevistas, há alguns aspectos que convergem na trajetória dos três selos. Eles também serão pontos-chave para a compreensão da Núcleo Contemporâneo:

- Instituições legitimadoras: As pequenas gravadoras brasileiras de música instrumental não receberam apoio de grandes conglomerados transnacionais, o que, à primeira vista, implica numa dificuldade em se estabelecer no mercado. Ainda que empecilhos financeiros tenham existido, a posição “à margem” confere distinção aos produtos culturais elaborados pelos empreendimentos, o que não deixa de ser um valor mercadológico, conforme salientou Bordieu (1984).
- Formas de distribuição: Embora elas não tenham sido idênticas, carregam semelhanças entre si. O selo Som da Gente optou por não realizar parcerias com majors para

---

<sup>40</sup> “O jazz já foi mainstream em todo mundo. Modas vão e vem. A qualidade na arte é para “rimar” com a qualidade na música. A Maritaca se diz uma gravadora de música instrumental brasileira – mas tem cantores, tem estrangeiros, tem ritmos não brasileiros. O Brasil prevalece porque moramos aqui, é nossa cultura, etc. (FREIRE, 2020).

<sup>41</sup> Com cerca de 34 álbuns lançados, a gravadora também lançou dois livros bilíngues com as partituras de dois álbuns: *Caderno de composição* (Mozar Terra) e *Quinteto* (Teco Cardoso e Léa Freire). Já O selo Som da Gente anexava a seus encartes algumas partituras das músicas executadas em determinado álbum (MULLER, 2005). Essas iniciativas demonstram que os sócios da gravadora, além de serem eles próprios aficionados por música, sabiam que seu público em potencial tinha a mesma característica – portanto, este tipo de produto poderia interessá-los.

distribuição, mas contratou representantes para vender o material em lojas especializadas. No caso do Pau Brasil e Maritaca, esse intermédio não ocorreu por um período significativo de tempo, ficando a cargo exclusivo de seus sócios. Num período pré-Internet, nota-se que as formas de distribuição foram uma maneira de colocar em prática as ideias de autonomização.

- Concentração no sudeste: Este aspecto também tem implicações econômicas, já que o sudeste brasileiro ainda é a região com mais oportunidades para esse tipo de empreendimento, ao menos naquele período. Os selos não fizeram grandes movimentos de expansão em termos administrativos (o que chegou mais próximo dessa tentativa foi o Núcleo Contemporâneo), mas sempre procuraram abranger em seus catálogos artistas e sonoridades de outros estados do país.
- Consciência de uma identidade nacional multicultural: A intenção de representar uma identidade nacional diversa esteve presente em todos os selos. Tal este “multiculturalismo” não explorava tensões ou desigualdades, tampouco adentrava no campo de crítica social.
- Contexto propício: A revalorização do choro e os festivais de jazz no final da década de 1970 e começo de 1980 foram fatores que impulsionaram o fortalecimento de uma cena independente da música instrumental, o que influenciou o surgimento do Som da Gente. Este fenômeno, provavelmente, reverberou no período seguinte, onde esse nicho começou a se organizar mais profissionalmente. Além disso, o começo da década de 1990 caracterizou-se por instabilidades na indústria fonográfica como um todo, não só por motivos econômicos: as majors começavam a perder prestígio e investir em segmentos mais populares. Consequentemente, a diversidade da música nacional produzida no período era muito mais representada pelas indies. A transição LP-CD e o barateamento dos custos de produção e gravação também facilitou a proliferação de novas iniciativas independentes, de acordo com que mencionamos no capítulo anterior.
- Valores afetivos e “militância cultural”: Uma das principais características do selo Som da Gente era cordialidade entre os artistas que faziam parte do catálogo e os empresários. Além disso, Walter Santos e Tereza Souza estavam engajados em uma espécie de “militância cultural”, já que priorizavam a autonomia e a qualidade artísticas dos produtos em detrimento da viabilização do empreendimento, ou mesmo de seus lucros. Culminaram no fim do selo a crise econômica (com fortes efeitos na

indústria fonográfica) e problemas relativos à má administração, especialmente ao pagamento de direitos autorais dos álbuns gravados e ao licenciamento não autorizado de alguns materiais no exterior. Após esses conflitos, além do fim do selo, relações pessoais foram interrompidas (MULLER, 2005). O amadorismo é um aspecto identificado nas produções independentes dos anos 1980, o que explica parcialmente o malogro de algumas iniciativas. Embora os valores afetivos e a militância cultural estejam presentes nos empreendimentos dos anos 1990, é perceptível que existiu uma combinação efetiva dessas características com a racionalização da produção: Léa Freire mencionou sua formação em Administração e sua experiência prévia na área. Já Rodolfo Stroeter havia trabalhado em cargo público comissionado (como diretor da Orquestra Jazz Sinfônica) e tinha experiências no mercado europeu. Embora ambos tenham comentado que as relações pessoais de fato influenciaram a formação do catálogo - bem como a intenção de criar um produto cultural autônomo que prioriza a essência artística - ainda assim a racionalização e habilidades administrativas estão em consonância com a “atitude independente”. Isso proporcionou maturidade não só aos empreendimentos específicos, mas também toda uma cena que viria a se formar ao longo das décadas.

Um aspecto que foi levantado tanto por Stroeter quanto por Freire foi que, apesar das gravadoras continuarem na ativa, atualmente os músicos preferem se dedicar ao ofício da composição e estudo de seus instrumentos, trabalhando em projetos pontuais. Antes do contexto pandêmico, ambos tinham nas apresentações musicais (nacionais e internacionais) sua principal ocupação e, nas horas vagas, estudavam. Isso não significa que o autogerenciamento de carreira tenha perdido a importância – as habilidades continuam sendo requeridas. No entanto, esse atributo administrativo passou a ser incorporado nas carreiras musicais independentes quase como um pré-requisito para manter um funcionamento<sup>42</sup>.

Além disso, observa-se que, enquanto nos anos 1990 e meados da década de 2000 a independência na cena musical poderia ser medida pela criação de selos, atualmente esse critério não se aplica, ao menos não com o mesmo peso. A ascensão da internet – sobretudo com a banda larga, softwares de compartilhamento de informações e blogs a partir de 2000 - contribuiu com o enfraquecimento das grandes gravadoras e, de certa forma, ajudou a

---

<sup>42</sup> “Hoje os músicos são produtores na cadeia completa da produção - algo como ser mulher e ter tripla jornada. E, nesse tempo de pandemia, estão entrando com tudo na área de vídeo também” (FREIRE, 2020).

fortalecer nichos independentes que funcionam por meio de seus próprios nomes artísticos, sem a necessidade de estar atrelado a uma gravadora, mesmo que independente (GALETTA, 2016).

Ainda assim, as experiências aqui relatadas influenciaram as iniciativas mais atuais. Conforme já mencionado, o selo Som da Gente inovou ao investir em uma área pouco visada pelo mercado (mas com público em potencial), levando a cabo um empreendimento pautado pela “militância cultural”. A falta de habilidades administrativas e planejamento estratégico levaram o selo ao fim, bem como o excesso de valores cordiais. Nas iniciativas seguintes (Pau Brasil e Maritaca), percebe-se que a militância cultural e o afeto não foram completamente eliminados. Entretanto, nestes casos mais recentes, é possível supor que exista convívio harmonioso entre ambas as frentes (administrativa e artística), já que as gravadoras continuam em atividade.

Um dos exemplos que demonstra uma possível estabilidade entre aspectos estéticos e administrativos é o fato de que as gravadoras Pau Brasil e Maritaca deram preferência a projetos de seus próprios fundadores. Mesmo quando se tratavam de álbuns de outros artistas, os fundadores participavam dos trabalhos de alguma forma, seja na produção ou na execução de faixas. Portanto, a razão de ser dos selos está fundamentada em estratégias de sobrevivência dos próprios artistas: é um projeto que complementa e viabiliza carreiras artísticas que já estavam em andamento. No caso do selo Som da Gente, este aspecto aparece de maneira mais tímida, já que a “militância cultural” era subsidiada por um outro trabalho – a publicidade – esse sim principal em termos financeiros. A Pau Brasil e a Maritaca buscaram outras formas de financiamento, como patrocínios públicos e privados, além de recursos próprios.

O objetivo deste tópico foi demonstrar que existiu um contexto propício para o surgimento da gravadora Núcleo Contemporâneo, objeto desta pesquisa. Portanto, não se trata de um caso isolado, e sim de um empreendimento que fez parte de uma série de iniciativas elaboradas por músicos independentes. Embora não seja exatamente um movimento estruturado (não houve fundação de uma cooperativa para trabalho coletivo, por exemplo), esse conjunto de selos reuniu um grupo de artistas que tinham afinidades estéticas e administrativas e viram no barateamento de custos de produção uma possibilidade de desenvolver seus produtos culturais com autonomia e qualidade técnica.

### 2.3 O problema da World Music<sup>43</sup>

Antes de abordar a linha estética da Núcleo Contemporâneo, é necessário chamar atenção para o fenômeno da World Music. Não se trata propriamente de um rótulo, já que uma das características da cena independente brasileira é a abrangência de diversos estilos e gêneros (GALLETTA, 2016), mas sim de um direcionamento inicial para a compreensão de como a gravadora explorou artisticamente o diálogo entre diferentes culturas. De certa forma, este segmento se relaciona com a proposta artística do selo.

Controverso, o termo World Music provocou diversos debates na década de 1990 e 2000. Alguns destes apontamentos foram trazidos para a pesquisa pelo fato da gravadora Núcleo Contemporâneo ter construído uma linha estética baseada na música como diálogo entre diferentes culturas. Esta proposta do selo não pode ser reduzida apenas à classificação do termo; entretanto, pelos dados coletados em entrevistas e críticas jornalísticas, é possível identificar uma influência.

De forma geral, é viável compreender esse termo como um conjunto de manifestações musicais que apresentam elementos étnicos, folclóricos e não pertencem propriamente à música popular do Ocidente. O segmento questiona a suposta ideia de corrupção das culturas “orgânicas” dos países em desenvolvimento feita por outras “inautênticas” e “manufaturadas” (principalmente as norte-americanas). Ou seja, essas culturas relegadas ainda existem, só não são respaldadas como as hegemônicas (GAROFALO, 1993; RAHKONEN, 1994).

Entretanto, existe outra perspectiva de que a World Music materializou uma linguagem instituída pelo próprio mercado ocidental e com produções fortemente padronizadas. Sendo assim, o segmento corrobora com o processo “mundialização” da indústria fonográfica. Este fenômeno se caracteriza pelo forte incentivo de artistas locais (sobretudo por parte das majors), visando que tanto a produção quanto a difusão tenham a possibilidade de adentrar no mercado mundial. Tal expansão se daria, especialmente, pela fragmentação e terceirização dos processos (conforme já mencionado, o sistema aberto de produção também é uma forma de “mundialização” da indústria). Ainda assim, durante a década de 1990, a World Music de fato foi importante para a inclusão das produções dos países periféricos na indústria fonográfica mundial (DIAS, 2008).

---

<sup>43</sup> Parte deste tópico foi publicado originalmente em MATOS, A. P. de. “Abrir as janelas e deixar o Brasil entrar”: o regional e universal nos álbuns Orquestra popular de câmara e Danças, jogos e canções. **Música Popular em Revista**, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 1-25, 2020. DOI: 10.20396/muspop.v7i.13776. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/13776>. Acesso em: 9 mar. 2021.

O segmento é popularmente conhecido como “uma expressão de identidades nacionais e étnicas e diversidade multicultural” (ERLMANN, 1996, p. 467); no entanto, ele também deveria ser “considerado como um típico produto da sociedade de consumo” (idem). Tal argumentação parte do pressuposto de que essa exploração de identidades culturais e/ou geográficas “esquecidas” não carrega um questionamento radical ao capitalismo ou à hegemonia do Ocidente. Há um “fetiche da marginalização” que tenta relacionar as práticas do Terceiro Mundo com a alteridade em si, de forma essencialista, buscando um certo nativismo (de certa forma, essa busca pela autenticidade do Terceiro Mundo e suas expressões culturais inatas faz parte do imaginário do consumidor ocidental). Entretanto, por estar intrinsecamente relacionada com intensificação da globalização e mundialização, a World Music também pode ser considerada um signo universal da troca de mercadorias. Um exemplo é o caso dos festivais voltados à área (como o World of Music and Dance e Worldwide Music Expo). Neles, a celebração à diversidade de expressões artísticas ao redor do mundo oculta sua base, uma fundamental “uniformidade” típica do capitalismo tardio, que visa a homogeneização cultural. Ou seja, estes dois polos se canibalizam mutuamente criando o “triumfante universal” e o “resiliente particular” (ERLMANN, 1996).

Há perspectivas que admitem essas duas visões (homogeneidade em prol do mercado, por um lado, e abertura para a música de países periféricos). Tanto para a etnomusicologia quanto para o mercado (embora essa presença autônoma nestas duas áreas não garanta, sempre, uma convergência de interesses), a World Music se firma com base no discurso da diferença, que seria medida por determinações de índices: o local e a etnia. Ao articular o universal e o local pelo discurso da diversidade, valorizam-se as particularidades não como forma de negar o universal, mas sim rearticulá-lo como soma de pluralidades, perdendo seu caráter unívoco (NICOLAU NETTO, 2012).

No que se refere ao marco temporal, considera-se o “mito fundador” da World Music uma reunião<sup>44</sup> realizada entre diretores de festivais, selos e profissionais da mídia norte-americanos e europeus, mas que “trabalhavam já havia alguns anos com música fora do cânone anglo-saxônico, pop ou clássico” (NICOLAU NETTO, 2012, p. 240). O objetivo principal desse encontro era chegar a um consenso sobre uma expressão que abrangesse todo esse segmento, para facilitar o trabalho da mídia. Entretanto, é a partir da década de 1990 que

---

<sup>44</sup> Denominada “Minutes Of Meeting Between The Various 'World Music' Record Companies And Interested Parties”, a reunião teve como participantes Amanda Jones, Chris Popham, Ben Mandelson, Roger Armstrong, Ted Carroll, entre outros (NICOLAU NETTO, 2012).

a World Music se firma enquanto mercado na Europa e nos Estados Unidos, com estruturas midiáticas significativas (revistas, sites, festivais, selos, emissoras de rádio, entre outras). Portanto, a intencionalidade de se criar um mercado não anula o contexto de diversidade, diferença e interesse por culturas fora do cânone europeu (aliás, esses podem ser também valores promocionais para os envolvidos) (NICOLAU NETTO, 2012).

Outro aspecto que merece destaque é o debate entre os termos “música do mundo” e “World Music”, presente em um texto publicado em 1993 pelo músico Gilberto Gil. Nele, o autor chama atenção para a tentativa do Primeiro Mundo de classificar a música feita na África, América Central e do Sul de maneira homogênea, em simples contraposição às produções hegemônicas da Europa e América do Norte. Apesar de reconhecer a importância da expansão tecnológica no aumento do acesso e produção de bens culturais de países periféricos, Gil sustenta que essa rápida expansão também instrumentalizou as expressões locais de modo que fosse conveniente para a indústria. Artistas locais do Terceiro Mundo usavam suas obras para criticar sistemas políticos ou até mesmo a indústria da música – o que seria prejudicial para o mercado. Visando resolver este impasse, a “invenção” da World Music parece ser uma estratégia de tornar esses artistas mais aglutinados – e atraentes – para o próprio mercado (GIL, 1993).

É curioso observar que enquanto Gil (1993) critica que a World Music não abarca a diversidade existente na música dos países do Terceiro Mundo, Nicolau Netto (2012) defende que sua principal marca é pelos índices de diferença (sobretudo local e etnia), tendo suas forças articuladas no discurso da diversidade. Em contraponto à World Music enquanto categoria, Gil chama atenção para a “música do mundo”<sup>45</sup> – não como um conceito delimitado, mas sim como um fio condutor que auxilia na compreensão da música feita nas “localidades” não-canonizadas, considerando as particularidades de cada território. Ou seja, o que Gil entende por “música do mundo” está abarcado na visão de World Music de Nicolau Netto (2012).

Atualmente, o termo World Music caiu em desuso. É possível que a causas estejam relacionadas à acelerada expansão tecnológica, o que facilitou o contato entre músicos de diferentes territórios do mundo, fazendo com que as particularidades de certas culturas não

---

<sup>45</sup> “Nós temos hoje uma verdadeira “música mundial”, resultado de intensos e amplos intercâmbios entre muitos povos do mundo, entre seus artistas, seus movimentos populares, suas diplomacias informais, suas organizações culturais não-governamentais, os departamentos de antropologia e sociologia de suas universidades. Este sentimento verdadeiramente universal, esta ampla consciência da música popular industrial como parte de um processo fora de categorias temporárias, esta compreensão de um papel histórico que vai além do utilitarismo efêmero das partes mais atrasadas da indústria cultural, estão na raiz de todo artista do Segundo e do Terceiro Mundo” (GIL, 1993).



sejam mais um nicho “exótico” a ser explorado pelo mercado. Ainda assim, a World Music é um ponto de partida para se pensar a essência deste objeto de pesquisa: ao assumir o “local” como índice de diferenciação de seus interesses musicais, Taubkin e seus parceiros foram atravessados por esse fenômeno na década de 1990; era uma maneira de categorizar a linha artística que se desejava seguir, uma forma de dar “nome” à uma música oriunda de inquietações

#### 2.4 A música tradicional

A música tradicional é um segmento que está frequentemente presente nas obras da gravadora Núcleo Contemporâneo. O termo é plural e está intimamente relacionado com outros como patrimônio imaterial, tradição oral, cultura popular etc. (IKEDA, 2013). Entende-se que o próprio termo em si é bastante plural – assim como World Music – e deve-se ter cautela em seu uso. No entanto, ele pode ser considerado um ponto de partida para compreender alguns produtos culturais da gravadora<sup>46</sup>.

Embora a música tradicional tenha intercâmbios com a popular e a erudita (composições de Villa-Lobos e Guerra Peixe são alguns dos exemplos), não se pode perder de vista suas especificidades. Entre elas, é possível citar a valorização da originalidade em detrimento da autoria individual; a prioridade é manter a manifestação geracional, sobretudo de tradição oral. Isso não significa que não exista espaço para a criação, mas não é o aspecto predominante. Outro elemento que merece destaque é a associação com “ritos sociais”, sobretudo religiosos. Consequentemente, o sincretismo está presente – catolicismo, religiões africanas e indígenas compõem essa gama de influências na música tradicional brasileira. Naturalmente, essa música terá relação com outras artes (dança, teatro, pintura) que compõem a cultura tradicional. São exemplos a folia de reis, congada, caboclinho, festa do boi etc. (DIAS; MONTEIRO, 2010).

Em se tratando deste objeto de pesquisa, a música tradicional aparece de maneira muito particular: é um segmento que não fazia parte do contexto social dos fundadores da gravadora (todos são oriundos de metrópoles, sem contato intrínseco com alguma manifestação da cultura popular), mas que despertou interesse artístico nessas pessoas e, considerando a proposta do selo, até social. A presença da música tradicional passa, portanto pelo 1) interesse pelo “Outro” – essa seara desconhecida não está apenas em países

---

<sup>46</sup> Álbuns como Toadas-de-bumba-meu-boi, Cantos do nosso chão 1 e 2 têm forte presença da música tradicional brasileira e serão analisados mais adiante.

estrangeiros, mas também no próprio país: o que será que acontece nos rincões do Brasil, e por que não se conhece tanto dessa música quanto deveria? 2) resgate e “dever” público: a partir do diagnóstico de que tal segmento têm um espaço escasso mesmo na cena independente (de acordo com os fundadores da gravadora), essas manifestações precisam ser resgatadas e registradas para que o público conheça essa arte.

No entanto, ao contrário de iniciativas anteriores (como o trabalho de Mário de Andrade com a música tradicional brasileira), a Núcleo não tinha a intenção de apenas fazer registros dessas manifestações; os membros da gravadora trabalhavam as composições (algumas de domínio público) com arranjos criados por eles, ou mesmo já emendando um fonograma com outro (aspectos comuns na Orquestra popular de câmara, por exemplo). Posteriormente, pessoas inseridas historicamente no contexto da música tradicional participam ativamente dos trabalhos da gravadora (são exemplos o Núcleo de Música do Abaçáí, Sapobemba e o Grupo Cupuaçu). Isso mostra um equilíbrio entre preservação cultural e criação: há a preocupação de materializar a manifestação em forma de álbum, salvaguardando-a; no entanto, ela ainda pode ser o ponto de partida para uma nova composição, ou combinação com outro tema preexistente. Aliás, essa é uma questão cara para compreender o desenvolvimento do catálogo. No capítulo seguinte, será aprofundado como os membros da Núcleo trabalharam diversos segmentos musicais em seus produtos culturais.

## **Parte II — Fronteiras Imaginárias: Núcleo Contemporâneo e o diálogo entre diferentes culturas**

### Capítulo 3. Entre Fronteiras

#### 3.1 Interesse pelo “Outro”: uma proposta artística

Uma das hipóteses deste trabalho é que, diferente de outros selos de música instrumental, o Núcleo Contemporâneo parece assumir uma direcionamento artístico na maioria de seus produtos culturais. Não se trata de um rótulo ou de uma razão imutável, mas sim de um problema que orbita os projetos de diferentes maneiras: a música como diálogo entre diferentes culturas, sobretudo aquelas que são desconhecidas por motivos sociais, políticos ou étnicos.

Portanto, ao mesmo tempo em que existe um apelo de identidade nacional nos produtos culturais da gravadora Núcleo Contemporâneo, há também a intenção de dialogar

com diferentes culturas, o que de certa forma remete à World Music. Ou seja, a influência estrangeira não foi só admitida, como desejada. Conforme mencionado anteriormente, não se trata de uma dominação cultural, e sim de um diálogo entre grupos não legitimados.

Por exemplo, embora a canção popular brasileira tenha certo reconhecimento internacional, a música tradicional em si não atinge esse mesmo alcance. Da mesma forma, enquanto o jazz é reconhecido mundialmente, nada se sabe sobre a música Turcomenistão. Assim, este interesse pelo “Outro” passa pela intenção de abranger o regional e o universal.

Essa hipótese foi elaborada com base nos dados qualitativos coletados em entrevistas com Benjamim Taubkin e Teco Cardoso, bem como em críticas jornalísticas sobre os produtos da gravadora. Também foi considerado os conceitos de “canonização” e “esquecimento” na música popular brasileira que, segundo Vilela (2016), nos ajuda a compreender como algumas manifestações musicais nacionais foram inquestionavelmente tidas como as mais “sofisticadas” enquanto outras foram preteridas. Um exemplo de como se deu essa construção classificatória velada é analisar o papel da crítica jornalística nas canonizações. Acostumada a compreender os movimentos da música popular por meio de sínteses (considerando o fenômeno anterior e como ele supostamente se transforma na atualidade), a crítica falha quando se depara com o inesperado – ou, ao menos, o que não está tão facilmente perceptível (VILELA, 2016).

O diálogo entre diferentes culturas é uma forma de trazer o inesperado à tona. No caso da gravadora Núcleo Contemporâneo, observa-se que essa diferença não apresenta tensões: procura manter as diferenças no tom conciliatório, sem explorar problemas políticos ou sociais. As implicações dessa escolha podem ser questionáveis, por acarretarem um certo grau de idealização<sup>47</sup>. Ainda assim, é possível identificar a possibilidade de aprofundamento em outras instâncias, mesmo que elas sejam puramente estéticas, já partindo do pressuposto que há um privilégio da cultura em detrimento da política.

Contudo, mesmo o universal hegemônico não é completamente descartado, mas aparece de uma maneira diferente, à serviço do regional. Em *Danças, jogos e canções* (Orquestra Popular de Câmara), por exemplo, há a presença de Beatles e Fellini, mas com interpretações que mantém a unidade estética do álbum. Esse aspecto será mais explorado mais adiante. Além disso, em outros projetos nota-se a influência do jazz.

---

Portanto, o que possivelmente compõe a linha estética de interesse pelo “Outro” é a World Music, a música tradicional e as dualidades da MPIB. Esses segmentos, aqui, sugerem como proposta tanto o diálogo entre diferentes culturas como uma identidade brasileira multicultural, mas conciliatória. Tal perspectiva se afasta de algumas iniciativas independentes, como aquelas fundamentadas na crítica social explícita. De fato, é problemática a comparação de um conjunto de produtos mais ligado à música instrumental com produção de canção popular. Ainda assim, esse esvaziamento de tensões e confrontos diretos em termos estéticos é algo que merece destaque. Ao longo das análises dos projetos artísticos, será demonstrado como essa proposta se desenvolve. Antes, vale a pena chamar atenção para a trajetória de Benjamim Taubkin, o principal idealizador da gravadora Núcleo Contemporâneo. Alguns aspectos de sua trajetória pessoal se relacionam com esta hipótese de interesse pelo “Outro”.

### 3.2 A trajetória de Benjamim Taubkin

Nascido em 1956, o pianista Benjamim Taubkin iniciou seus estudos do instrumento aos 18 anos, o que é considerado “tardio” quando comparado com outros músicos brasileiros consagrados. Um aspecto biográfico de sua trajetória que merece destaque é o fato de seu trabalho como produtor de shows anteceder o musical (seu primeiro trabalho foi um show do grupo Som Imaginário, em 1973), o que pode explicar sua precoce habilidade em unir música e administração. A mãe dele, polonesa, era pianista e cantora lírica e já havia feito apresentações antes de se casar. Segundo Taubkin, “a influência veio da convivência<sup>48</sup>”, e não propriamente de um ensino rigoroso.

Após mudar-se para uma comunidade de artistas, dos 18 aos 21 anos, o pianista passa a conviver com diversos músicos e, através de uma experiência coletiva e uma certa auto-didática, começa a se desenvolver no instrumento. Seu primeiro trabalho como músico profissional foi na estreia paulistana da peça *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque. Aos 22, iniciou suas atividades como músico na noite na cidade de São Paulo, em casas como Baiuca e Padock. Assim seguiu até 1991, quando participou da turnê do álbum *Sobre Todas as Coisas*, de Zizi Possi. Este trabalho foi a porta de entrada para uma maior visibilidade, bem

---

<sup>48</sup> Entrevista realizada com Benjamim Taubkin em 20/11/2020. Dados coletados também em: EDITOR DO GAFIEIRAS. *Benjamim Taubkin [2007]: Apertamos o REC para captar o raciocínio de um dos artistas mais ativos e engajados do mercado. 2007.* Disponível em: <https://medium.com/gafieiras/benjamim-taubkin-ffebf284fa2f> Acesso em 5 abril 2021.

como para o início de uma cena entre músicos que “acompanhavam” cantores da música popular.

É possível identificar na história da Taubkin algumas semelhanças com instrumentistas da MPIB (a origem na classe média paulistana, a convivência artística muito presente, uma certa “consciência” cultural), como também algumas particularidades (a ausência de formação universitária – e formal, de maneira geral – e a experiência prévia em produção e administração, que pode ser considerada incomum para o período). Embora não tenha frequentado a universidade como a maioria de seus colegas, Taubkin estava inserido num contexto de efervescência cultural do qual a universidade fazia parte. A questão da duplicidade entre as tarefas de ser músico e produtor, somada à valorização de experiências coletivas, parecem ter sido definidoras para os direcionamentos que a Núcleo Contemporâneo seguiria posteriormente.

Em depoimentos de Taubkin, tanto em entrevistas para a imprensa quanto para esta pesquisa, é recorrente o debate entre música, administração, produção e gestão cultural. Ainda que o pianista tenha “decidido” aos 19 anos ser apenas músico e “abandonar” a profissão de produtor, essa dualidade o acompanhou ao longo da carreira. Embora tenham existido momentos em que um polo se sobressaiu em relação ao outro (de 1976 a 1984 Taubkin apenas trabalhou como músico profissional, sem realizar produções), de modo geral, eles conviveram entre si<sup>49</sup>. Pode-se supor que existia uma demanda elevada deste tipo de habilidade na segunda metade dos anos 1980, já que ainda não era comum a “auto-gestão” de carreira musical, como posteriormente se tornou. Embora a coexistência desses núcleos seja uma das hipóteses que explique a continuidade do empreendimento ao longo das décadas, ela não se deu sem tensões.

Após suas experiências na Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, e também como produtor e músico independente, o pianista começa a elaborar a ideia de um selo dedicado sobretudo à música instrumental (mas que abrangeria a canção popular, a música tradicional e a World Music), ao lado de Teco Cardoso, Mané Silveira e Toninho Ferragutti, aproveitando o ensejo da Orquestra Popular de Câmara, trabalho conjunto dos músicos. Ainda que Silveira e Ferragutti tenham ficado por pouco tempo (respectivamente, 1 ano e 6 meses), o empreendimento se caracterizou por ser cooperativo, mesmo após a saída de Cardoso em 2004, já que outras pessoas passaram a trabalhar com ele desde então.

---

<sup>49</sup> A inquietação de Taubkin sobre o assunto deu origem ao livro *Viver de Música* (BEI, 2011), onde o pianista entrevista 18 profissionais de diferentes gerações e os questiona sobre caminhos de carreira musical no Brasil. Esta também é uma indicação do interesse multidisciplinar de Taubkin em assuntos que atravessam arte e cultura.

Outro aspecto da trajetória de Taubkin que merece destaque é sua eloquente crítica a patrocínios públicos e privados (embora os tenha utilizado em pouquíssimos projetos, geralmente quando divide igualmente a criação e gestão com outra pessoa, como o Projeto Memória Brasileira). A partir disso, o pianista também chama atenção para a falta de mobilização da classe musical diante das adversidades encontradas ao longo das décadas:

“Vamos fazer um projeto cooperativo?” “Vamos!” Qual era a questão? É possível a gente viver da nossa música. Na época se dizia que não era. “Imagine, você vai gravar música instrumental?! Não dá!” “Vai distribuir disco no Brasil?! Não dá, esquece!” Todo mundo se conformava. (...) Alguém já experimentou? Alguém já fez isso? Alguém já fez aquilo? Então, espera aí, será que a gente não está se acomodando numa auto-marginalização, auto-segregação, auto-impossibilidade? E se a gente inverter o processo? E se a gente fizer um disco bem produzido e bem acabado, será que não tem público?” E todo mundo entrou nessa. “Vamos juntos!” Não era um negócio. Ele não nasceu como um negócio; nasceu como uma espécie de pôr uma coisa em prática, entendeu? Entender a nossa vida. É possível viver dela ou não? “Então, se não tem agente que faça esse trabalho, vamos fazer nós mesmos.” E foi um trabalho de paixão, de profunda paixão. A gente mergulhou de cabeça. Foram anos de mergulho. Pra você ter uma idéia, a gente quis fazer a distribuição do disco (TAUBKIN, 2007).

É curioso observar que Taubkin não compreendia a gravadora como um “negócio”, já que o período de fundação (fim dos anos 1990) marca um nível mais elevado de profissionalização dos músicos independentes. Contudo, ele também cita a importância de se fazer um disco “bem produzido”, o que certamente acarreta aspectos técnicos com implicações financeiras. Portanto, conforme mencionado no capítulo anterior, as gravadoras de música instrumental nos anos 1990 não abandonam completamente o valor afetivo de seu *modus operandi* (ao contrário da experiência do selo Som da Gente 1980, mais calcado em riscos não calculados e afetos), mas passam a equilibrá-lo com a racionalização da indústria que também atingiu as indies.

Ao longo de sua carreira, Taubkin foi frequentemente convidado para palestrar sobre música, carreira e gestão cultural. Essa presença em congressos, fóruns de discussão e debates pode ser um indicador que seu trabalho foi reconhecido como exemplo a ser debatido entre músicos e produtores de diferentes gerações. Alguns eventos nos quais o pianista foi convidado para esta finalidade foram o Música Brasil – Encontro Internacional de Música de Minas Gerais (2014), Ciclo de Experiência de Músicos em Gestão Cultural (SESC-SP) (2014), 4º Seminário Música e Mercado: Oportunidade e Ameaças (SEBRAE-MG) (2013), Fórum Internacional de Gestão Cultural Para Além do Mercado (São Paulo) (2012). Mais recentemente, o pianista embarcaria numa turnê de três meses na América Latina em março de 2020, para se apresentar com músicos locais e também participar de debates sobre essa

temática. Devido à pandemia, o projeto foi transformado em uma sequência de entrevistas – o projeto *Viver de Musica*, o qual se pretende explorar mais adiante.

Estes dados biográficos sugerem que, embora a Núcleo Contemporâneo seja guiada pelos pensamentos de Taubkin, o empreendimento não foi pensado para promover uma carreira individual, e sim como uma forma de aglutinar a cena independente – seja através de projetos concretos, debates, entrevistas ou eventos culturais no geral. Nesse sentido, a hipótese de interesse pelo “Outro” e da administração coletiva se cruzam: a ideia de criar um empreendimento de caráter conjunto também desperta disposição para conhecer a realidade de outros artistas (não só no sentido artístico, mas também no diz respeito à gestão de carreira).

Considero dois trabalhos<sup>50</sup> de Taubkin como produtor emblemáticos para a compreensão da gravadora e da carreira do pianista de modo geral: a curadoria do Mercado Cultural da Bahia e o Projeto Rumos, idealizado pelo Itaú Cultural. O primeiro exemplo trata-se de uma convenção anual que ocorria em Salvador e tinha como objetivo promover um intercâmbio entre diferentes culturas, sobretudo da Bahia para o mundo (ou seja, a iniciativa sai do eixo Rio-São Paulo). Na 12ª edição (2012), por exemplo, foram realizados eventos sobre música, artes plásticas, cinema – portanto, houve uma multiplicidade de linguagens artísticas. Todos foram gratuitos. Participaram artistas da Espanha, Ilhas Reunião e País Basco, além de brasileiros de Pernambuco, São Paulo e Rio de Janeiro<sup>51</sup>. O outro exemplo é a participação do pianista no Projeto Rumos (Itaú Cultural), no qual detalharemos a seguir.

### 3.2.1 O Projeto Rumos (Itaú Cultural)

O Projeto Rumos, criado pelo Itaú Cultural em 1997, tinha como objetivo de viabilizar projetos artísticos brasileiros. Geralmente realizado em biênios, contava com diferentes curadores/coordenadores para elaborar propostas culturais. Desde seu surgimento, mais de 6

---

<sup>50</sup> Outros exemplos que podem ser mencionados: Consultor latino-americano do Womex (um festival internacional dedicado à World Music), criação da ABMI (Associação Brasileira de Músicos Independentes) e criação da Casa do Núcleo.

<sup>51</sup> MERCADO Cultural em Salvador Bahía. Hipermedula. 2012. Disponível em: <http://hipermedula.org/2012/12/mercado-cultural-em-salvador-bahia/> Acesso em 6 abril 2021.

milhões de pessoas foram beneficiadas<sup>52</sup>. Benjamim Taubkin foi coordenador geral da edição 2000-2001.

Em 1999, o pianista estava num intenso ritmo de trabalho com a gravadora e com uma tentativa de espaço próprio (A Casa, conforme relatado no capítulo anterior), além de problemas financeiros. O convite para coordenação do setor musical do Rumos surge neste contexto, o que o levou a se afastar das outras atividades. Logo no início, ficou acordado entre as partes que haveria autonomia no processo, o que de fato ocorreu, segundo Taubkin<sup>53</sup>.

No período, o Rumos era dividido em áreas: Artes Visuais, Arte e Tecnologia, Cinema e Vídeo, Dança, Educação, Jornalismo Cultural, Literatura, Música e Teatro. Ainda antes da gestão do pianista, o setor musical do projeto estava se desenhando. Havia a proposta de realizar um grande festival, tendo como referências os Festivais da Record dos anos 1960. Também já estavam disponíveis recursos para a realização do projeto e, logo quando Taubkin passou a integrar o Rumos, chegou a participar de algumas reuniões com os responsáveis (entre eles, Solano Ribeiro, diretor dos antigos festivais).

Entretanto, o pianista não estava satisfeito com a proposta corrente, e sugeriu outra: o país seria dividido em 10 regiões. Cada uma seria representada por 3 profissionais (um curador e dois assistentes), sendo pelo menos um deles músico, e teria uma instituição cultural parceira. Os profissionais seriam responsáveis por mobilizar os artistas locais (não havia distinções entre gêneros musicais) e por avaliar os trabalhos recebidos. Cada região selecionaria 30 e, ao final, seriam escolhidos 50 (o número final acabou sendo 78) de 300. Com apoio do Itaú, os artistas lançariam seus trabalhos em suas regiões.

Assim ocorreu o Projeto Rumos no biênio 2000-2001. O programa foi lançado nacionalmente e suscitou uma série de debates e seminários pelo país, criando um mapeamento cultural do país - uma ideia que envolvia escolas e casas de música, emissoras de rádio e jornalistas de todo o país. A equipe do Rumos contatava casas de show em uma determinada região para saber sobre formas de pagamento de artistas, jornalistas que escreviam sobre música independente etc<sup>54</sup>. O resultado final foi, além de um compêndio musical do país (mais diverso em termos regionais), um direcionamento para futuras

---

<sup>52</sup> CONHEÇA o Rumos. Itaú Cultural. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/conheca-o-rumos> Acesso em 7 abril 2021.

<sup>53</sup> Entrevista realizada com Benjamim Taubkin em 11/11/2020.

<sup>54</sup> Entrevista realizada com Benjamim Taubkin em 11/11/2020.



possibilidades de produção cultural em diversos estados. O objetivo privilegiava a difusão em vez de “premiação”, o que o distinguia bastante dos Festivais<sup>55</sup>.

Apesar da edição ter ocorrido conforme o planejado, Taubkin alega que não teria sido possível permanecer na coordenação geral do setor musical e, ao mesmo tempo, manter suas atividades como músico e fundador da Núcleo Contemporâneo. Após tomar a decisão de encerrar sua participação, continua como consultor por um ano. Este modelo do Rumos seguiu por mais dois anos, até que a diretoria do Itaú Cultural foi trocada – o que consequentemente também provocou modificações no projeto.

Ao retornar para as atividades da gravadora, em 2002, Taubkin enfrentou problemas administrativos e financeiros. Foi necessário cortar gastos e uma equipe de 7 pessoas (além dos sócios, considerando que Teco Cardoso saiu em 2004) passou a ter apenas uma, a assistente administrativa Márcia Andrade, que permaneceu até 2010. Ao mesmo tempo, o pianista relata ter sido “contaminado” pelos resultados produzidos no Rumos, o que o entusiasmou para realizar algo semelhante em sua própria gravadora. A influência não apareceria imediatamente devido aos problemas enfrentados, mas marcaria presença em trabalhos posteriores como *Moderna Tradição*, *Trio + 1*, *América Contemporânea*, *Cantos do nosso chão*, entre outros.

Embora a experiência de Taubkin no Rumos não estivesse contratualmente atrelada à gravadora, os dados relativos ao projeto foram incluídos nesta pesquisa por exemplificarem um aspecto relacionado com as hipóteses apresentadas: a dualidade entre as atividades artísticas e as de produção. Se essa “convivência de polos” apresenta benefícios por seu caráter multidisciplinar, ela também pode desequilibrar o foco de um projeto (a gravadora entra em crise devido a um projeto que a influenciou no futuro, o que é uma contradição). Observaremos que este dilema continuará posto, por exemplo, quando Taubkin decide fundar a Casa do Núcleo, de 2012 a 2016.

Analisar as circunstâncias e apontamentos estéticos dos produtos culturais lançados pela Núcleo Contemporâneo é uma forma de buscar respostas sobre as possíveis influências do Projeto Rumos (em termos de produção, diversidade regional e mapeamento nacional), além de testar as hipóteses de interesse pelo “Outro” e a administração coletiva.

#### Capítulo 4. O catálogo que conversa

---

<sup>55</sup> SANTOS, V. *Rumos Musicais divulga 78 selecionados*. Folha de São Paulo. 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1511200015.htm>. Acesso em 6 abril 2021.

#### 4.1 Trabalhos escolhidos para análise<sup>56</sup>

Neste trabalho, serão privilegiados os projetos realizados pelos fundadores da gravadora – e posteriormente por Taubkin e outros artistas. Seria inviável analisar os 96 álbuns lançados, DVDs, livros, projetos e espetáculos realizados pela Núcleo Contemporâneo. Por exemplo, os álbuns apenas distribuídos pela gravadora não serão incluídos nesta análise, já que eles se relacionaram com o selo apenas para fins de viabilização. De 1996 a 2017, a Núcleo Contemporâneo distribuía não somente seus álbuns, mas também de outros músicos independentes de diversas regiões e propostas estéticas<sup>57</sup>. Embora essa característica seja relevante para compreender como o empreendimento construiu sua autonomia, esteticamente ela não fornece muitas informações. Nos projetos encabeçados pelos fundadores da gravadora, é possível identificar alguns aspectos que, reunidos, levaram à formulação da hipótese de interesse pelo “Outro”.

#### 4.2.1 Orquestra Popular de Câmara<sup>58</sup>

##### 4.2.1.1 Orquestra Popular de Câmara

O primeiro álbum da Orquestra Popular de Câmara, homônimo, foi um dos primeiros produtos culturais lançados pela Núcleo Contemporâneo. Também foi o primeiro trabalho de maior porte, em termos de quantidade de membros e instrumentos: a formação contou com Mônica Salmaso (voz), Teco Cardoso (flauta, saxofones, flauta de bambu), Mané Silveira (flauta e saxofone), Ronem Altman (bandolim), Paulo Freire (viola caipira), Toninho Ferragutti (acordeon), Dimos Goudaroulis (violoncelo), Lui Coimbra (violoncelo), Benjamim

---

<sup>56</sup> Apesar de ter sido optado pela análise específica de alguns materiais da imprensa no tópico “Recepções da crítica”; outras reportagens aparecerão nos tópicos de análise dos produtos culturais, tanto para a obtenção de dados pontuais quanto para a construção do argumento deste trabalho.

<sup>57</sup> São exemplos: *Canción Necesaria* (Mário Sève e Cecília Stanzione, 2012), *Motivo* (Rafael Martini, 2012), *Álbum Desconhecido* (Juliana Perdigão, 2012), *Novos Rumos* (Ricardo Herz e Samuca do Acordeon, 2016), *Tocante* (Lulinha Alencar e Mestrinho, 2016), entre outros. Esses álbuns majoritariamente se dedicam à música instrumental, mas há alguns de canção popular. Além disso, eles têm em comum o fato de terem sido produzidos pelos próprios artistas, sem participação de Taubkin.

<sup>58</sup> Este tópico e o seguinte foram originalmente publicados em MATOS, A. P. de. “Abrir as janelas e deixar o Brasil entrar”: o regional e universal nos álbuns Orquestra popular de câmara e Danças, jogos e canções. *Música Popular em Revista*, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 1-25, 2020. DOI: 10.20396/muspop.v7i.13776. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/13776>. Acesso em: 9 mar. 2021.

Taubkin (piano), Silvinho Mazzuca Jr (baixo), Caito Marcondes (percussão), Zezinho Pitoco (percussão), Guello (percussão) e Naná Vasconcelos (participação especial na percussão). A produção foi de Cardoso, Taubkin e Silveira (MATOS, 2020).

Conforme já mencionado, o fato da gravadora ter sido fundada inicialmente apenas por músicos que faziam parte da orquestra é um dado que leva a uma hipótese de tentativa de autonomia artística e ênfase no trabalho coletivo. No texto do encarte, Roberto Freire assinala: “Esse grupo especial de músicos produz seu trabalho de modo eclético, em composições de vários estilos e de diversas origens, dando oportunidade a que cada um de seus componentes possa exprimir as características individuais de seu virtuosismo” (FREIRE, 1998). É curioso observar a menção à virtuosidade enquanto característica individual, considerando a ênfase dada ao trabalho coletivo por Teco Cardoso e Benjamim Taubkin<sup>59</sup>, e a intenção prioritária de criar deslocamentos e riscos a partir de linguagens e elementos musicais brasileiros, “mas (...) também relê-los e realocá-los em um outro contexto bem diverso dos contextos originais” (CIRINO, 2005, p. 66).

Uma possível leitura deste caráter de recriação – subordinado à ação da personalidade do músico – está presente na música popular instrumental brasileira, de modo geral. O cerne dessa reinvenção constante pode ser identificado em duas frentes: as múltiplas influências que a música instrumental capta, desde tradições regionais brasileiras, sobretudo rítmicas (xote, baião, congado), passando pelo restante da América do Sul (danzón, tango) e do Norte (o fox-trote e, posteriormente, o jazz); e o cunho de mediação social da música popular instrumental brasileira, que expressa relações contrastantes de identidade nacional (aspectos intrínsecos à música popular industrializada, de modo geral) – como fricções dualistas entre modernidade/tradição, popular/erudito, oral/escrito, entre outras (CIRINO, 2005; PIEDADE, 2003).

No caso do álbum *Orquestra Popular de Câmara*, este valor de recriação está alicerçado nos elementos universais e regionais que compõem um mosaico cujo resultado final indica uma proposição de identidade nacional marcada pela diferença, pela soma de regionalidades – incluindo as de outros países, ainda que de forma preliminar. O texto

---

<sup>59</sup> Em entrevista realizada por e-mail em 18/06/2020, Cardoso afirma: “Um conjunto [Orquestra Popular de Câmara], para dizer o mínimo, improvável achava ali um equilíbrio e uma história que era de cada um e ao mesmo tempo de todos, uma grande lição, creio”. Taubkin também segue uma linha de raciocínio parecida, em entrevista igualmente realizada por e-mail em 15/06/2020: “Acho que a sonoridade vem do encontro usual dos instrumentos e das personalidades dos músicos que tocavam estes instrumentos. Procurou-se um equilíbrio entre o que tocar e quem estava tocando (...) Eu compunha para cada instrumento...ao lado de quem iria tocar aquela parte. Então eu acho que são muitas vozes - e ao mesmo tempo me parece tudo uma canção...muitas melodias”.

presente no encarte, relativo à música *Suíte pra pular da cama (e ver o Brasil)* (composta por Taubkin especialmente para a orquestra), traz algumas pistas dessas inferências:

Somos ainda estrangeiros em nosso próprio país. A ideia é a de ampliar nosso quarto, abrir as janelas e deixar o Brasil entrar. Com sua beleza própria. Aqui cada músico da orquestra traz um pouco de seu universo. A melodia e contemplação de Lui Coimbra, o Urucua de Paulo Freire, o nordeste de Toninho Ferragutti (que tem outras regiões em si também), o bambu indígena de Teco Cardoso, a incrível zabumba de Zezinho Pitoco (ma rapaz!), o centro (Ademir da Guia talvez?) de Silvinho Mazzuca Jr. e a magia de Naná Vasconcelos (Encarte do disco *Orquestra Popular de Câmara*, 1998).

A frase “Somos ainda estrangeiros em nosso próprio país” sugere uma diversidade cultural nacional tão ampla quanto difícil de ser abarcada, e que aqui terá algum espaço (CIRINO, 2005). Nota-se a intenção de abarcar e aproximar diversos valores (muitos deles desconhecidos por razões sociais e políticas) que comporiam uma construção simbólica conciliatória de identidade nacional, uma ideia de um Brasil em determinado momento (apesar de alguns momentos instáveis social e economicamente, o período dava margem para uma proposta mais esperançosa), sedimentada através da produção cultural. Tal aspecto remonta à nossa hipótese de interesse pelo “Outro” (as regionalidades brasileiras enquanto desconhecidas e infra-nacionais).

Entretanto, este “Outro” também começa a habitar o regional de outros países, com a presença de *Bayaty* no repertório. Composta por Eldar Mansurov (Azerbaijão), foi gravada pelo grupo Akhbad (Turcomenistão) no selo *Real World*, de Peter Gabriel. Nessa escolha, observa-se uma inclinação ao discurso de diversidade adotado pela World Music: a articulação entre o valor de diferenciação (cujo índice é local) e o capital de confiança (NICOLAU NETTO, 2012). Tanto o Azerbaijão quanto o Turcomenistão são aqui referendados como locais. Nem todo país – ou território em geral – pode ser caracterizado como tal, nessa perspectiva; é preciso compreender as forças que levam a essa atribuição. Estar fora do eixo canônico norte-americano/europeu é uma delas.

Já o “capital de confiança” se refere justamente à dependência estrutural e operacional de países “locais” em relação aos mais ricos (não-locais), que promovem gravações, festivais, sites, revistas, programas de rádio. Ou seja, este jogo envolve a condição econômica de alguns e o convencimento de outros (NICOLAU NETTO, 2012). Gravar em um selo pertencente a Peter Gabriel é a chancela desse “Outro”. A associação de artistas ocidentais “consagrados” com outros do “terceiro mundo” torna-se uma troca de mercadorias que esconde a hegemonia de uma determinada identidade (no caso, a ocidental), já que o dominante se naturaliza como tal ao se vincular a uma variedade minorias (ERLMANN, 1996).

É possível aproximar essa articulação do discurso da World Music com a mundialização: a fragmentação da indústria fonográfica, com investimentos de majors em artistas locais, visando uma ampliação do mercado através da terceirização de serviços, pode ter viabilizado essa combinação entre o “capital de confiança” e o “valor de diferenciação do local” (DIAS, 2008; NICOLAU NETTO, 2012). Ainda assim, tanto a orquestra quanto a gravadora não se inserem completamente nessa tendência, por não terem se firmado por meio da terceirização.

A versão de *Bayaty* do álbum também corrobora com o forte caráter de recriação presente na música popular instrumental brasileira – que passa pela personalidade do músico, múltiplas influências de ritmos regionais e confusão identitária oriunda da diversidade cultural (CIRINO, 2005). Tal aspecto pode ser identificado no texto relativo à música, presente no encarte:

(...) Encantados com a melodia [de Bayaty], fizemos um arranjo apenas da primeira parte. O Teco apareceu com um novo tema em [compasso] 7/8 para a segunda parte, e a partir de uma conversa sobre o Saci, Naná criou um som que deixaria Monteiro Lobato feliz. A nós deixou! A base da percussão é de Caito (Encarte do disco “Orquestra Popular de Câmara”, 1998).

O interesse pela “música do mundo” é trabalhado a partir do diálogo com o regional brasileiro; não há perseguição a uma reprodução fidedigna. A composição autoral em um ritmo diferente do original se une com elementos identitários, como o folclore retratado pelo Lobato e reinterpretado por Naná Vasconcellos<sup>60</sup>. Essa articulação entre “Outros regionais” se intensificará no álbum seguinte.

Com exceção de *Gaúcho-Corta Jaca* (Chiquinha Gonzaga), as demais cinco faixas do álbum são de autoria dos próprios membros da orquestra e apresentam duas características principais: as múltiplas influências regionais brasileiras (são citados no encarte o choro, maracatu, marchinha, nomes como Hermeto Pascoal e Tom Jobim, além de instrumentos como bambu indígena e zabumba) e caráter coletivo de criação. Conforme já mencionado por Taubkin, seu processo de composição estava intimamente ligado ao dos outros instrumentistas da orquestra. Cardoso trabalhou de forma semelhante:

---

<sup>60</sup> Questionei Taubkin a respeito da referência ao Saci: “O Saci foi uma figura importante na Orquestra - especialmente no seu início. Foi trazido pelo Paulo Freire - que além de grande violeiro é um contador de causos...e o Saci estava presente. Fazíamos parte da Associação de Criadores de Saci...E pra quem vive um pouco este universo - vai reconhecer no Naná um tanto dele - um parentesco com o Saci. E no som que ele faz da cuíca com a voz. E Monteiro Lobato escreveu muito sobre este mundo... Saci é o personagem título de um de seus livros” (TAUBKIN, 2020, em entrevista por e-mail).

Com o tempo fui escrevendo não para cello, mas para o Dimus, e já pensando na percussão como um organismo vivo de às vezes até 4 elementos e que de certo chegaria a resultados bem mais interessantes do que as minhas melhores expectativas, caso mais do que escrever, indicasse um caminho que gostaria de cursar e deixasse pra eles criarem esse caminho. (...) Ali experimentamos coisas, eu pessoalmente aprimorei as possibilidades de amalgamar o meu som de forma a que um cello e uma flauta em sol dobrada com uma voz feminina deixasse de ser 3 coisas diferentes e se transformasse numa original quarta coisa. Ali exercita-se os espaços, o ouvir o outro, o responder, o corresponder, o propor, o seguir e o sugerir caminhos (CARDOSO, 2020).

Enquanto Cardoso assinala a questão dos elementos diferentes que juntos viravam algo novo, Taubkin recorre à sobreposição ao analisar ritmos: “Neste disco trabalhamos muito com polirritmia... ritmos que se sobrepunham...3 no 2...7, 5... a ideia de convivência sem perder identidade...estes valores estavam muito presentes” (TAUBKIN, 2020). Embora o termo “sobreposição” não remeta à mistura, não se trata de justaposição: convivência sem perda de identidade indica diálogo com afeto mútuo, que não esvazia, mas adiciona.

Parte da crítica internacional<sup>61</sup> chamou atenção para o fato de que esses elementos regionais não são explorados de maneira exaustiva, soando como uma excursão em diversas fontes da música brasileira que acenam para o universal, mas retornam ao “local” (SHOEMAKER, [2000?]). Houve também interpretações que identificaram um caráter “autêntico”<sup>62</sup> e “orgânico” tanto na combinação de instrumentos quanto na de timbres (KELMAN, 2004). Ambas ressaltam que a comunicação entre ambos é a responsável por essa impressão.

Em termos musicológicos, esse diálogo mediado por uma extrema organização de elementos se deve à tradição escrita: seus valores de linearidade e sequencialidade resultam numa linguagem complexa (no sentido de desenvolvida racionalmente). Entretanto, nas entrevistas realizadas, Taubkin caracterizou seus arranjos como “orgânicos” e relatou não escrevê-los. Cardoso, por sua vez, também destaca a importância do trabalho coletivo dos arranjos, enfatizando que a construção deles iniciava a partir dos ensaios – muitas vezes, sem

---

<sup>61</sup> Foram localizadas duas críticas internacionais em sites especializados, como jazzreview.com (atualmente indisponível) e allaboutjazz.com (ainda em funcionamento). Para além da predominância norte-americana, sabe-se que também há a europeia (por ora, esse material não está disponível e não pôde ser consultado; pretende-se retomar tais objetos futuramente).

<sup>62</sup> É interessante observar como a menção feita pela crítica internacional especializada à “autenticidade” contrasta com o depoimento de Teco Cardoso, em que o músico demonstra a consciência de que essa busca por culturas poucas ouvidas é, sobretudo, uma releitura que aproveitava “os temperos locais e individuais para se criar algo que já não era mais a tradição pura, mas o fruto da mistura destas tradições num contexto contemporâneo de mundo globalizado” (CARDOSO, 2020). A expressão cultural do terceiro mundo como “autêntica” pode ser considerada, portanto, uma invenção do Ocidente (ERLMANN, 1996).

uma base em partitura – e posteriormente eram mais estruturados de forma escrita.<sup>63</sup> É importante frisar que a Música Popular Instrumental Brasileira é composta tanto pela tradição escrita (oriunda de orquestras no contexto urbano) e a oral-aural (a aprendizagem “de ouvido”, originária das bandas de música no contexto rural). O arranjador pode ser citado como um exemplo de intersecção entre dois universos: seu caráter de “recriação” repousa no equilíbrio entre forma e conteúdo, ao mesmo tempo em que pode indicar uma subversão de valores. O intermédio do universo da tradição erudita com o da música popular faz com que o arranjo também dialogue com a composição, interpretação e improviso. Simultaneamente, os elementos são balanceados para tornar uma execução mais equilibrada, mas admitem “janelas e espaços para não se tocar o que está na partitura” (CIRINO, 2005, p.39).

No álbum *Orquestra Popular de Câmara*, nota-se que a soma de regionalidades indica uma proposta de identidade nacional – não no sentido unificador, e sim múltiplo. O local enquanto índice de valor está presente e articula-se com o discurso de diversidade da World Music (NICOLAU NETTO, 2012) e com a mundialização. Entretanto, os aspectos universais aparecem de forma introdutória, trazidos sobretudo por “Bayaty”. Parte-se da premissa de que, neste primeiro momento, há uma preocupação em entender o Brasil a partir de suas diversas regionalidades. Estas se unem com outras ao redor do mundo e aprofundam os sentidos de universalidade no álbum seguinte, conforme abordado a seguir.

#### 4.2.1.2 Danças, jogos e canções

A gravação de *Danças, jogos e canções* é oriunda de apresentações ocorridas em 11, 15 e 16 de outubro de 2002, no teatro do Sesc Ipiranga (São Paulo), com adição de algumas gravações posteriores em estúdios. A formação sofreu pequenas alterações em relação à anterior: participam Mônica Salmaso (voz), Ari Colares (percussão), Benjamim Taubkin (piano), Caito Marcondes (percussão), Dimos Goudaroulis (violoncelo), Guello (percussão), Lulinha Alencar (acordeon), Mané Silveira (flauta e saxofone), Ronen Altman (bandolim), Teco Cardoso (flauta, saxofone e flauta de bambu), Sylvinho Mazzucca (contrabaixo),

---

<sup>63</sup> Em relação à construção da sonoridade dos álbuns e dos arranjos, Taubkin afirma: “No meu caso, foi sempre muito orgânico...os meus arranjos não eram escritos (escrevo mal, até hoje.) Eu compunha para cada instrumento...ao lado de quem iria tocar aquela parte” (TAUBKIN, 2020). Cardoso, por sua vez, relata: “O repertório mesclava temas originais dos componentes com clássico da cultura brasileira assim como também de outras culturas como do Azerbaijão, tudo cabia, pois seria invariavelmente digerido pela orquestra e sua maneira coletiva de fazer música. De arranjos absolutamente coletivos, donde partíamos de um mínimo de informação, muitas vezes sem ao menos uma partitura de base, como no Bayaty a arranjos mais pré estruturados e escritos, mas com espaços abertos para a criação coletiva, como o Jabaculé no Jabour, a Orquestra Popular de Câmara foi achando um caminho” (CARDOSO, 2020)

Zezinho Pitoco (percussão) e João Taubkin (participação especial no contrabaixo em “Blackbird”) (MATOS, 2020).

Neste segundo álbum, nota-se um movimento de continuidade da proposta anteriormente exercida: o diálogo entre culturas na chave da conciliação, síntese de diferentes elementos, resultando em amálgamas. Por outro lado, é possível destacar a presença mais acentuada da canção popular – fazem parte do repertório “Correnteza” (Luiz Bonfá/Tom Jobim), “Blackbird/Tema incidental “A mesma fé” (John Lennon/Paul McCartney/Benjamim Taubkin) e “A Tristeza do Jeca” (Angelino de Oliveira). Mesmo nas faixas que não são propriamente canções, a voz de Mônica Salmaso está mais presente (com exceção de “Vinheta 2” (Ari Colares/Caito Marcondes/Guello), a cantora participa de todas as músicas).

Apesar desta linearidade dos CDs, em *Danças, jogos e canções* os aspectos universais parecem mais aprofundados. Simbolicamente, observa-se “o capital de confiança” no comentário sobre disco feito pelo guitarrista norte-americano Pat Metheny: “O que eu amo nessa música é o fato dela soar como hoje no Brasil, sem ser de forma alguma tão tradicional, mas sendo óbvio que os músicos conhecem inteiramente as raízes do que estão tocando” (Encarte do disco *Danças, jogos e canções*, 2003). A chancela é escrita por um dos músicos mais reconhecidos do mundo, cuja nacionalidade é norte-americana. A evocação deste artista “global” e seu próprio discurso que trabalha com diálogos entre “atualidade, tradição e raízes” indicam uma inclinação tanto à mundialização, quanto a articulação realizada pelo discurso da World Music. Contudo, não se trata de um simples recurso promocional: a identificação musical entre Metheny (que já trabalhou com diversos músicos brasileiros e, embora seja identificado como jazzista, seus discos são marcados pela diversidade identitária e intersecções culturais) e os membros da orquestra é também musical. Ou seja, a presença de Metheny carrega dualidades (tanto a legitimação cultural quanto a relação artística).

É possível identificar alguns aspectos em *Danças, jogos e canções* que sugerem esta universalidade, marcada pela diferença, também como resultado de uma soma de regionalidades. Em termos de repertório, o universal está presente em “Blackbird”, uma das canções mais conhecidas dos Beatles, e no cinema de Federico Fellini e a música de Nino Rota como motes de composição em “O Circo Invisível de Fellini” (Mané Silveira)<sup>64</sup>. Já a

---

<sup>64</sup> Para Nestrovski (2002), “O Circo Invisível de Fellini” é o segundo exemplo de “profusão” do repertório da Orquestra (“Blackbird” é o primeiro): “O Circo Invisível de Fellini”, do flautista/saxofonista Mané Silveira, com sua cena falada de caos (aludindo ao “Ensaio de Orquestra”), depois os ritmos caribenhos de bar de hotel à la “Oito e Meio”, depois seresta e baião, até chegar em “Amarcord”, com direito até ao vento (cortesia do flautista Teco Cardoso)” (NESTROVSKI, 2002).



regionalidade se encontra na homenagem a Hermeto Pascoal em “Jabaculê no Jabour” (Teco Cardoso), que inclui captações de “sons da rua” e a narração radiofônica do futebol, bem como “Tristeza do Jeca” (Angelino de Oliveira), toada frequentemente gravada por artistas da MPB. Há também composições que transitam entre esses dois âmbitos, como “E eles ainda dançam” (Benjamim Taubkin), a qual resgata tanto ritmos árabes quanto citações de sambas de roda (registrados no disco *Samba-de-Roda no Recôncavo Baiano* (1994), número 47 do *Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro*, produzido pelo MinC/Funarte).

A universalidade se distancia ainda mais da justaposição, sobretudo em “Blackbird”. A letra em inglês não é cantada por Salmaso, apenas a melodia; a versão emenda com um tema incidental (“A mesma fê”) e transforma a canção inglesa em congado: “(...) Em vários temas deste CD, brincamos com a ideia de sobrepor ritmos. Aqui [Blackbird] é o Moçambique do Congado Mineiro, saindo do Maracatu” (Encarte *de Danças, jogos e canções*, 2003)<sup>65</sup>. Já o trânsito em “Eles ainda dançam” é quase narrativo e trabalha com uma das maiores metáforas da World Music, a viagem (NICOLAU NETTO, 2012):

Esta música nasceu a partir de uma viagem a Budapest. Local que foi dominado em diferentes épocas por árabes e europeus. Fiquei com cenas do povo árabe na minha cabeça. Imagens de uma gente intensa, feliz, dançando em outros tempos nos desertos, cidades, encontros, festas e cerimônias. E o olhar triste que vemos hoje naqueles rostos oprimidos – estranhamento e incompreensão. O Brasil, apesar de seus dramas, ainda dança. Saberemos preservar esse dom? (TAUBKIN, 2003).

A dança – universal – é entendida aqui como uma das expressões da cultura árabe, a partir de uma multicultural e local Budapeste. Tal “imagem” se fixou em Taubkin a partir de uma viagem, que Nicolau Netto (2012) reconhece como uma forma de ultrapassar e recriar fronteiras, onde a origem e o destino se aproximam e se diferenciam simbolicamente a partir do viajante. Os atores da World Music são privilegiadamente viajantes: donos de gravadoras, artistas e consumidores (NICOLAU NETTO, 2012). Nesse sentido, Taubkin atravessa as três categorias: inspirou-se em um acontecimento que só o deslocamento poderia proporcionar para compor e, posteriormente, lançou a criação em sua própria gravadora. Além disso, a presença da música do recôncavo baiano - citada ao final e em diálogo com a árabe - não é por acaso:

O mundo árabe invade em “Eles ainda dançam”...E acho que é de certa forma a origem da música do Nordeste...há muito de árabe e mouro nela...o que defendia Ariano Suassuna...e eu percebo isto na música...não estudando a história...embora aí você também vai encontrar justificativas e comprovações (TAUBKIN, 2020).

<sup>65</sup> “Blackbird” como congado também chamou a atenção da crítica. Nestrovski (2002) assinala: “Outros dois exemplos, escolhidos de uma profusão. 1) “Blackbird” (Lennon/McCartney), transformado em congado, na inspiração insólita do percussionista Ari Colares. Mas não fica esquisito, com a letra em inglês? Mônica não canta a letra, só a melodia. Virou ela mesma o grande e lindo pássaro da música” (NESTROVSKI, 2002).

Conforme já mencionado, é possível identificar a regionalidade dos “tons verdes que formam a densa mata” (TAUBKIN, 2003) no arranjo de “Correnteza”, no qual a crítica atribui uma “consciência ecológica” (NESTROVSKI, 2002), além de “Tristeza do Jeca” e “Malunga” (Caito Marcondes). Nesse sentido, porém, a figura de Hermeto Pascoal é a definitiva: homenageado em “Jabaculê no Jabour”, também tem duas composições gravadas no álbum: “23 de junho 1996” e “23 de junho de 1997” (presentes em *O Calendário do Som*, que reúne 366 composições feitas por Pascoal em 1996 e 1997). O multiinstrumentista é uma referência para a orquestra, pois “por mais que sua música seja complexa, ela nunca perde a atmosfera da festa de rua” (Encarte do disco *Danças, jogos e canções*). Após Pascoal escrever os arranjos para que eles fossem tocados ao vivo, a orquestra “foi acrescentando umas ideias” (TAUBKIN, 2003). Ou seja, a soma de regionalidades nessas versões se dá pelo o que Cirino (2005) percebeu como os três elementos musicais (sempre em diálogo uns com os outros) que compõem o caráter de “recriação” da música popular instrumental brasileira: o arranjo, composição e interpretação (CIRINO, 2005).

Assim como no primeiro álbum, a crítica jornalística também destacou a ênfase no diálogo entre os músicos da orquestra, seus instrumentos, modernidade e tradição, entre outros. No entanto, há uma ênfase maior na conciliação entre culturas, supostamente realizada sem ressalvas:

Comentando seu arranjo de "Correnteza" (Tom Jobim e Luís Bonfá), Taubkin falou do "mundo bonito"- aquele mundo salvável, a que Orquestra Popular de Câmara está, desde sempre, voltada. Uma espécie de consciência ecológica da música, combinada ao humanismo de uma arte sem alfândega, confere ao trabalho da Orquestra seu caráter mais cosmopolita e mais forte. Se isso também bloqueia a expressão de outros planos do afeto, se contradições e misérias parecem não existir para eles, isso não deixa de ser outra bela profissão de fé (NESTROVSKI, 2002).

No presente trabalho, entende-se o discurso deste álbum a partir do interesse pelo “Outro”, da soma de regionalidades que resulta em uma universalidade marcada pela diferença e dos adventos da World Music e “mundialização” da indústria fonográfica. Observa-se um jogo de poderes nas apropriações de identidades e na valorização do conceito de diversidade (o “capital de confiança” e as formas de aproximação de artistas ocidentais e não-ocidentais são exemplos deste jogo) - uma característica que se torna sinônimo de capital cultural no contexto da globalização da economia e mundialização da cultura, que Erlmann (1996) caracteriza como um “canibalismo” mútuo do universal e do particular (ERLMANN, 1996). A conciliação e convivência harmoniosa entre culturas são identificadas tanto em termos musicais (distância da justaposição, diálogo entre instrumentos/instrumentistas,

tradição escrita) quanto nos textos presentes nos encartes, nas entrevistas realizadas e no trabalho da própria crítica.

#### 4.1.2 Projeto Memória Brasileira

O Projeto Memória Brasileira foi idealizado em 1987 por Myriam Taubkin, irmã de Benjamim Taubkin. Portanto, trata-se de um feito anterior à Núcleo Contemporâneo em si, mas que posteriormente foi incorporado ao selo – além de apresentar convergências com os ideais estéticos da gravadora. O projeto consistiu num amplo mapeamento sobre música brasileira, que geralmente utilizava um instrumento como critério para segmentação: fazem parte O Brasil da Sanfona, Violões do Brasil, Um Sopro de Brasil, Violeiros do Brasil, Arranjadores, Memórias do Piano Brasileiro, Percussões do Brasil e Viva Garoto.

Tal projeto teve início com a série de concertos Memória do Piano Brasileiro, gravada no Museu da Imagem e Som (São Paulo). Participaram os pianistas Luiz Eça, Carolina Cardoso de Menezes, Dick Farney, Maestro Gaó (Odmir Amaral Gurgel). O repertório foi composto por Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Aloysio de Oliveira, Luiz Eça, Sinhô, Theo de Barros etc<sup>66</sup>. Dos concertos, originou-se o álbum *Memória do piano brasileiro – vol. I* (1997), produzido por Benjamim Taubkin.

Em suma, é possível afirmar que duas frentes compunham o Projeto Memória Brasileira: pesquisa e registro. Em entrevista ao jornal mineiro O Tempo, Myriam Taubkin afirma ressaltar que seu contexto familiar foi um fator que impulsionou seu interesse pela música:

Ela ressaltar que começou a trabalhar com pesquisa musical porque nasceu e foi criada em uma família que, segundo diz, sempre respirou música. “Minha mãe cantava, meus irmãos são músicos, então sempre tive uma convivência muito forte com esse universo. Quando tinha vinte e poucos anos, eu cantava profissionalmente. Também trabalhei, depois, como responsável por setores de música em São Paulo, na Secretaria de Estado da Cultura e no MIS, onde comecei a atuar como produtora”, detalha, destacando seu pendor para a pesquisa. “É por esse caminho que venho trilhando que acho que posso fazer um trabalho diferenciado. Não represento artista, não sou empresária, não é esse o meu barato. Eu crio projetos e convido os artistas para participarem. Minha relação com música é, sobretudo, de identificação”, diz. Ela aponta que, para estar mais próxima e mais íntima dos universos musicais que investiga, normalmente abre mão de grandes estruturas. “Nas viagens para fazer ‘Violeiros do Brasil’ éramos apenas quatro, eu, o diretor

<sup>66</sup> As informações foram coletadas em releases do Projeto Memória Brasileira e no site “Discos do Brasil”.

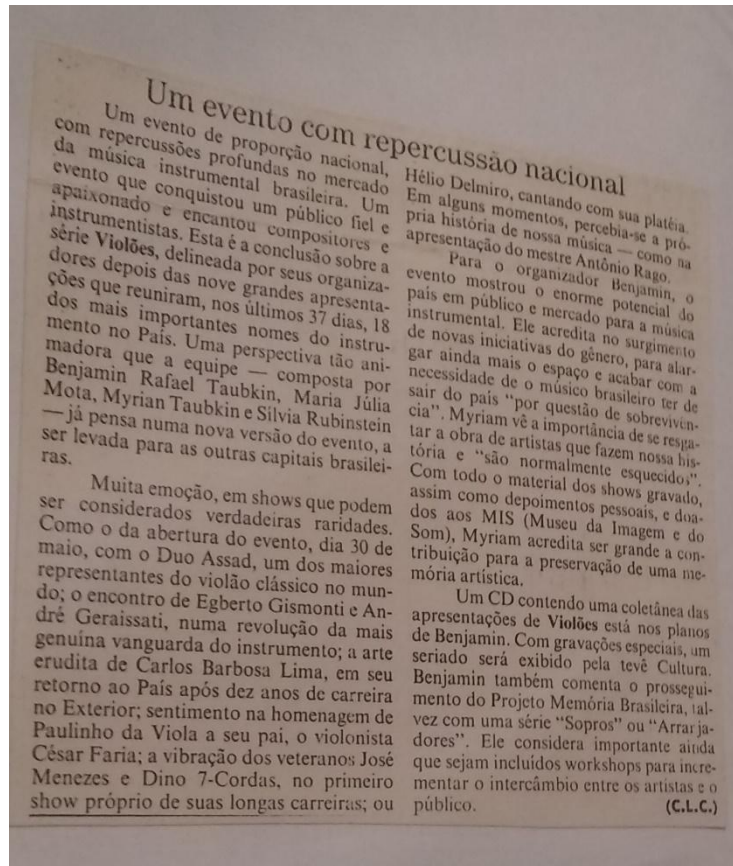
Sérgio Roizenblit, a fotógrafa Angélica Del Nery e o engenheiro de áudio Clement Zular. A gente já fez juntos os outros produtos do Memória Brasileira, então temos uma forma consolidada de trabalhar. Agora, quando fomos fazer o ‘Violeiros’, eu sabia exatamente o que eu queria, o que não quer dizer um engessamento daquilo que seria feito. Eu acho que a informalidade e o acaso estão sempre muito presentes na nossa forma de trabalhar, mas é uma coisa que vem para o bem da proposta”, conclui (O TEMPO, 2013).

Embora não se trate de um projeto familiar, via de regra, observa-se que as relações pessoais impactaram na produção desses materiais artísticos; assim como o irmão pianista, Myriam Taubkin também teve pessoal pelo setor de produção cultural. Também é curioso notar que a produtora rejeita o rótulo de empresária ou “representante de artistas”, um âmbito em que Benjamin Taubkin atua de forma explícita. No entanto, assim como o pianista, ela equilibra o dualismo entre criação artística/administração (mesmo que não seja uma compositora ou intérprete, seu trabalho de pesquisa e curadoria também pode ser considerado criador).

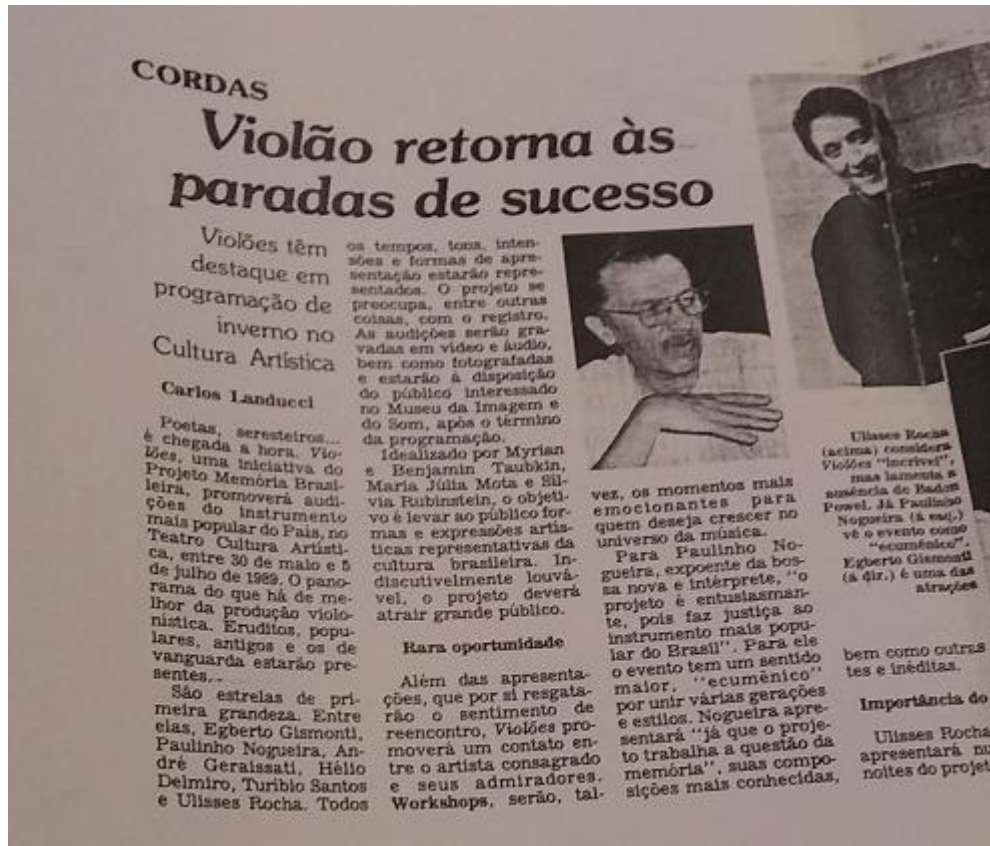
Uma das características peculiares deste projeto foi sua repercussão na mídia especializada, ainda em seu início<sup>67</sup>. A imprensa aparece, aqui, como uma instituição legitimadora desses produtos culturais, que tinham nas apresentações musicais sua força – as gravações fonográficas vieram depois. Na pesquisa realizada no acervo pessoal de Taubkin, foram encontrados 57 materiais jornalísticos (entre reportagens mais extensas e notas informativas) sobre o projeto (apresentações musicais e álbuns) anteriores a 1996 (ano de fundação da gravadora). Nesse sentido, é possível destacar que, mesmo numa era pré-internet e ainda antes da existência da gravadora, os produtos culturais do projeto tinham alcançado certo prestígio perante ao mercado de música independente, inclusive com patrocínio do extinto Banespa. Alguns materiais jornalísticos merecem destaque:

---

<sup>67</sup> Parte deste trabalho será dedicada exclusivamente à análise do material jornalístico que faz referência aos produtos culturais da gravadora; porém, como foi possível recuperar antigas reportagens sobre o projeto publicadas antes da existência da gravadora, optou-se por exibir alguns desses materiais neste tópico; portanto, o que estará presente em “Recepções da crítica” são textos publicados de 1996 em diante.



1 Figura 1: Trecho da reportagem “Violões” termina, com Turíbio e Bellinatti, publicada em 05.07.1989 no Jornal da Tarde, um dos patrocinadores do Projeto Memória Brasileira. Fonte: acervo do autor, 2022



2 Figura 2: Reportagem Violão retorna às paradas de sucesso, publicada pela Gazeta de Pinheiros, em 1989. Fonte: acervo do autor, 2022.

É possível considerar o Projeto Memória Brasileira como um ponto de partida para o que se tornaria a gravadora alguns anos depois: extenso, envolveu apresentações musicais com diversos artistas, palestras, workshops, documentários e livros. Myriam Taubkin idealizou, portanto, uma proposta que envolveu múltiplas linguagens artísticas e que, de certa forma, apresenta o rigor que uma pesquisa traz (mesmo que não seja acadêmico). Por exemplo, *Um sopro de Brasil* (2005), além dos dois volumes em CD e DVD que saíram pela Núcleo Contemporâneo, contou também com um livro. O material, organizado por Myriam Taubkin, traz textos reflexivos sobre a prática dos instrumentos de sopro escritos pelos próprios participantes do projeto (como Leonardo Fuks, Severino Araújo, Nailor Proveta etc.). A jornalista Maria Luiza Kfoury também participa do livro, escrevendo 36 verbetes sobre os músicos mais relevantes da área, além de apresentar bibliografia e discografia.

Em *Violões*, segmento elaborado antes de *Um sopro de Brasil*, também é possível notar este teor de pesquisa. O álbum referente ao instrumento de cordas foi lançado em 1991, e depois relançado pela Núcleo Contemporâneo. Já em 1989, a imprensa caracteriza os eventos como sendo de “grande repercussão nacional” - embora essa expressão seja questionável a depender do critério utilizado para análise, é notável que as iniciativas foram

ganhando espaço no mercado musical ao longo dos anos. *Violões* começou com registros doados ao Museu de Imagem e Som em São Paulo, além do patrocínio do Banespa e do Jornal da Tarde; *Um sopro de Brasil*, por sua vez, já contou com apoio do SESC-SP e da Petrobras, gerando produtos culturais mais robusto.

O papel de Benjamim Taubkin no Projeto Memória Brasileira preconiza o que viria a ser aprimorado nos anos seguintes: suas funções são calcadas numa dualidade formada por gestão e criação, e em determinadas situações, um polo vai se sobressair em relação ao outro. É preciso lembrar que o pianista começou sua carreira como produtor; o interesse e estudo pelo instrumento vieram depois. Neste projeto, ele atua como articulador: na figura 1, nota-se que Taubkin menciona a importância de iniciativas voltadas à música instrumental, destacando que há possibilidade de viabilizar projetos para este segmento e captar público. O músico defendeu essa perspectiva nos anos seguintes ao prosseguir e aprofundar seus objetivos no mercado. A seguir, serão analisados alguns produtos culturais lançados posteriormente, já com o selo Núcleo Contemporâneo em vigência.

#### 4.1.3 América Contemporânea e Fronteiras Imaginárias

Os projetos América Contemporânea e Fronteiras Imaginárias focaram em reunir músicos do Brasil com outros países da América Latina. O primeiro deu origem ao álbum *Um outro centro* (2006), cujo próprio nome já sinaliza um anseio questionador – não mais no centro a música europeia e/ou norte-americana, mas sim a latina. É possível supor, também, que se trata de uma perspectiva colonial, apesar de não estar presente uma atuação de militância política. No texto do encarte do álbum, Taubkin afirma:

Este CD é, para mim, fruto de um encontro mágico e a realização de um sonho. Sempre me perguntei do porquê de termos tão pouco contato com outros países da América do Sul. Esta é uma questão que vem me intrigando nos últimos 15 anos. Aos poucos, alguns projetos e o trabalho de algumas pessoas, foram possibilitando esta realização. Entre eles, a minha colaboração com o Mercado Cultural da Bahia, que permitiu abrir caminhos em diversas frentes: através dos materiais que nos chegavam dos diversos países da América do Sul, e aonde, vários deles nos surpreendiam pela qualidade; também pela convivência com os artistas e produtores que participaram das várias edições do Mercado [Cultural da Bahia] e das viagens que pude empreender para estes vários países desde 2001. Além do contato com Carlos Aguirre, com que tive o privilégio de tocar em outras ocasiões. Começamos, então, a pensar na possibilidade de estabelecer um grupo com esta formação. E de sugestões, contatos e parcerias com diversos músicos e produtores, chegamos a este atual grupo. Faltam ainda outros países... Mas é um processo em construção que abre uma porta para novos projetos de colaboração e troca. De convivência rica e prazerosa. De muitas histórias, histórias e causos... Espero que esta nossa aventura soe assim para vocês (TAUBKIN, 2006).

Dez músicos compõem o projeto, contando com Taubkin: Aquiles Báez (Venezuela), Carlos Aguirre (Argentina), Christian Galvez (Chile), Lucia Pulido (Colômbia), Luis Solar Narciso (Peru), Siba (Brasil), Zé Miguel Wisnik (Brasil), Alvaro Montenegro (Bolívia) e Ari Colares (Brasil). No encarte também constam pequenas biografias sobre os músicos, bem como pequenos comentários sobre as faixas. Nota-se que o produto cultural procura oferecer um contexto sobre a obra para o ouvinte, o que é uma característica comum dos demais álbuns da gravadora.

O texto escrito por Taubkin fornece algumas pistas sobre como se deu esse diálogo com os músicos da América do Sul. Segundo ele, havia o interesse pessoal, somado aos contatos anteriores feitos em outros contextos, como o Mercado Cultural da Bahia. Outro aspecto que merece ser ressaltado é a reiteração de que essa relação entre Brasil e os demais latino-americanos é insuficiente; portanto, esses países e suas culturas se constituem aqui como o “Outro”, ou seja, um elemento a ser descoberto. Isso não significa que esse “Outro” é uma entidade homogênea; ao contrário, conforme argumenta Nicolau Netto (2013), com o avanço das discussões sobre multiculturalismo e diversidade (contexto esse em que a World Music emerge como fenômeno), as produções artísticas dos países não-canonizados passam a ganhar um espaço tanto de legitimação quanto de autoafirmação na indústria cultural (NICOLAU NETTO, 2013).

Entre as faixas do álbum, três são de domínio público: *Carmelita, adiós; Panguito lando; Cantos de vaquera*. Tais presenças sugerem a intenção de resgatar a música tradicional dos países contemplados no trabalho. As demais 7 são composições dos integrantes do grupo, cuja sonoridade remonta à cumbia (ritmo colombiano), chacarera (ritmo argentino), merengue (ritmo venezuelano), saia (ritmo boliviano), cueca (ritmo chileno) etc. Em suma, o álbum é uma tentativa de representar um recorte da musicalidade latino-americana, servindo como uma espécie de “carta de apresentação”, mas tentando mesclar algumas características comuns ao público brasileiro.

*Fronteiras Imaginárias* (2015) defende o mesmo argumento. Todavia, este álbum apresenta uma sonoridade mais jazzística (o formato piano/baixo/bateria/sopros é um indicativo disso), sem recorrer aos ritmos tradicionais, embora, segundo Taubkin, o projeto seja um desdobramento de *América Contemporânea*. São reunidos músicos do Brasil e da Colômbia: Benjamim Taubkin (piano), Antonio Arnedo (saxofone), João Taubkin (baixo acústico) e Sérgio Reze (bateria), sendo apenas Arnedo da Colômbia. É interessante observar o seguinte trecho que Taubkin escreve sobre o álbum: “Este é apenas um começo. Em nosso continente as fronteiras são muitas. Entre pobres e ricos, entre diferentes países,



entre os que aqui estavam, e os que chegaram depois de 1500. Mas todas elas imaginárias. A celebrar o dia em que deixarão de existir” (TAUBKIN, 2015).

Já foi argumentado que os produtos culturais da gravadora promovem o diálogo entre diferentes culturas sem recorrer às tensões, mesmo que demonstrem ter consciência delas. No texto, é dito que as fronteiras entre pobres e ricos são muitas, mas essa temática não é desenvolvida ou discutida na obra – tampouco problemas entre países. Fronteiras, limites, diferenças são motes utilizados para celebrar composições e reuniões entre músicos. Há, sim, uma curiosidade em relação ao Outro, ao que é supostamente relegado e desconhecido; no entanto, as implicações políticas deste tema não aparecem no produto cultural. Depois de citar um aspecto histórico – a chegada dos portugueses ao Brasil – recorre-se ao argumento de que as fronteiras são “imaginárias”. É possível que tais barreiras estejam aqui sendo interpretadas como construções sociais, por isso a intenção de que elas sejam dissipadas.

Em suma, esses discos podem ser considerados parte do “interesse” pelo Outro. Aqui, os demais países da América Latina são vistos como locais que têm muitas semelhanças históricas, artísticas e sociais com o Brasil, mas que acabaram se afastando devido a interesses de outros (e até incorporando esse afastamento em suas identidades). Nesse sentido, além da questão identitária partindo do local, há também a intenção de aglutinar uma comunidade de músicos independentes, para que o segmento que fortaleça. Em termos de comparação metafórica, a tentativa é de resgatar um velho amigo distante – e aqui a palavra “amigo” é proposital, pois remete ao afeto e aos valores pessoais – algo que está significativamente presente em depoimentos de Taubkin e também é apontado como uma característica comum em outras gravadoras de música instrumental, conforme argumenta Muller (2005) em relação ao selo Som da Gente<sup>68</sup>.

Portanto, conforme argumentado em outros momentos deste trabalho, entende-se que esses produtos culturais têm a intencionalidade de usar a diversidade cultural como valor de distinção. Pode-se discutir se esse recurso é utilizado de maneira efetiva, já que os álbuns em si não trabalham com os eixos políticos que seriam comuns a esta temática. De todo modo, o discurso de Taubkin presente nos encartes – discurso este reiterado em entrevistas e sempre destacado pela crítica especializada – apresenta uma essência conciliadora e que, ao mesmo tempo, valoriza a diferença. Nesse sentido, Nicolau Netto (2013) afirma:

---

<sup>68</sup> Este assunto foi discutido mais detalhadamente no tópico *Indústria fonográfica e música instrumental em São Paulo: Som da Gente, Pau Brasil e Maritaca*.

Dessa forma, notamos que o discurso da diversidade não é apenas a afirmação do diferente, mas a contenção do conflito sobre o diferente, no momento em que o vocabulário da administração se torna integrante do próprio discurso. Usamos repetidamente a expressão “contenção” para nos referirmos ao discurso da diversidade e, de fato, essa ideia nos é essencial. Ao usarmos o termo, queremos nos referir a seu duplo significado, no sentido de que a articulação do discurso da diversidade tanto abarca o conflito, ou seja, permite a articulação das posições mais antagônicas, quanto refreia esse conflito, permitindo seu gerenciamento. Isso significa dizer, conforme a tese que levantamos no primeiro capítulo, que o discurso da diversidade permite, em sua articulação, que as diferenças sejam definidas conforme interesses de atores em posições específicas. Ao quebrar o Outro estático do exótico, ao valorizar o pluralismo em detrimento do uno, a articulação desse discurso coloca outras forças em jogo na busca da contenção do diferente, no duplo sentido aqui empregado, no intuito de gerenciá-lo em torno de interesses. Cada ator, em cada esfera social, agirá de um modo, se posicionando como um “gerenciador da diversidade” (NICOLAU NETTO, 2013, p. 177-178).

Observa-se que o argumento de Nicolau Netto (2013) tem relação o pensamento de Taubkin. Viu-se anteriormente que, no caso do diálogo entre Brasil e os demais países da América Latina, a diferença musical/cultural é valorizada sob a perspectiva de “união”; porém, não há aprofundamentos de tensões: trata-se de um recorte específico, que serve aos interesses de determinados atores – por isso, também, seu caráter conciliatório. Por isso as expressões “construção” e “troca” são utilizadas, no texto de Taubkin, são usadas para marcar a intencionalidade do produto cultural se vender dessa forma. Embora não seja a intenção deste trabalho avaliar questões estéticas dos álbuns – e sim mostrar a maneira como a obra é percebida pelos seus próprios criadores, considerando o fato de que há uma perspectiva a ser defendida. Esse aspecto acaba fazendo com que os álbuns tenham um caráter coletivo – não só por motivos formais, já que o álbum é do grupo América Contemporânea – mas também em sua essência: o pianista não atravessa as sonoridades ali trabalhadas, nem tenta se firmar como protagonista, sempre colocando o grupo em detrimento do individual.

#### 4.1.4 *Al Qantara* e *Co-Bra*

Em um notável movimento de aceno e diálogo com o Oriente, os projetos *Al Qantara* e *Co-Bra* demonstraram o anseio de Taubkin de dialogar com ritmos considerados “desconhecidos”, com a intenção de tirar deles a pré-concepção do “exótico”. Novamente, nota-se a intenção de construir diálogos entre diferentes culturas de forma conciliatória, onde valores pessoais também pautam a forma como o produto se coloca. Em *Al Qantara*:

*Caminhos e ida e volta – Brasil/Marrocos* (2014), há um texto de Taubkin (presente também em inglês e francês) que trabalha essas questões:

Em 2009, fui convidado por Brahim El Mazned para uma apresentação no Festival Timitar, por ele dirigido, em Agadir, no sul do Marrocos. Fascinado desde sempre pela música daquela região, propus um concerto que reunisse músicos brasileiros e marroquinos. Brahim não só aceitou, como indicou alguns dos melhores instrumentistas do país. O encontro trouxe tudo aquilo que se pode desejar em vivências dessa natureza. Conversas e risadas à beira da mesa. Caminhadas pela praia. E, principalmente, muita música. Ritmos, fraseados daqui e de lá, que vão sendo elaborados, conhecidos e reconhecidos. Pudemos perceber a matriz de diferentes músicas do Brasil a partir das culturas que lá se encontram – Gnawa, Berber e Árabe. Espero que este disco consiga transmitir toda a atmosfera gerada nestes dias tão bonitos – no Marrocos e no ano seguinte, no Brasil, quando registramos em estúdio, o disco. Agradeço, de coração, a todos os envolvidos – músicos e produtores. E à vida, por proporcionar tais encontros (TAUBKIN, 2014).

Al Qantara significa “a ponte” em árabe, o que evidencia a intenção de construir diálogos e criar relações. Com Taubkin no piano, Ari Colares (percussão), João Taubkin (baixo), Lulinha Alencar (acordeão), Mehdi Nassouli (gimbri), Farid el Foulahi (oud), Lahoucini Bagir (percussão), o grupo mesclou um repertório autoral (tanto dos brasileiros, quanto dos marroquinos) com músicas de domínio público (como Adeus meu lírio verde), uma tendência que se repete nos outros álbuns onde já junção de “nacionalidades”. São composições dos músicos do grupo: O deserto é aqui (Taubkin), Salsabile (Farid el Foulahi) e Quilombo (Ari Colares), além das adaptações de Hamdoucha (Mehdi Nassouli), Berma Sosanbi (idem) e Adeus meu lírio verde (Ari Colares), ambas de domínio público. Essa tentativa de equilíbrio de forças – e diálogo – é constantemente reforçada pelos textos que Taubkin escreve para os álbuns. Não é objetivo deste trabalho analisar se isso ocorre de fato em termos estéticos, mas sim observar como o produto cultural se coloca: por meio de seu repertório e grupo, juntamente com os textos de Taubkin, tenta-se criar essa perspectiva de interesse pelo “Outro”. Além disso, é interessante observar que não se trata de uma questão particular deste álbum ou de outros: em conjunto, os álbuns procuram formar uma linha artística que orbita em torno desses temas. A imprensa internacional também notou isso: uma matéria do jornal El País sobre o Festival Visa for Music, ocorrido em Rabat (Marrocos), em 2014, no qual Taubkin participou, destaca o diálogo entre a América Latina e o Norte da África.

No Festival Visa for Music, o Africa Middle East Music Meeting, que aconteceu há poucos dias em Rabat, reuniu a música de grupos e solistas do Oriente e do Sul, mas também do Ocidente, da América Latina negra, do Caribe. Porque os rastros do tambor podem ser claramente traçados na Colômbia, no Brasil e em grande parte da

América Central, como explicou a professora colombiana Jenny de la Torre, em uma das conferências que ilustraram o festival. (...) "Da Bahia e do Benin, o berimbau", acordou no mesmo palco o músico brasileiro Benjamin Taubkin, hoje à frente de um conjunto de fusão de música brasileira e norte-africana chamado Al Qantara. "A tal ponto são esses caminhos de ida e volta que na Bahia a piada é que a África veio da Bahia", sorri Taubkin. Desses dias de 'visto' especial para a música, resgatamos um punhado de propostas muito diferentes do 'Africano' (IGLESIAS, 2014).

Não apenas os álbuns da gravadora Núcleo Contemporâneo trabalham temas relacionados ao multiculturalismo e ao diálogo entre diferentes culturas, mas também Taubkin e os determinados músicos de cada projeto participam de festivais que têm a intenção de explorar essas questões. Em contato com ainda mais músicos de diferentes países, fica explícito o desejo de questionar fronteiras e estabelecer parcerias horizontais por meio da música. Ora, embora o segmento do festival se chamasse Africa Middle East, a América Latina está presente, e isso é assinalado pela crítica. Na fala destacada de Taubkin (que inclusive faz menção ao subtítulo do álbum), observa-se que as relações entre África e Brasil (mais precisamente, Bahia), na visão do pianista, podem ser acentuadas pela música. Por fim, nota-se certo tom crítico: para a jornalista, o que é apresentado pelo festival propõe superar uma noção homogênea e unilateral do que poderia ser considerado "africano"; o "Outro" se coloca na sua multiplicidade e diversidade.

*Co-Bra Project*, assim como Al Qantara, reúne músicos brasileiros e sul-coreanos. Na formação, estão Taubkin (piano), Ari Colares (percussão), Ricardo Herz (violino) e o grupo Jeong Ga Ak Hoe. O repertório mescla músicas tradicionais da Coreia do Sul (Long Arirang, Iyaong, Alio ver. 4) com canções populares brasileiras: O Canto da Ema (Alventino Cavalcante/Ayres Viana/João do Vale), Consolação (Baden Powell/Vincius de Moraes), Ponta de Areia e Vera Cruz (Milton Nascimento/Fernando Brant). Deve-se frisar que as composições brasileiras não são aqui executadas com suas letras originais – elas são instrumentais e vocalizadas. A junção de músicos tão artística e culturalmente diferentes pode parecer, no mínimo, inusitada. Num breve texto presente no site da gravadora, Taubkin afirma:

Tenho todo interesse na diversidade da música e da cultura do mundo. Tradições de lugares com os quais temos algum ou pouco contato. Entre eles – África do Sul – no projeto Milágrimas; Marrocos – Al Qantara; América Contemporânea; Índia- no projeto Samwad. E mais recentemente a Coréia. Descobri a música deles em um documentário – Intangible Asset 82 – realizado por uma documentarista australiana, no Festival de Cinema de São Paulo em 2008. Fiquei fascinado por esta música e em 2009 fiz a minha primeira viagem para lá. Em 2011 participei de uma residência artística no sul da Coréia com 30 jovens músicos coreanos, dois da Índia e dois da Áustria. Toquei informalmente desde então com vários músicos e grupos. E no ano passado comecei a colaboração com o Jong Ga Ak Hoe – quando eles vieram ao

Brasil. Nós gravamos um disco, a ser lançado em breve. E agora estamos na Coreia para dar sequência a esta colaboração. (TAUBKIN, 2016).

Nesse trecho, alguns aspectos merecem destaque. Ao relacionar Co-Bra Project com outros projetos – os já citados Al Qantara e América Contemporânea, além de Milágrimas e Samwad<sup>69</sup>, que reúnem artistas da África do Sul e Índia, respectivamente – Taubkin mostra uma linha de continuidade de proposição temática. Conforme já argumentado, a presença de músicos e repertórios de outras culturas não é uma questão pontual de cada álbum, mas sim faz parte de uma linha que a gravadora pretende seguir. Para o pianista, estes trabalhos dialogam entre si de alguma forma e fazem parte de um “problema” a ser explorado: não há uma resposta única, e sim múltiplos caminhos para a construção de uma “ponte entre povos” através da música. Além disso, chama atenção a maneira como o grupo sul-coreano foi descoberto: Taubkin já declarara algumas vezes sua afeição pelo cinema documentário, e por meio dessa linguagem descobriu o Jeong Ga Ak Hoe. O filme, ainda, foi dirigido por uma cineasta australiana. Esse encontro de múltiplas perspectivas e nacionalidades foi o suficiente para levar o pianista ao país asiático, o que mais tarde resultou no álbum em si. É interessante notar que a linguagem documentária foi o ponto de partida e de concretização para a relação de Taubkin com o grupo: seus encontros com os membros do Jeong Ga Ak Hoe e a vinda dos músicos ao Brasil foram registrados no longa *O piano que conversa*, o qual será analisado mais adiante. Com base nesses aspectos do projeto Co-Bra, é possível pautar duas principais questões: 1) O enfraquecimento de fronteiras facilitou o interesse pelo “Outro”: não fosse o documentário assistido por Taubkin, o conhecimento sobre o grupo seria, no mínimo, adiado. Percebe-se que a diferença de culturas compôs a perspectiva que o pianista teve sobre o grupo: um músico brasileiro assistiu artistas sul-coreano sob a perspectiva de uma australiana; o primeiro contato não foi por meio de auto-representação. Isso demonstra as potencialidades da diferença cultural. 2) o documentário não foi apenas uma “ponte” para unir o pianista aos músicos sul-coreanos, mas uma linguagem especial ao projeto continuou após da gravação do álbum e as apresentações. Tal aspecto remonta a uma das principais características da gravadora Núcleo Contemporâneo: o uso de múltiplas linguagens artísticas. Ou seja, não se trata apenas de gravar um álbum com um grupo asiático, mas de mostrar para o grupo como

---

<sup>69</sup> Optou-se por não analisar esses trabalhos individualmente neste capítulo, pois tratam-se de projetos que foram lançados pelo Selo Sesc – a pesquisa procurou priorizar o que foi lançado pela gravadora. Ainda assim, pode-se afirmar que ambos seguem a mesma linha propositiva dos produtos culturais da Núcleo Contemporâneo: procuram trazer a união entre músicos brasileiros e de diferentes países. A multiplicidade de linguagens artísticas também está presente: além do álbum musical, *Milágrimas* é um espetáculo de dança dirigido pelo coreógrafo Ivaldo Bertazzo.

foi o desenvolvimento desse encontro, a construção musical do repertório e a ambientação do pianista brasileiro em um país “inusitado”.

#### 4.1.5 Cantos do nosso chão 1 e 2, Toadas de Bumba-meu-boi

Os álbuns que serão analisados a seguir não apresentam artistas e repertórios de outros países – eles se concentram em explorar um repertório da música tradicional brasileira. No entanto, a linha propositiva de interesse pelo “Outro” continua. Viu-se nos tópicos anteriores a presença da música tradicional do Marrocos e da Coreia do Sul é o caminho “conhecer” tais culturas e, então, estabelecer diálogos com o Brasil. Já no caso destes álbuns, o próprio Brasil profundo é tido como “desconhecido”. É possível supor que estes projetos também procurem mobilizar a valorização da cultura nacional, pois eles colocam em evidência composições que têm um significativo apelo coletivo, apelo este conduzido por grupos tradicionais em todo o país. Em contrapartida,

O álbum *Cantos do nosso chão 1* (2006) foi lançado no período mais proífico da gravadora Núcleo Contemporâneo, ao menos de termos de quantidade de álbuns. Foi uma época em que os lançamentos da gravadora estavam focados em trabalhos coletivos, marcados pelo crescente interesse de Taubkin pela música tradicional brasileira. Em termos de autoria, o disco é atribuído ao pianista e ao Núcleo de Música do Abaçáí. A intenção é promover o diálogo entre diferentes tradições brasileiras – das caixeiros do divino maranhenses ao samba de roda baiano. Os arranjos não procuram captar uma suposta “pureza” dessas composições, já que a presença do piano em si traz um aspecto urbano à sonoridade. Por isso, pode-se pensar que nesse álbum não se deixa de perseguir o “Outro”: o resultado é encontro da canção popular com a música tradicional e a instrumental. Além disso, a formação do grupo merece destaque, pois estão presentes muitos membros da Orquestra Popular de Câmara: Ari Colares (percussão), Teco Cardoso (sopros), Paulo Freire (viola), Lui Coimbra (violoncelo) e Mônica Salmaso (voz), além de João Taubkin (contra-baixo), Sapopemba (voz), Neusa de Souza, Mazé Cintra, Marluce e Cris Glória, sendo estes últimos mais ligados à música tradicional. Com exceção da faixa 2, uma junção tripla de Minha Ciranda, Morena vem ver e Quem me deu foi Lia (Capiba/Baracho), o repertório é formado majoritariamente por composições de domínio público, como Alvoradinha, No Bater, Ô-lê-lê, Tamborim e Ô-de-casa, Ô-de-fora. Em reportagem no jornal O tempo, Taubkin fala um pouco sobre sua relação com a música tradicional brasileira:

Com arranjos e harmonias assinados pelo pianista, o trabalho está sendo lançado também na Europa, pelo selo belga Connecting Cultures. Recentemente, estiveram em turnê pela Espanha para divulgar o disco. (...) Entre as canções do disco, é possível encontrar uma cantiga de folia de reis recolhida em Vitória da Conquista ("Ô de Casa, ô de Fora), temas de Moçambique escutados pelo grupo na capital mineira ("O-lê-lê" e "Olé-lê de lê-lê-ô"), uma suíte com três cirandas pernambucanas ("Minha Ciranda", "Morena vem Ver" e a tradicionalíssima "Quem me Deu foi Lia"), além de dois temas das Caixeiros do Divino de Maranhão ("No Bater" e "Alvoradinha"). (...) "Acho importante poder pensar música brasileira que não seja só samba e baião. Gosto de imaginar outras possibilidades de pontos de vista para quem toca piano e vive na cidade grande, como eu", explica o músico paulista. (...) Através dos arranjos permeados pela incrível criatividade de Taubkin, o disco dialoga com o mapeamento musical feito por Marcus Pereira, nos anos 70, o mangue beat de Chico Science, a inventividade de Hermeto Paschoal, e as fusões multinacionais de Paul Winter. "Pra mim, uma coisa muito forte é a sabedoria do povo. E nesses tempos de crise que temos vivido, procuro não perder de vista a riqueza cultural e humana do país. Acredito que esse é um trabalho muito encantado", resume. (GUIMARÃES, 2007).

A matéria jornalística acima citada reforça alguns pontos que este trabalho tem destacado. Primeiro, a menção à internacionalização, com lançamento por um selo belga curiosamente denominado "Connecting Cultures". Nicolau Netto (2013), ao analisar o fenômeno da World Music, chamou atenção para a importância das parcerias entre pequenos selos europeus e norte-americanos com os de países latino-americanos e africanos (NICOLAU NETTO, 2013). Além disso, a menção à turnê da Espanha sinaliza mais um aspecto da internacionalização: conforme discutido em outras partes desse trabalho, ter relações com estes outros países mostra a intenção de estabelecer diálogos artísticos e criar uma rede de contatos que enfraqueça fronteiras; adicionalmente, o selo procura espaços de "legitimação" de seu trabalho: um grupo independente que obtém alcance na Europa prova sua relevância artística e capacidade de expandir-se comercialmente – ainda que dentro de seu segmento.

A matéria também apresenta um Taubkin consciente de sua posição como artista "urbano", mas interessado em possibilidades pouco exploradas na música brasileira: embora o samba e o baião estejam presentes em outros produtos culturais da gravadora, há a preocupação de trazer outros ritmos. Além disso, chama atenção a menção ao trabalho de Marcus Pereira, publicitário que nos anos 1970 foi responsável por coordenar o mapeamento e gravação de músicas tradicionais brasileiras, pelo selo que levou seu nome. Por isso a comparação: cada um, à sua época, foi responsável por ser uma espécie de "ponte" entre a música tradicional e canção popular, apresentando ao público manifestações de um Brasil profundo.

Onze anos depois, em 2017, *Cantos do nosso chão 2* é lançado, com autoria do grupo Clareira; a formação guarda semelhanças com a primeira: Taubkin (piano), Ari

Colares (voz e percussão), João Taubkin (contrabaixo), Sapopemba (voz e percussão), Mazé Cintra (voz e percussão), Neusa de Souza (voz e percussão), Verlúcia Nogueira (voz e percussão). O repertório apresenta cantiga das Caixeiros do Divino, aboio, côco etc. Também chama atenção os pequenos textos sobre as músicas (presentes no encarte), escritos por Ari Colares. O percussionista e pesquisador explica as origens e como se deram os registros dessas faixas. Esse recurso mostra a intenção de ser didático ao público - ao contextualizar o repertório, o grupo mostra a preocupação de fazer o ouvinte se apropriar dessas músicas com mais profundidade. Em entrevista ao programa RádioMetrópolis, da TV Cultura, Taubkin afirma:

Quando a gente se encontrou, na verdade o projeto já está com 16 anos, essa formação fazia parte do Núcleo de Música do Abaçáí. O abaçáí é uma instituição que se dedica ao estudo da música e dança tradicionais brasileiras. Percorreram o país, recriando esse repertório. Quando eu vi eles (sic) tocando, fiquei super a fim de me aproximar e pensar harmonias, contra cantos ligados a esse universo da música tradicional brasileira, que é infinita, muito vasta. E, desde então, a gente vem junto. A gente vai escolhendo alguns desses cantos que fazem mais sentido a gente tocar, ou que acedem o desejo de criar uma harmonia. (...) Cada uma [faixa] representa um universo. O universo da música tradicional é amplo. Você tem cantigas ou cantos ligados a uma celebração, por exemplo. Uma música chama atenção pela alegria, Baianá, que abre um disco. Parece um funk, mas é música tradicional. Isso é muito interessante. A segunda música, Sinhá Rainha, é uma coisa completamente introspectiva. Os aboios, o Sapobemba traz. O côco também, tem a ver com a infância do Sapopemba, nas plantações de arroz. O cruzeiro o Ari trouxe. A última música é de uma casa de religiosa do Maranhão, e pra mim trouxe a memória da música do John Coltrane. Porque elas cantam que vão ao céu e se encontram com as estrelas. É uma espécie de viagem astral. E me lembrou muito A Love Supreme, do Coltrane. E acabou ficando muito entre esses dois universos: tem a atmosfera da música do Coltrane com as caixeiros do divino. Então, essas coisas são aproximações, estímulos (TAUBKIN, 2017).

Nesta entrevista, é possível destacar alguns aspectos 1) a menção ao Núcleo de Música do Abaçáí, o qual Ari Colares fazia parte. Este é um exemplo de uma característica de Taubkin muito marcante para a gravadora: estar sempre “atento” e captar trabalhos potencialmente agregadores para o que o Núcleo Contemporâneo quer desenvolver. Ou seja, conforme já mencionado neste trabalho, os álbuns lançados pela gravadora não são concentrados na carreira solo de Taubkin; ele não é o centro, mas tem o papel de reunir diferentes atores sociais (não se trata apenas do sentido musical) em uma mesma obra; 2) a ênfase no trabalho coletivo: o pianista faz questão de mencionar a contribuição de cada integrante para a construção da essência do grupo. Este aspecto tem ligação com o tópico 1: não apenas a gravadora não está limitada à figura de Taubkin – mais do que isso, a coletividade é uma essência; 3) a relação inusitada das Caixeiros do Divino com John



Coltrane<sup>70</sup>. Essa junção de elementos aparentemente distantes é algo recorrente não só nas entrevistas de Taubkin, mas também nos produtos culturais em si: a Orquestra Popular de Câmara juntou Beatles, Chiquinha Gonzaga e a congada mineira; o grupo Co-bra, por sua vez, uniu a música tradicional sul-coreana com a brasileira, entre outros exemplos analisados neste capítulo. Tais “colagens multiculturais” podem ter origem no repertório dos músicos que compõem o grupo – sobretudo Taubkin – mas também demonstram, possivelmente, o ímpeto de conhecer o “Outro”, um aspecto positivo da globalização. Além disso, é possível lembrar do argumento de Nicolau Netto (2013) sobre a importância dos índices de diferenciação na World Music: sendo o local o mais importante deles e admitindo que o local define o universal (NICOLAU NETTO, 2013), o diálogo entre esses dois elementos não parece tão distante. À primeira vista, a pesquisa e destaque à música tradicional brasileira carrega certo teor nacionalista; neste segmento, não é comum pensar imediatamente em relações com o jazz americano. No entanto, para Taubkin, esses diálogos não só são coerentes, mas essenciais para a construção destes produtos culturais.

Por fim, ainda neste contexto de música tradicional, é possível mencionar o álbum *Toadas de Bumba-meu-boi* (1999, relançado em 2013), do Grupo Cupuaçu. O Cupuaçu é liderado por Tião Carvalho, maranhense com significativa atuação na cultura popular, sobretudo no Morro do Querosene (localizado no Butantã, zona oeste da cidade de São Paulo). É relevante frisar que o grupo não é composto apenas por músicos, mas por artistas de diversas frentes que se interessam pelo segmento. Nesse sentido, vale fazer uma pequena digressão e trazer um excerto do Projeto de lei nº 1038, de 2019, de autoria da deputada Leci Brandão, que recebeu parecer favorável das Comissões de *Constituição, Justiça e Redação* e também *Educação e Cultura*:

O Grupo Cupuaçu surgiu do encontro e interesse de pessoas de diversas formações: atores, arquitetos, artistas plásticos, capoeiristas, dançarinos, educadores, estudantes, músicos e profissionais liberais que, inicialmente, se interessavam e/ou pesquisavam danças populares brasileiras e se reuniam para dançar na Academia de Capoeira “Fonte de Gravatá” do Mestre Kenura, e depois se aglutinaram aos alunos das aulas de danças brasileiras, ministradas pelo, dançarino, músico, cantor, capoeirista e educador maranhense Tião Carvalho no Curso de Formação de atores do Teatro VENTOFORTE. A partir desta união, o interesse de pesquisa comum em pesquisar as danças populares desses indivíduos que identificam-se com os saberes que Tião Carvalho traz em suas origens e que estão atrelados a da grande variedade de danças e brincadeiras populares, pois são alimentadas por um universo mítico e imagético único de extrema riqueza, conhecimentos ancestrais, transmitidos na covivência social, na forma de educar e lidar com o mundo e com as pessoas e que ainda hoje

<sup>70</sup> Não se pretende afirmar que há relações estéticas entre as Caixeiras do Divino e John Coltrane. Não é o objetivo deste trabalho confirmar referências por meio de análises de notação musical. O argumento se sustenta em identificar o interesse pelo “Outro” – a centralidade da hipótese de pesquisa – através da forma como os produtos culturais se colocam. Ainda que exista a possibilidade desse teor multicultural ter implicações estéticas, não é possível fazer essa afirmação categoricamente.

fortalecem um modo de fazer cultura de extrema relevância para a configuração da sociedade. Logo o crescimento natural do Grupo Cupuaçu também gera ramificações por todo o Brasil. No repertório de seus espetáculos o Grupo apresenta danças populares tradicionais, canções de criação coletiva, músicas incidentais, cânticos e ladainhas de autoria de seus integrantes, bem como, canções de domínio público e pertencente ao cancionário popular tradicional de diferentes regiões brasileiras como: o Bloco do Baralho, o Bumba-Meu-Boi, a Ciranda, o Cacuriá, a Capoeira, a Dança do Caroco, o Maculelê, o Samba de Roda, o Tambor de Crioula entre tantas (BRANDÃO, 2019, p. 1).

Este trecho é oriundo do setor de “Justificativa” do projeto de lei. Observa-se a estratégia de enfatizar as diversas frentes artísticas com as quais o Grupo Cupuaçu se relaciona – algo semelhante com o Núcleo de Música do Abaçáí. Nota-se que há um perfil de músicos e de grupos que acabam se envolvendo em projetos da gravadora: envolvidos em cultura popular e em diversas linguagens artísticas. Também é interessante notar que a lei “Declara como Patrimônio Cultural Imaterial do Estado a Festa do Ciclo do Bumba-Meu-Boi, realizada no Morro do Querosene, na Capital”. Ou seja, trata-se de um segmento que recebeu respaldo estatal como patrimônio, o que confere uma certa legitimação não apenas à Tião Carvalho, mas ao grupo como um todo. No projeto, o álbum *Toadas de Bumba-meu-boi* é citado:

Como resultado destes anos de intensa vivência cultural lançou, em 1999, seu primeiro CD o “*Toadas de Bumba-meu-boi*” (selo Núcleo Contemporâneo), composto por toadas (músicas) de alguns de seus integrantes – Ana Maria Carvalho, Graça Reis e Tião Carvalho – e outras de parentes e amigos maranhenses, feitas em homenagem ao grupo. Nos sotaques da Ilha e da Baixada, inspiradas no autêntico Bumba-meu-boi do Maranhão, as músicas desde álbum trazem arranjos do Maestro Branco, Ubiratan Souza, Benjamin Taubkin e Tião Carvalho (BRANDÃO, 2019, p. 5).

Assim como a justificativa do projeto de lei é uma forma de respaldo para os membros do Cupuaçu, a menção ao álbum é uma legitimação dupla: ter um disco lançado, em si, é uma forma de validação, pois indica um processo de profissionalização - mesmo na era digital, onde a produção e distribuição são facilitadas, esse aspecto é valorizado em editais e projetos que envolvem o Estado ou interesse público. Observando por outra perspectiva, Taubkin reafirma a própria proposta do selo ao associar-se ao Cupuaçu e Tião Carvalho: não se trata apenas de uma identificação musical, mas que também é política e cultural. Pelo nome do selo, registrou-se parte do repertório da Festa do Boi, agora patrimônio imaterial do estado de São Paulo. A presença da gravadora em frentes que vão além da indústria fonográfica propriamente dita sugere a preocupação em desenvolver um projeto cultural – algo que transcende a produção e venda de álbuns em si.

Em relação ao álbum *Toadas-de-bumba-meu-boi*, estão presentes as faixas Turma do Morro (Tião Carvalho), Levantando Poeira (Graça Reis), Cantarei de Novo (Chico

Maranhão), Dona tá Reclamando (Cacau), Senhora Dona da Casa (Tião Carvalho e Naná de Nazaré), Boi da Madeira Bordada (Augusto Quitandeiro), Reúne teu Batalhão (Tião Carvalho, Naná de Nazaré e Cacau), O Meu Maracá (Graça Reis), Meu Vaqueiro (Graça Reis), Até a Lua (Ana Maria Cravalho) e Barra de Lame (Cacau). Ou seja, trata-se de um repertório sem composições de domínio público, mas que têm na música tradicional e nas festas populares suas principais inspirações. Também é válido frisar que Taubkin pouco aparece em *Toadas-de-bumba-meu-boi*. Embora participe do piano em *Dona tá reclamando* e da produção do disco em si, o destaque é para o grupo de Tião Carvalho. Isso remonta a uma característica já mencionada nesta pesquisa: a gravadora não é destinada ao trabalho solo de Taubkin, que sabe recuar em prol da coletividade. No entanto, este recuo não significa ausência: o pianista segue como articulador entre diversos atores sociais que, com frequência, transcendem o campo da música.

Existe um ponto de convergência entre os álbuns mencionados nesse tópico: a valorização da cultura tradicional brasileira. Nesse sentido, vale lembrar o argumento de Ikeda (2013), que viu no contexto social e político dos anos 1990 (com a proliferação de ONGs e Conferências sobre Meio Ambiente) um ambiente propício para o resgate e valorização de “culturas locais, étnicas e populares tradicionais”. Também chama atenção o maior destaque ao termo *patrimônio imaterial* (como visto acima, a institucionalização da Festa do Boi no Morro do Querosene, comandada por Tião Carvalho e o Grupo Cupuaçu, ocorreu por meio desta categoria). De modo geral, cultura tradicional e patrimônio imaterial são termos que se entrelaçam (IKEDA, 2013, p. 173). Portanto, Cantos do nosso chão 1 e 2 e *Toadas-de-bumba-meu-boi* podem estar inseridos nessa conjuntura que também atingiu a indústria fonográfica: além do interesse individual de Taubkin nas culturas tradicionais brasileiras (e de outros locais do mundo), a busca pelo “Outro” levada a cabo pela Núcleo Contemporâneo faz parte de um momento histórico.

#### 4.1.6 Sons de Sobrevivência

O álbum *Sons de Sobrevivência*, que dá título a esta pesquisa, foi lançado em 2014. A formação consiste em Benjamim Taubkin (piano), Simone Sou (percussão) e Guilherme Kastrup (percussão). Os dois últimos músicos já tinham um duo (Soukast), e aqui se unem ao

pianista para gravar um álbum de caráter experimental, com momentos de improviso<sup>71</sup>. O texto do encarte explica o disco da seguinte forma:

A parceria entre o Soukast (duo de percussão formado por Simone Sou e Guilherme Kastrup) e o pianista Benjamim Taubkin, surgiu a partir de um convite feito ao pianista para participar de um concerto especial do duo. O resultado musical e a interação no palco surpreendeu a ambos e deu início a uma colaboração mais constante que resultou em diversas apresentações e na gravação do disco “Sons de Sobrevivência”, lançado no Brasil e nos EUA. O Soukast utiliza os mais diversos objetos e instrumentos – baterias, tambores, vidros, painéis, tampas – para construir composições com elementos da música tradicional brasileira, como jongos, congadas, cantos de Orixás. Do outro lado, o pianista, compositor e arranjador Benjamim Taubkin encontra ou cria harmonias, contracantos e improvisos no piano em um fluido diálogo com a percussão e os ritmos que Simone e Guilherme apresentam. Desde 2010, os três realizaram diversos concertos, inclusive em um projeto especial na série de 2011 ao lado da Orquestra Jazz Sinfônica e em 2013 com a Tunkustler Orchestra na Áustria (KASTRUP, 2014).

As composições do álbum são todas de Simone Sou e/ou Guilherme Kastrup, com exceção de “O tocador”, parceria de Simone Sou com Oleg Fateev. É interessante notar como o local é um índice de diferenciação<sup>72</sup> para os produtos culturais da gravadora Núcleo Contemporâneo: para caracterizar o som, o texto remete à música tradicional brasileira e suas heranças africanas (a menção aos Orixás é um exemplo). O local de onde vem esta música importa, bem como para onde ela vai: lançado nos Estados Unidos em 2015 como *Sounds of life*, o repertório também foi tocado ao lado de uma orquestra austríaca. Portanto, a forma como o produto cultural se coloca é baseada na coexistência e diálogo entre dois universos aparentemente distintos: a música tradicional e a erudição europeia.

A sobrevivência desses sons pode carregar múltiplos sentidos: é a música tradicional brasileira que se faz presente no exterior; é o caráter de improviso e experimentação, que atesta o alto grau de presença desta música; é a própria validação da possibilidade de se fazer música independente no Brasil, pois se trata de um álbum com características singulares que conseguiu transcender fronteiras e ser “legitimado”. *Sons de sobrevivência* pode ser considerado uma síntese do que a Núcleo Contemporâneo procura construir em seus produtos culturais. Nesse sentido, vale destacar uma fala de Simone Sou, quando questionada sobre a recepção da percussão brasileira no exterior:

<sup>71</sup> Os álbuns *O pequeno milagre de cada dia* (2017) e *Sobrevoos* (2020) também apresentam essas características: improviso, composições autorais,

<sup>72</sup> Termo cunhado por Nicolau Netto (2013) para explicar como se dava o fenômeno da World Music: local e etnia são elementos que iriam decidir se determinado álbum, artista ou grupo poderia ser encaixado naquele universo. Ambos se articulam na chave da diversidade – portanto, nem todo país, cidade ou território têm a capacidade de ser considerado índice de diferenciação (assim como as mais diversas etnias) (NICOLAU NETTO, 2013).

Venho trabalhando nessa área dando aulas e workshops, até trabalhei com um baterista bem conhecido na Holanda, de World Music. Éramos em sete pessoas, sete percussionistas, um de cada país, e realmente a percussão brasileira tem um destaque grande, porque existem muitos grupos de percussão pela Europa, como se fossem grupos de batucada. (...) há uma abertura muito grande para a música brasileira. Para mim, está sendo muito curioso estar em um país [Holanda] com uma cultura percussiva completamente diferente da brasileira, e trazer aqui uma variedade de ritmos. (...) As pessoas de fato não conhecem – conhecem o samba, mas em relação à música tradicional, de norte a sul do país, eles não têm ideia do que acontece (SOU, Simone. 2017).

Quando a percussionista aponta que existem grupos de percussão na Europa “como se fossem de batucada” e depois alega que as pessoas “não conhecem” a música tradicional brasileira, atesta a importância do local como índice de diferenciação. Neste caso, o Brasil do “samba” não é um exatamente um qualificador; talvez esse ritmo seja mais familiar aos estrangeiros. Porém, há outra música que coloca o Brasil como um “Outro”, como um local desconhecido a ser apresentado por meio de seus músicos nativos, mas que tenham trânsito na Europa – o que significa a intenção de equilibrar essa dualidade entre universal/local.

Não é por acaso que Sou cita a World Music para se referir ao grupo “multinacional” de percussionistas: é possível lembrar do argumento de Nicolau Netto (2013), que define a viagem como uma metáfora da World Music: seus atores sociais são necessariamente viajantes, mas não desenraizados; sua música é local, se transporta:

A música dos Moe [família musicista do Havaí], a “autêntica” música havaiana, seria o típico objeto da etnomusicologia. Contudo, notemos que na contemporaneidade se esse objeto pode ser relacionado a um local (no caso, o Havaí), esse local deve ser assumido no movimento, na dinâmica, na viagem que o define. O Havaí, que é índice diferenciador da música dos Moe, é definido na multilocalidade em que essa música circula (NICOLAU NETTO, 2013, p. 284).

Os músicos que participam dos produtos culturais da gravadora Núcleo Contemporâneo podem ser compreendidos desta maneira: trazem elementos locais para a universalidade, e vice-versa. Também é interessante notar que, diferente de trabalhos como Al-Qantara e Co-bra (onde Taubkin foi ao encontro de músicos do Marrocos e Coreia do Sul, respectivamente), aqui, o pianista se une a um duo de percussão brasileiro cujo repertório é nacional, mas que projeta alcances internacionais. Portanto, este “Outro” a ser descoberto é, para o ouvinte estrangeiro (mais especificamente, europeu), o próprio grupo brasileiro. *Sons de sobrevivência* demonstra que, enquanto criador do produto cultural, o pianista se caracteriza por ser uma “ponte entre povos” que pode estar localizada em qualquer posição: seja como um “guia” que apresentará uma expressão artística até então desconhecida, seja como um ator social cujo papel é representar parte de sua cultura local.

#### 4.1.7 Documentários musicais

##### 4.1.7.1 O piano que conversa

Para analisar o documentário *O piano que conversa*, optou-se pela análise fílmica e sonora de alguns planos, além de considerar a questão sonora e o significado dela em junção com o aspecto visual. As características estéticas do filme têm relação com a já mencionada proposição da gravadora Núcleo Contemporâneo; ou seja, será explorado como o documentário usa os recursos fílmicos para abordar este problema. Porém, antes serão feitas algumas considerações sobre o que a literatura aponta em relação aos documentários musicais brasileiros.

Parte significativa dos documentários musicais brasileiros recaiu sob a exploração do carisma de seus personagens, relegando aspectos estéticos e inovações em termos de linguagem (MATTOS, 2018). Um dos conceitos utilizados para compreender este tipo de produção é o de “asserção”. Podemos entendê-lo como “uma afirmação decorrente do processo de argumentação de um filme, que se sobrepõe a uma sinopse genérica da obra, marcada pela intencionalidade de declaração sobre algum aspecto específico” (SCHNEIDER, 2015, p. 11). Além disso, também é possível estabelecer três categorias analíticas para classificar esses documentários: Storytelling (com as facetas ideologia reativa, memória de vida e obra e revelação), Expressão Fotográfica e Matriz Prosaica, sendo a primeira categoria a predominante entre os longas (SCHNEIDER, 2015).

O documentário *O piano que conversa* (2017), no entanto, apresenta uma abordagem diferente do que pode ser considerado como corrente no segmento. Considerando as ponderações dos autores acima, a distinção do filme ocorre por dois principais motivos: a ausência de personalismo (não há um músico virtuose ou carismático que seja o centro da narrativa) que dá espaço a um protagonismo abstrato e a predominância da categoria analítica de Expressão Fotográfica, pouco presente nos longas analisados por Schneider (2015).

Em suma, o filme dirigido por Marcelo Machado<sup>73</sup> se trata de um compilado de gravações de encontros do músico Benjamin Taubkin com outros músicos ao redor do mundo. Entretanto, o pianista é representado como uma espécie de “ponte” entre diferentes

---

<sup>73</sup> Machado tem experiência com documentários musicais, tendo dirigido *Tropicália* (2012), *Música na Praça* (1981), *Com a palavra, Arnaldo Antunes* (2018) e *Música pelos poros* (2016), esta última também uma produção de parceria com o Núcleo Contemporâneo e Taubkin. *O piano que conversa*, por sua vez, foi o vencedor do Prêmio Petrobrás (Festival In- Edit Brasil) de melhor longa nacional na categoria Júri Popular, no mesmo ano de seu lançamento.

culturas, e não como um personagem distinto ou figura central. Há uma questão de linguagem na recusa à exploração de um personagem: no longa, não há diálogos verbais. Por isso, colocou-se como hipótese que a “narrativa” é tecida pela união de aspectos visuais e sonoros – sendo esses últimos compostos não apenas pela música, mas também pelos “ruídos” ambientes. Para realizar essa análise, serão trabalhados os modos de fazer cinema documentário cunhados por Nichols (2016) e o conceito de escuta reduzida Chion (2011).

A asserção de *O piano que conversa* pode ser sintetizada pela defesa da música como uma linguagem universal – não no sentido homogeneizante, mas como uma espécie de elemento conciliador entre diferentes culturas. A aposta vem pelo diálogo, sem tensões, entre atores cuja proximidade era tida como inusitada. O pianista brasileiro vai encontro de músicos de diferentes nacionalidades e também em espaços culturalmente relegados, como a periferia de São Paulo.

*O piano que conversa* sinaliza novos direcionamentos para o documentário musical brasileiro. Por meio da união entre aspectos sonoros (que levam em conta o silêncio e os ruídos, além da música) e visuais (enquadramentos minuciosos, com pouca utilização de planos americanos), o resultado coloca a música no centro da discussão do filme, e não a exploração exaustiva de uma personalidade.

É possível supor que a produção se alinha com o que Mattos (2018) como uma curiosidade em relação ao Outro, onde se destacam a irrupção de subjetividades e micropolíticas do cotidiano (MATTOS, 2018, p. 475). O documentário também se distancia do apelo biográfico notado em muitos documentários musicais da primeira década dos anos 2000, mais calcados em explorar o carisma de seus personagens (MATTOS, 2018, p. 493). Em vez disso, nota-se uma reflexão sobre criatividade artística, diálogos entre diferentes culturas e intensa subjetividade. Além disso, há processos musicais (composição, performance, encontros de modo geral) sob o viés da horizontalidade - ou seja, sem que haja um único indivíduo em destaque. A coletividade, os silêncios e as observações do Outro são aspectos que marcam *O piano que conversa*.

Ao analisar os documentários musicais brasileiros, Schneider (2015) parte do conceito de “asserção”. O conceito será aplicado para compreender o conteúdo proposicional do documentário, de modo que se possa fazer uma análise fílmica pormenorizada. Além disso, vale lembrar da classificação em “modos” cunhada por Nichols (2017) para compreensão de diferentes formas do cinema documentário (expositivo, performático, observativo, poético, participativo e reflexivo), que também será utilizada para análise dos objetos.

“Um filme sem palavras”. O trailer de *O Piano que Conversa* (Brasil, 2017, 78 min.) anuncia a predominância do modo observativo de fazer cinema documentário, um dos seis cunhados por Nichols (2016). Neste modo, o cineasta se coloca como um observador diante da câmera, sem intervir explicitamente; geralmente, não há entrevistas e busca-se o registro de uma experiência “espontânea”. A sincronização do som com a imagem também é um aspecto importante para o modo observativo: o que vemos é o que estava lá, ou ao menos parecia estar (NICHOLS, 2016, p. 181).

Não há diálogos verbais no longa. Durante três anos, Machado acompanhou Benjamim Taubkin em diversos momentos e territórios do mundo, a fim de captar diferentes experiências musicais. A força expressiva do filme advém unicamente da relação estabelecida entre sons e imagens. Nesse sentido, *O piano que conversa* coloca uma questão levantada por Schneider (2015): nem todo registro audiovisual relacionado à música pode ser considerado um documentário musical. Cinebiografias e registros de shows, por exemplo, são produções à parte. Quando há problematização sobre a música e seus aspectos propriamente ditos, é possível identificar a asserção propositiva do documentário musical (SCHNEIDER, 2015). Entretanto, a existência de um problema não significa que aspectos biográficos e registros de apresentações estejam ausentes dos documentários musicais em geral.

O problema de *O piano que conversa* não se constitui na linguagem verbal, mas nem por isso abandona o diálogo entre os atores sociais representados - este é, possivelmente, o aspecto mais importante do documentário. Nele, a música é uma espécie de “ponte entre povos”, responsável por conectar culturas tradicionais que foram esquecidas e/ou distanciadas por motivos sociais, políticos e raciais. Observa-se a intenção de trazer à tona a música não-canonizada (VILELA, 2016), ou seja, aquela que não foi referendada historicamente, sobretudo pela crítica de mídia. Todavia, não há uma crítica combativa nesse sentido, pois os diálogos não-verbais são carregados de subjetividade. É preciso observar que conversa o piano irá estabelecer - entre os atores sociais e com o próprio espectador.

Benjamim Taubkin aparece em todos os núcleos diegéticos. No entanto, isso não faz dele o protagonista do documentário, tampouco se encontra a intenção de exploração biográfica ou “virtuose” com instrumentos. A câmera procura dar destaque a todos os atores sociais e contextualizar seus territórios, de modo que o piano consiga adentrar naquele micro-universo e só então estabelecer diálogos. O resultado é uma música, essencialmente, multicultural.

De acordo com a classificação elaborada por Schneider (2015), *O piano que conversa* poderia ser caracterizado como um documentário musical cuja categoria analítica é a



“Expressão Fotográfica”. A asserção desta categoria não se propõe a contar histórias didáticas e lineares, mas sim busca sua expressão por meio de sons e imagens:

[os documentários musicais de Expressão Fotográfica] priorizam a fotografia em detrimento da narração ou do excesso de depoimentos e isso caracteriza o sentido de asserções. O cenário e a paisagem constituem o elemento fundamental da identidade assertiva destes filmes. Há uma preferência declarada sobre a expressão fotográfica, onde o espaço da imagem convoca o tempo da reflexão na fruição musical do filme. A imagem-câmera é dada como determinante de temáticas diferentes, mas que convergem para a mesma possibilidade de compreensão: a força das imagens pode conduzir a expressão cinematográfica do documentário, criando espaços sonoros para o espectador produzir afirmações sobre o mundo (SCHNEIDER, 2015, p. 162)

No filme, atores sociais de diversos países e diferentes origens se encontram para realizar atividades ligadas ao ofício da música: ensaios, gravações, apresentações, transportes, montagem, restauro de instrumentos etc. Entretanto, a representação do cotidiano presente no documentário contesta o suposto caráter “mecânico” deste trabalho - a profundidade com que cada ator social se envolve no território do outro cria um diálogo calcado na horizontalidade, onde todos podem ter voz. Sendo assim, a linha argumentativa do filme sugere a seguinte asserção: a música é capaz de ser a ponte de diálogo entre diferentes culturas, ainda que existam barreiras sociais, linguísticas e políticas que dificultem essa interlocução.

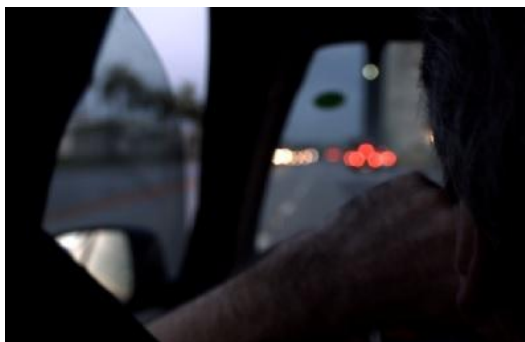
Considerando a hipótese de que o documentário se enquadra na categoria analítica de “Expressão Fotográfica”, a análise dos aspectos sonoros e imagéticos permite compreender de maneira mais aprofundada a asserção sugerida e os elementos que atuam como características próprias do modo observativo. Portanto, a discussão sobre a estética do filme será feita com base nesses conceitos.

Um dos elementos que compõem o escopo da categoria analítica “Expressão Fotográfica” são as imagens. Em *O piano que conversa*, destacam-se os planos longos, oriundos de uma observação demorada; no entanto, cortes rápidos também estão presentes. Tomando como ponto de partida a asserção sugerida (a música como ponte de diálogo entre diferentes culturas), percebe-se que o deslocamento de territórios é uma temática constantemente expressa pelas imagens.

As contradições urbano/rural e público/doméstico, expressas nos sons, também estão presentes nas imagens. No entanto, como o deslocamento está mais evidenciado, observa-se uma multiplicidade de espaços que vai além de dualidades. Os atores sociais não apenas

transitam entre diferentes territórios, mas se reconhecem em suas identidades quando estão neste movimento. Apesar das tensões e desigualdades entre as diferentes culturas (que não estão explícitas no longa, mas sim conciliadas), é a partir do deslocamento que os atores constroem diálogos multiculturais.

A presença do músico israelense Itamar Doari, logo no começo do longa, é um exemplo deste aspecto. O deslocamento começa pelo próprio Taubkin, que para receber Doari se retira do espaço doméstico (em um plano repleto de silêncio e introspecção) e se lança aos ruídos da cidade. Neste momento, predominam planos-detulhe construídos de maneira fragmentária: a câmera “acompanha” os movimentos do pianista, mas não o focaliza.



3 Figura 3: Taubkin atravessa a cidade para chegar ao aeroporto, espaço que simboliza a viagem e o encontro.  
Fonte: DVD O piano que conversa, 2019.

O aeroporto pode ser considerado um espaço impessoal, que pouco ou nada diz sobre a cultura de um determinado local (ORTIZ, 2001). Apesar disso, esse espaço aqui vai carregar algum afeto e começar a explorar a metáfora da viagem: uma viagem que não pode ser realizada por completo se fordedicada apenas aos espaços globalizados. O afeto entre Taubkin e o músico israelense, ao lado de João Taubkin, é um fio condutor dos encontros seguintes: a próxima cena mostra um ensaio de uma composição do Benjamim chamada África, com a Lena Bahule (cantora moçambicana) e a Agnes Teodorowska (violoncelista polonesa).

É possível utilizar estes planos iniciais para analisar um aspecto trabalhado no filme: a dualidade. Conforme mencionado anteriormente, considera-se que: 1) a categoria analítica do filme é “Expressão Fotográfica” 2) a asserção do longa baseia-se em compreender a música como um mecanismo que auxilia no diálogo entre diferentes culturas. Para desenvolver essa ideia, a câmera expõe as seguintes dualidades: espaço público/doméstico; cidade/interior. Nesses espaços aparentemente distantes, os atores sociais transitam sem grandes empecilhos, em busca de conhecer o “Outro” (ou até mesmo de conhecer a si próprios).



4 Figura 4: vê-se o espaço doméstico: a casa, a cozinha, um espaço privado e introspectivo. Fonte: DVD O piano que conversa, 2019.



5 Figura 5: O aeroporto pode ser entendido como um local impessoal e universal. Entretanto, o afeto do encontro e a representação da metáfora da viagem acrescentam características dissonantes a este espaço homogêneo. Fonte: DVD O piano que conversa, 2019.

Outro aspecto que merece destaque é como as imagens constroem não só uma visão da música afetuosa – conforme mencionado nos parágrafos acima – mas também calcada no ofício, e não na virtuosidade. É importante frisar esta característica já que, conforme já mencionada, as avaliações de Mattos (2018) e Schneider (2015), o documentário musical brasileiro carecia de abordagens não-personalistas e excessivamente biográficas. O mecanismo visual usado para esta reflexão são as imagens de trabalhadores carregando, consertando e realizando a manutenção geral de pianos. Os planos têm como foco as mãos, as ferramentas de trabalho (ou seja, planos detalhe) e, em ocasiões, planos médios que mostram o instrumento de uma perspectiva diferente – não mais em um ambiente artístico ou recreativo, mas em uma oficina de manutenção (é possível notar que há a intenção de criar movimento nestas sequências). Tais planos são intercalados com outros em que há apresentações e ensaios musicais, encontros e filmagens do ambiente onde a música está acontecendo. Essa alternância de planos gera uma mudança de estado que não é exatamente uma ruptura, pois a alternância é feita de maneira sutil; é como se demonstrasse a transitoriedade e ambiguidade do piano – e, de forma mais abrangente, a música.

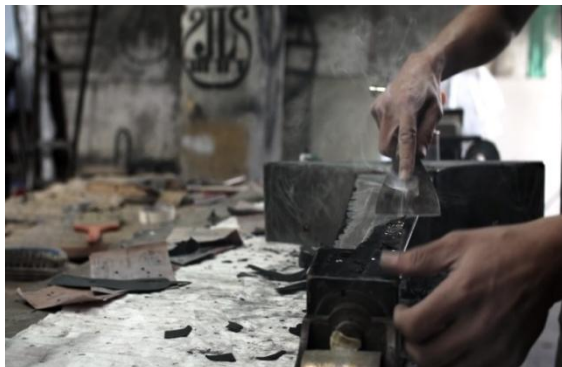
O longa demonstra que a junção do afeto e do ofício é responsável por construir essa visão da música como ponte entre povos, conciliando diferentes culturas. Os atores sociais

estão sempre se movimentando entre espaços distintos e não encontram dificuldades em entender o espaço, embora muitos deles não construam raízes em locais “estrangeiros”: a chegada de Itamar Doari no aeroporto simboliza o encontro assim como as visitas de Taubkin à Comunidade Sagrada Coca e ao bairro da Co-perifa, mas não se trata de uma mudança definitiva. Os atores sociais, portanto, parecem estar em busca deste “Outro” e o fazem através da transitoriedade.

Em termos cinematográficos, observa-se que essa construção é feita com uma câmera essencialmente observadora, e não participativa. De certa forma, é possível inferir que essa escolha estética também remonta à busca pelo Outro: se desejo conhecê-lo, é mais adequado ouvir do que falar. Na divisão de modos de fazer cinema documentário cunhada por Nichols (2017), é possível categorizar *O piano que conversa* no modo observativo. Ainda assim, deve-se lembrar de que essa classificação leva em conta a forma predominante no filme, mas não exclusiva – já que a maneira como estes conjuntos de planos trabalham juntos também constituem a identidade do estilo cinematográfico de Machado, mesmo que a câmera não participe explicitamente. A propósito, para imprimir uma observação aprofundada no cinema, é preciso que o diretor e os atores sociais tenham uma relação mais aprofundada (NICHOLS, 2017).



6 Figura 6: Carregador transporta piano. Fonte: Fonte: DVD O piano que conversa, 2019.



7 Figuras 7: Os planos atestam o modo observativo, mas também demonstram a importância que o cineasta dá à perspectiva da música como trabalho – não há interferência direta, mas uma visão de música colocada em debate. Fonte: DVD *O piano que conversa*, 2019.

No que diz respeito à não-interferência e estilo, Nichols (2017) salienta:

Muitos cineastas hoje escolhem abandonar todas as formas de controle de encenação, arranjo ou decomposição de cena possibilitadas pelos modos poético e expositivo. Em vez disso, escolhem observar espontaneamente a experiência vivida. O respeito a esse espírito de observação, tanto na montagem pós-produção como durante a filmagem, resultou em filmes sem comentários em voz over, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem intertítulos, sem reencenações históricas, sem comportamentos repetidos para a câmera e até sem entrevistas. (...) A presença da câmera na “cena” atesta sua presença no mundo histórico. Isso confirma uma sensação de comprometimento ou engajamento com o imediato, o íntimo, o pessoal, no momento em que ocorre. Também confirma a sensação de fidelidade ao que ocorre nos acontecimentos e que possa ser transmitido a nós como se tivesse acontecido, simplesmente, quando, na verdade, foi construído para ter exatamente aquela aparência (NICHOLS, 2017, p. 181-185).

É isso que ocorre em *O piano que conversa*: a “espontaneidade” é uma construção, uma representação que procura colocar em debate uma visão não-personalista da música, considerando-a como fruto da coletividade e do ofício. Este viés só foi possível por ser resultado de uma parceria entre a direção e os atores sociais presentes no filme – uma relação que pode não ser explícita ao espectador, mas que aparece de forma latente na construção dos planos:



8 Figura 8. Fonte: DVD *O piano que conversa*, 2019.



9 Figura 9. Fonte: DVD *O piano que conversa*, 2019.

As imagens acima podem ser consideradas exemplos de como a “espontaneidade” do modo observativo foi construída no filme. Na figura 8, observa-se que Taubkin aparece desfocado na janela, chegando à residência das mulheres da Comunidade Sagrada Coca (Bolívia), enquanto uma delas aparece com destaque, enquanto costura uma roupa típica da região. Já na figura 9, o pianista aparece de costas andando nas ruas movimentadas de La Paz não como um turista facilmente identificável, mas como uma pessoa que se mistura com a população local. Esta é uma forma de representar Taubkin como uma “ponte entre povos”, como um ator social que busca conhecer o Outro (sendo um semelhante a ele) e apresentá-lo ao espectador.

Também é possível categorizar o filme na categoria “Expressão fotográfica”, cunhada por Schneider (2015):

Os documentários desta categoria (...) priorizam a fotografia em detrimento da narração ou do excesso de depoimentos e isso caracteriza o sentido de asserções. O cenário e a paisagem constituem o elemento fundamental da identidade assertiva destes filmes. Há uma preferência declarada sobre a expressão fotográfica, onde o espaço da imagem convoca o tempo da reflexão na fruição musical do filme. A imagem-câmera é dada como determinante de temáticas diferentes, mas que convergem para a mesma possibilidade de compreensão: a força das imagens pode conduzir a expressão cinematográfica do documentário, criando espaços sonoros para o espectador produzir afirmações sobre o mundo (SCHNEIDER, 2015, p. 162).

Os elementos imagéticos conduzem a asserção de *O piano que conversa* através do modo observativo de se fazer cinema documentário: a oculta parceria entre os atores sociais pavimentou a construção de um tempo não-linear – para tanto, foram intercalados os 1) “planos de ofício” (que mostram os trabalhadores carregando, desmontando e consertando pianos), 2) “planos de encontros” (que mostram os músicos interagindo e se reconhecendo em diversos ambientes), 3) “planos ambiente” (cujos focos são as paisagens e os 4) “planos de

apresentações musicais” (onde a câmera, no contexto de criação musical, procura retratar o espaço e os atores sociais de forma igualitária).

Outro aspecto que compõe a construção da asserção no filme é a parte sonora. Não se trata propriamente de uma trilha, pois neste caso específico o som é tão relevante quanto a imagem. É a união destes dois mecanismos que irá construir não só a asserção do filme, mas também novas concepções no documentário musical brasileiro.

O som adquire uma característica peculiar no documentário: os ruídos e silêncios exercem um papel fundamental. Nos planos de abertura, eles são evocados através do ofício dos carregadores de instrumentos (“planos de ofício”): a sequência detalha a atividade cotidiana destes atores, alternando entre planos abertos e médios. Sugere-se que a conversa do piano começa com esses trabalhadores, antes da música se realizar propriamente. Essa atividade gerou um som muito particular, composta por ruídos, ecos e misturas com barulhos do trânsito urbano.

Após esta sequência, a câmera enquadra Taubkin brevemente tocando seu piano (numa espécie de quase-silêncio) e depois muda para um plano onde, de costas, o pianista lava louça. Os ruídos ganham destaque também neste trecho - desta vez, em um contexto de representação de fragmentos do cotidiano introspectivo (neste plano, também doméstico). A oposição entre espaços públicos/privados e urbanos/rurais é uma constante no tratamento sonoro do filme: através dela, compreende-se o contexto em que a música, posteriormente, irá ser criada.

Outras sequências exemplificam esse contraste sonoro. A representação do grupo Clareira (dedicado a músicas folclóricas e tradicionais brasileiras) no Festival Arte Serrinha é uma delas. Antes dos planos do festival propriamente, mais uma vez estão presentes os ruídos do ofício: ouve-se a espátula retirando a tinta de um piano; depois, o instrumento é carregado em um caminhão, levado e montado no teatro rural (espécie de instalação do festival que remete à habitações indígenas). Os ruídos desta sequência são do trabalho, mas também do deslocamento: retira-se o instrumento do espaço urbano para que ele conviva no rural. Antes que a música comece, predominam os sons da natureza: o cotidiano enquanto contemplação. Destaque também para o som da mão de Mazé Cintra (uma das cantoras do grupo) deslizando sobre o teatro rural.

A seguir, há um retorno à cidade. Aqui, ouve-se os ruídos urbanos do Sumaré (SP), bairro paulistano de classe média que abriga muitos estúdios. Um deles é a Toca do Tatu, espaço onde ocorre esse trecho. A oposição sonora em relação à sequência anterior se apresenta não apenas pela diferença entre os lugares (rural/urbano), mas também pelos ruídos

dos instrumentos: enquanto no teatro rural predominam sons acústicos, na Toca são os elétricos. Aqui, as guitarras são associadas à modernidade, à cidade; curiosamente, a música executada é “Pifaiada”, composição de Guilherme Kastrup e Simone Sou que faz referência ao pífano, instrumento originário da Europa medieval e popularizado no Brasil pela cultura popular nordestina. Ou seja, a contradição dos ruídos antecipa a contradição musical: a execução de uma composição contemporânea, num espaço urbano, mas de inspiração rural.

No intervalo entre as mudanças de sequências, o silêncio aparece não apenas como um elemento de transição: ele carrega diversos sentidos. Considerando que a asserção sugerida se baseia na música enquanto ponte de diálogo entre diferentes culturas, o silêncio é um aspecto musicológico e antropológico: para que o “Outro” possa ser reconhecido, uma das partes precisa estar disposta a ouvi-lo. Assim, destacam-se as sequências de Taubkin na Bolívia e na Coreia do Sul: nesses territórios onde a diferença cultural é marcante, o silêncio é a ferramenta inicial para a compreensão do desconhecido. As contradições do diálogo podem se firmar nos ruídos e na música, mas elas começam pelo silêncio.

Portanto, é possível considerar que a tríade silêncio/ruído/música é o que sustenta o aspecto sonoro do filme e, conseqüentemente, sua asserção. Os dois primeiros aparecem como âncoras do modo observativo de se fazer cinema documentário: conferem um certo “realismo” ao filme, como se estivessem retratando o que de fato ali aconteceu; no entanto, conforme já mencionado, eles são mecanismos que fortalecem a construção da asserção do longa – a perspectiva da música como ponte entre povos e criadora de diálogos. Sendo assim, também são representações. A música, que num contexto personalista e virtuosístico seria colocada em primeiro plano, aqui aparece como dependente do silêncio e dos ruídos: sem a introspecção e a auto-reflexão, bem demonstradas nos planos onde Taubkin está em sua residência, e sem os ruídos causados pelo trabalho – o transporte e manutenção de pianos – não seria possível existir música.

As características sonoras de *O piano que conversa* nos remontam às reflexões de Chion (2011), que estabelece três tipos de escuta no cinema: causal, semântica e reduzida. A mais difícil de todas é da reduzida, pois ela trata das qualidades e formas específicas do som, independente de sua causa ou sentido. O som em si (qualquer tipo dele) seria objeto de observação e análise. Este tipo de escuta é mais difícil de ser realizada no cinema, onde o apelo visual é preponderante (CHION, 2011). No entanto, é possível considerar que a tríade silêncio/ruídos/música constrói uma espécie de escuta reduzida, já que os aspectos sonoros do filme não aparecem ali apenas para oferecer suporte às imagens, mas sim como um fio



condutor da narrativa – os aspectos sonoros têm valor em si e exigem uma atenção tão elevada quantos os imagéticos.

O inventário descritivo de um som na escuta reduzida não se pode contentar apenas com uma apreensão. É preciso voltar a escutar e, para isso, ter o som fixado num suporte. Porque um instrumentista a tocar à nossa frente ou um cantor é incapaz de repetir sempre o mesmo som: só pode reproduzir a sua altura e o seu perfil geral, não as finas qualidades que particularizam um acontecimento sonoro e o tornam único. A escuta reduzida implica, portanto, a fixação dos sons, que acedem assim ao estatuto de verdadeiros objetos (CHION, 2011, p. 30).

Enquanto representação, o documentário visa captar um momento único da execução musical e também aprofundar o contexto onde ele é feito. Por isso os sons ambientes (por exemplo, o som das mãos passando pela palha da oca no Festival Arte Serrinha, ou sons do carro de pipoca na periferia de São Paulo) são tão significativos, pois fazem parte da concepção de criação musical que o documentário quer mostrar. Ou seja, a compreensão minuciosa exigida pela tríade silêncio/ruídos/música pode ser considerada um exercício de escuta reduzida: o espectador depende de uma atenção específica e direcionada ao som para que a experiência com o filme se complete.

#### 4.1.7.2 Música pelos poros

O longa *Música pelos poros* (2017) guarda semelhanças e diferenças com *O piano que conversa*. Em relação às convergências, é possível mencionar que ambos foram dirigidos por Marcelo Machado e são considerados documentários musicais – relacionados fortemente com o trabalho desenvolvido pela gravadora Núcleo Contemporâneo: o diálogo entre diferentes culturas, a importância da coletividade para a criação musical e o interesse pelo “Outro”. Em termos de reconhecimento, *Música pelos poros* também ganhou prêmios: venceu na categoria de melhor filme no 12º Festival latino-americano de São Paulo, em 2017 (votação do público). No entanto, embora os documentários tenham uma “asserção” parecida – defender uma ideia de música como construção coletiva e instrumento de diálogo entre culturas distintas –, em termos da linguagem, o diretor trabalha com recursos diferentes em cada um deles.

Conforme mencionado no tópico anterior, *O piano que conversa* utiliza do modo observativo de fazer documentário, pois o diretor não aparece “explicitamente” nas filmagens e os planos são montados de uma forma que visa “preservar” a representação, sem criar interferências (embora essa “busca” seja sempre questionável) (NICHOLS, 2017). Não estão presentes diálogos verbais e entrevistas. Além disso, o trabalho com o

som não é apenas um suporte às imagens: o aspecto sonoro é tão relevante quanto o visual; o silêncio e os ruídos comunicam tanto quanto a música.

O filme é centrado na 14ª edição do Festival Arte Serrinha<sup>74</sup>, em 2015, na qual Taubkin foi um dos residentes e ministrou oficinas<sup>75</sup>. Assim como em *O piano que conversa*, o espectador é apresentado a um encontro entre diferentes culturas. Porém, desta vez, a metalinguagem é praticamente um recurso didático: apesar da presença de alguns planos observativos, Machado utiliza conduz entrevistas e filmagens dos debates e conversas que aconteceram no evento. Além disso, ele filma o trabalho de sua equipe e utiliza sua voz em *over* para explicar brevemente sobre o festival. Aqui, a linguagem verbal – inexistente no outro caso – é imprescindível. A seguir, seguem imagens que irão auxiliar nesta análise:



10 Figura 10: Exemplo de plano observativo, mas que no filme adquire caráter explicativo com a voz over de Machado. Fonte: DVD Música pelos poros, 2019.

<sup>74</sup> O Festival Arte Serrinha foi criado em 2002 por Fabio Delduque, Marcelo Delduque e Carlão (Carlos) de Oliveira. O evento ocorre anualmente na Fazenda Serrinha e no Parque Natural Serrinha, na cidade de Bragança Paulista (SP). Em suma, trata-se de uma residência com oficinas e apresentações das mais diversas frentes artísticas: música, artes plásticas, cinema, teatro etc. Meio ambiente e gastronomia também são segmentos recorrentes, e a ideia é que esses campos de atuação sejam interseccionados. Presença constante no festival, Taubkin participou da edição de 2022.

<sup>75</sup> Nesta mesma edição o próprio Machado exibiu um de seus documentários musicais mais relevantes – *Tropicália*.



11 Figura 11: Machado trabalha a metalinguagem ao filmar sua equipe filmando Jovi Joviniano e Marcos Suzano. Fonte: DVD Música pelos poros, 2019.



12 Figura 12: Em Música pelos poros, Machado utiliza recursos da linguagem jornalística, como entrevistas. Este enquadramento mais “sóbrio”, alinhado à identificação da jornalista, demonstra um documentário mais focado na objetividade do que na subjetividade. Fonte: DVD Música pelos poros, 2019.



13 Figura 13: O músico do Azerbaijão Sahib Pashazade responde a pergunta que Machado fez a todos os músicos residentes: “De onde sua música vem? E para onde ela vai?”. Fonte: DVD Música pelos poros, 2019.

Conforme mencionado, Machado utiliza de recursos jornalísticos para desenvolver sua asserção (a defesa do processo de criação musical baseado na coletividade), mas isso não significa que exista a intenção de demonstrar neutralidade: pelo

contrário, Machado faz questão de deixar explícita sua participação e inclusive chama os demais atores para participar do filme. A junção dessas duas características aproxima *Música pelos poros* do que Nichols (2017) categoriza como modos expositivo, reflexivo e participativo de se fazer cinema documentário (NICHOLS, 2017), onde predomina o último.

Na figura 10, observa-se uma paisagem da fazenda onde ocorre o evento, logo nos primeiros minutos do documentário. Enquanto são exibidos estes e outros planos, ouve-se a voz de Machado:

Todo ano, o silêncio desse vale é quebrado. Nessa antiga fazenda de café, quando chega julho, um grupo pequeno e muito inquieto de artistas se reúne. Dessa vez, músicos vindo dos mais diferentes lugares se encontram no festival Arte Serrinha. Se a maior parte da música que se consome vem pronta, é alguma forma de produto, disco, vídeo, o que acontece na Serrinha tem mais a ver com processo. A experiência, a vivência, e a criação são segredos desse festival de seus encontros (MACHADO, Marcelo (direção). DVD *Música pelos poros*, 2017).

O modo expositivo combina os quatro elementos básicos do cinema documentário (imagens indiciais da realidade, associações poéticas e afetivas, características narrativas, persuasão e retórica) dirigindo-se diretamente ao espectador e usando a “voz de Deus”. (NICHOLS, 2017, p.174). Observa-se tais elementos na fala de Machado: há imagens indiciais da realidade (as paisagens da fazenda), alguns elementos poéticos (não segue uma objetividade rigorosa, e sim procura utilizar elementos subjetivos na descrição “o silêncio desse vale é quebrado”) e características narrativas e retóricas (ele começa introduzindo o ambiente, depois expõe alguns de seus aspectos e desenvolve um início de argumento: o filme focará mais na construção da expressão musical do que na exibição de seu resultado final).

Já o modo reflexivo explora a metalinguagem e privilegia o diálogo entre o cineasta e o espectador. Há a intenção de problematizar a própria prática do documentário, de criar consciência sobre os problemas representação e quais são as implicações disso para o cinema e para o mundo histórico (NICHOLS, 2017). No filme, é possível notar traços desse modo no trecho da figura 11 onde é exibida a equipe filmando o músico Jovi Joviniano, em um enquadramento que tem como objetivo evidenciar o caráter de representação. Esse teor continua na figura 12, que mostra a jornalista Patricia Palumbo entrevistando Taubkin e outros músicos do festival. Ainda neste plano, vê-se o momento em que público foi autorizado a fazer perguntas. Uma pessoa, então, pergunta aos artistas: “Eu queria saber o que todos eles estão achando de estar sendo feito um documentário da experiência musical de vocês. Vocês estão ansiosos pelo resultado?”. Nesse momento, a câmera faz um corte rápido e muda para outro plano. Este trecho demonstra que há a intenção de debater a própria prática

do documentário em si; o “acesso descomplicado ao mundo” do realismo é questionado ao permitir que os próprios atores sociais – no caso, a plateia – questionem os músicos sobre suas representações.

Por fim, é possível citar também o modo participativo, o qual parece ser o predominante em *Música pelos poros*. Este modo se firmou nos anos 1960, graças à evolução tecnológica que permitiu a gravação de som direto fora dos estúdios. Sua característica mais marcante é o envolvimento do cineasta com os personagens, marcado por um engajamento que costuma levar a reflexões ou até mesmo conflitos. Nesse contexto, o espectador também acaba se tornando um participante (NICHOLS, 2017, p.188). No filme, Machado explicita sua presença e informa ao público, em voz over, que está fazendo duas perguntas aos músicos participantes do festival: “De onde vem sua música? E para onde ela vai?”. Na figura 13, vemos o músico do Azerbaijão Sahib Prazade responder o questionamento de Machado ao discorrer sobre o Tar, instrumento incomum no Brasil.

Ao contrário de *O piano que conversa*, não se observa o uso do recurso de escuta reduzida, cunhado por Chion (2011). Em *Música pelos poros*, a linguagem verbal é de suma importância – portanto, o som e a imagem precisam estar sincronizados de maneira mais “conservadora”, abrindo pouco espaço para experimentações (característica recorrente no modo participativo). A reflexão é construída de outra forma: a mescla entre entrevistas, debates e apresentações musicais vai defender o argumento de que a música é, necessariamente, uma construção coletiva.

Em relação ao que Schneider (2015) define como categoria analítica, é possível classificar o documentário em Storytelling, na faceta revelação. Como o próprio nome sugere, aqui há a intenção de se contar uma história (pode ser de um determinado músico, grupo, movimento, apresentação etc). Especialmente na faceta de revelação, o cineasta procura fornecer ao público aspectos até então desconhecidos. A história que se quer contar pode ser algum aspecto pessoal ou de bastidores (como frequentemente ocorre em diversos documentários brasileiros) (SCHNEIDER, 2015). Porém, em *Música pelos poros*, o objetivo não é apenas registrar os bastidores do festival, nem fazer a divulgação dele; o evento aparece como pano de fundo para fortalecer a asserção defendida pelo filme: o processo musical é necessariamente coletivo. Todo o documentário se desenvolve com base nesse argumento (lembramos do início do filme, com a voz over de Machado introduzindo a ideia). Por exemplo, na figura 12, a jornalista Patricia Palumbo se dirige a Taubkin: “Benjamim, fale um pouco sobre tudo isso que a gente está vivendo aqui. Justamente isso, esse encontro entre energias tão diferentes. E referências tão diferentes, de países tão distantes”. O pianista, então,

responde: “Eu acho que esses encontros sempre vão funcionar bem quando você tem as pessoas inteiras. Quando você vai subir uma montanha, precisa trabalhar junto. Porque se um sobe sozinho e deixa os outros para trás, ele vai se dar mal e os outros também. Todo mundo ali depende de todo mundo.”

*Música pelos poros* é mais um dos produtos culturais da gravadora que orbita ao redor do interesse pelo Outro: a presença de músicos de diversas nacionalidades, a valorização do encontro, diálogos e trabalho coletivo. A multiplicidade artística também é um aspecto relevante: o selo se preocupa em desenvolver seu “problema” atuando em outras frentes além dos álbuns. E, mesmo dentro da produção audiovisual, nota-se a habilidade de utilizar linguagens diferentes: em *O piano que conversa*, predomina a subjetividade, a observação e o trabalho com o som; em *Música pelos poros*, a reflexão, a metalinguagem e o aspecto verbal. Em suma, pode-se afirmar que os documentários dão continuidade à linha artística proposta pela gravadora.

#### 4.2 Recepções da crítica

A gravadora Núcleo Contemporâneo teve uma repercussão significativa na mídia especializada, sobretudo em seu período inicial de atuação (1997-2002)<sup>76</sup>. Durante a pesquisa de campo, foram coletadas 69 reportagens sobre álbuns da gravadora e apresentações musicais promovidas por ela. Nota-se a presença majoritária da imprensa tradicional, com poucos veículos independentes – o que se modificou bastante a partir de meados de 2015, quando Taubkin decidiu, por questões políticas<sup>77</sup>, que não pretendia ter seus produtos culturais divulgados em veículos como Folha de S. Paulo, O Globo, Estadão, Uol etc. Não é possível afirmar que os trabalhos estiveram totalmente ausentes destes meios de comunicação, mas houve uma diminuição notável; quando havia uma resenha, tratava-se de uma iniciativa individual de algum jornalista cultural, e não mais o resultado de um esforço do pianista em divulgar os álbuns e apresentações musicais da gravadora.

<sup>76</sup> Foram feitas duas pesquisas que resultaram na análise desses materiais jornalísticos: a primeira é oriunda de uma visita pessoal ao acervo de Taubkin, onde foi possível coletar reportagens, resenhas e entrevistas da década de 1990 e 2000 que não estão digitalizadas ou disponíveis na internet. A segunda, por sua vez, foi feita em websites dos veículos de imprensa ou no Google, caso o buscador dos jornais não retornassem resultados significativos.

<sup>77</sup> As questões alegadas por Taubkin passam sobretudo pelo tratamento que a imprensa teve ao cobrir o impeachment da ex-presidente Dilma Rousseff, ocorrido em 2016.

Segundo Taubkin, o contato com a imprensa neste período era orgânico e se dava devido a uma questão de interesses mútuos: os veículos desejavam contemplar este segmento não apenas para fins de divulgação, mas também para resenhas críticas dos materiais. Esse aspecto conferiria um certo grau de prestígio para um determinado jornal. Além disso, haveria também alguns jornalistas que se interessavam pessoalmente pela produção de música nacional independente e tinham notável conhecimento sobre o tema. Abaixo, serão exibidas algumas imagens de materiais jornalísticos sobre a gravadora, cujo marco temporal é o final da década de 1990 e o início dos anos 2000. A seguir, seus respectivos conteúdos serão exibidos e analisados.



14 Figura 14: Núcleo Contemporâneo comemora dois anos no Sesc. Estado de São Paulo, Caderno 2, pág. D11, 1998. Fonte: Acervo pessoal, 2022.

SEÇÃO Caderno C DATA 01/09/1998

## Sonoridade contemporânea

MARIA CLAUDIA MIGUEL

Depois de dominar teclas e palhetas, três dos maiores virtuosos brasileiros – Benjamin Taubkin, Teco Cardoso e Mané Silveira – comemoram em Campinas um ano da criação da gravadora e produtora Núcleo Contemporâneo – Projeto Memória Brasileira instalada em São Paulo com o Festival Núcleo Contemporâneo. As apresentações musicais acontecem hoje e amanhã, às 21 horas, no Teatro Luis Glávio Burnier – Centro de Convivência Cultural (Praça Imprensa Fluminense, s/nº, telefone 252 5857), com ingressos a R\$ 20,00 e R\$ 10,00 (estudantes).

Abrindo o Festival estarão os fundadores do Núcleo e mais os instrumentistas Ac Del Farra e Sylvinho Mazuca Junior. Na segunda parte, o grupo Anima, de Campinas, mostra seu universo artístico pautado na música medieval européia e na tradição oral brasileira.

Amanhã, as atrações são a Orquestra Popular de Câmara que busca uma nova sonoridade através de timbres e estilos de diferentes gêneros, a cantora Ná Ozzetti e Arrigo Barnabé, cantor e compositor que marcou a vanguarda paulistana. Os discos de todos os artistas serão vendidos no local por R\$ 18,00.

O Núcleo Contemporâneo – Projeto Memória Brasileira nasceu com a idéia de ser um selo "vivo". Em outras palavras: "É um trabalho de músico fazendo música e tudo que ela requer para ser superior – paciência milimétrica para os ajustes de captação e registros, cuidado em dobro na produção dos CDs, distribuição e preocupação constante na elaboração de cada concerto de seus artistas", define Benjamin Taubkin.

O selo entrou no mercado com o disco instrumental do saxofonista Mané Silveira, *Bonsai Machine*. Depois vieram *Meu Brasil*, de Teco Cardoso e mais três álbuns do Projeto Memória Brasileira (*Memória do Piano Brasileiro*, *Arranjadores e Violões*).

No ano passado, deram um toque a mais no projeto: estabeleceram-se em uma sede que passou a funcionar como um pólo cultural com ciclo de oficinas, workshops, ensaios e debates.

Na sequência, foram publicados os títulos *A Terra e o Espaço Aberto* (Benjamin Taubkin), *Espiral do Tempo* (Grupo Anima), *Ninhal* (Lea Freire), *Porto das Casias* (Nenê) e *Violeiros do Brasil*.

Os próximos títulos em lançamento são trabalhos da Orquestra Popular de Câmara, *Gigante Negão*, de Arrigo Barnabé, *Bumba-Meu-Boi* (Grupo Cupuaçu) e uma pesquisa em conjunto dos músicos Mané Silveira e Swami Jr.

Ainda hoje, Taubkin, Teco Cardoso e Mané Silveira realizam o *workshop Ofício da Música*, gratuito, no Departamento de Música do Instituto de Artes da Unicamp, das 14 às 18 horas.

O Festival Núcleo Contemporâneo será levado em São Paulo no Sesc Pompéia, na programação de dezembro. Campinas foi escolhida por ser um dos principais mercados de venda de música instrumental do País.



Benjamin Taubkin (à esquerda), Teco Cardoso (centro) e Mané Silveira: virtuosos brasileiros

15 Figura 15: Sonoridade Contemporânea. 1998. Fonte: Acervo pessoal, 2022.



# Música instrumental com atitude

ARTICULADA - COMEMORA UM ANO INVESTINDO EM LANÇAMENTOS DE ARTISTAS DE PRIMEIRA LINHA E SUA MANUTENÇÃO EM CATÁLOGO.

**A** Casa de Música Instrumental, uma das principais gravadoras do Brasil, comemora o primeiro aniversário do CD (Compact Disc Digital Audio) em 1997. Desde o lançamento do primeiro CD em 1996, a gravadora tem investido em lançamentos de artistas de primeira linha e sua manutenção em catálogo.

Entre os lançamentos, destacamos o CD-solo, *A Terra e o Espaço Aberto*, do Projeto Memória Brasileira (foto acima ao lado). Ele apresenta-se acompanhado por Tainá Carrasqueira (flauta), Luísa Coimbra (violoncelo, violão e charango) e os percussionistas Marcos Souto e Gábor Marcondes, que participam do CD.

Suzano realiza workshop no domingo, dia 15, às 21h. Teco Cardoso e o violonista Ulisses Rocha mostram o repertório do CD *Comêder Cracóia*, lançado pelos dois em 1994. Às 22h, Márcio Silveira apresenta *Brasil Música*, acompanhado por piano e percussão. Ambos os concertos serão realizados dentro de uma mesma noite.

No mês que vem, o Projeto Memória Brasileira recoloca no mercado o álbum *Fino Garço*, com gravações originais do violonista, lançado originalmente em 1993. O CD *Nô* (de 1994), da cantora Ná Ozeiri, também será relançado pela Música até o fim do ano.

A gravadora e produtora já vem distribuindo seus discos em vena distribuidores de discos em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Porto Alegre. "Queremos expandir, o que não significa crescer descontroladamente", afirma Márcio Silveira, diretor geral da Música. "Nossa ideia é virar uma gravadora de catálogo, sem uma gravadora de catálogo, sem um álbum disponível no mercado. Não pretendemos colocar um disco em liquidação, só após seis meses".

**Paulo Cunha**

Serviço Comemorativo do Núcleo Contemporâneo, feito com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

**"JÁ NÃO QUEREMOS POR UM DISCO EM LIQUIDAÇÃO, SÓ PARA DIVULGÁ-LO, E APÓS SEIS MESES"**



Benjamin Taubkin, em frente à casa de atividades do Núcleo. "Queremos ter um cambio para o instrumental"

## CD DE TAUBKIN PRIMA PELA DELICADEZA

**Primeiro trabalho-solo do pianista é marcado pela sofisticação dos arranjos**

*A Terra e o Espaço Aberto*, primeiro disco-solo do pianista e compositor Benjamin Taubkin, caracteriza-se pela delicadeza da interpretação e pela sofisticação dos arranjos.

Trata-se de uma obra fortemente marcada pela intuição, o que não significa que seja improvisada. Cerca de 30% da música do CD foi composta nas sessões de gravação, enquanto o resto está da. O que não no estúdio está, fielmente reproduzido no disco, que se transformou numa bela aula de criação musical.

O álbum contém nove faixas, sendo cinco composições-solo do pianista. As outras quatro são parcerias, na forma de dueto ou quarteto. É difícil destacar uma delas, pela riqueza harmoniosa do trabalho, que sua música conciliada.

Tratam de lo-



A capa do CD, sob o título de *A Terra e o Espaço Aberto*

### ESPAÇO PARA O TRADICIONAL E O CONTEMPORÂNEO

A Casa é o espaço cultural criado pelo Núcleo Contemporâneo para realizar suas concertos e atividades, estando aberto à manifestação de diversas linguagens artísticas. "É lá o local onde colocamos em prática nossas ideias e realizações", afirma Benjamin Taubkin, que, ao lado de economista Flávia Mendes, coordena o espaço.

Localizado numa trancheira, no bairro dos Jacuques, em frente do endereço onde está o Núcleo Contemporâneo, a Casa que serve de ponto de encontro entre o tradicional e o novo, recebendo as mais diversas atividades ligadas à cultura brasileira. "É aqui que as pessoas podem assistir aos lançamentos de discos, além de participar de workshops e masterclasses com músicos que trabalham que neste CD", diz Márcio.

Os espaços culturais como este também são importantes para a divulgação de uma música que não se limita a instrumentos tradicionais.

O espaço funciona numa casa comprada pelo arquiteto Eduardo Langa, construída pelas formas orgânicas de suas linhas. É produzida pelas características locais, com uma arquitetura principal e uma planta coberta, a qual, por sua vez, contém a arquitetura e o ambiente P.C.

A música de *A Terra e o Espaço Aberto*, mais que cerebral,

16 Figura 16: Música instrumental com atitude. Jornal da tarde. 1997.

MÚSICA

# Músicos se unem para criar selo

*Eles querem fazer do Núcleo Contemporâneo uma grife do nível da Verve e da ECM*

ANTÔNIO GONÇALVES FILHO

Os americanos têm a Verve, os alemães têm a ECM e o Brasil ganha agora novo selo com proposta semelhante, o Núcleo Contemporâneo. Formado por quatro conceituados instrumentistas — o pianista Benjamin Taubkin, o acordeonista Toninho Ferragutti e os saxofonistas Teco Cardoso e Mané Silveira —, o Núcleo Contemporâneo quer ser para o Brasil o que os selos criados pelo americano Norman Granz (Verve) e o alemão Manfred Eicher (ECM) representam para a música instrumental e vocal em todo o mundo.

O primeiro disco do selo, que funciona como gravadora e produtora de discos, sai em fevereiro. Chama-se *Bonsai Machine*. É do saxofonista Mané Silveira, que recebeu um bando de convidados notáveis, entre eles Paulo Moura e Paulo Bellinati.

O disco de Teco Cardoso, *Meu Brasil*, sai em março e tem participação da cantora e compositora Joyce, recentemente homenageada no disco *Mistérios*, daquele que vem sendo considerado o sucessor de Miles Davis, o trompetista norte-americano Wallace Roney.

Os dois discos dos outros sócios do selo, Benjamin Taubkin e Toninho Ferragutti, ainda estão em produção, mas Ferragutti adianta que terá como convidado o saxofonista Roberto Sion.

Taubkin gravou seu disco com um quarteto e vai relançar, agora remasterizados, os discos produzidos pelo ambicioso Projeto Memória Brasileira, que organiza desde 1987 e vem registrando em áudio e vídeo a obra de músicos brasileiros. Começou com *Memória do Piano Brasileiro* (1987), passou pelo projeto *Violões* (1989), resgatou trabalhos de gran-



Os saxofonistas Silveira (à esq.) e Cardoso, o acordeonista Ferragutti e o pianista Taubkin: estratégia do Núcleo Contemporâneo é funcionar como cooperativa

des maestros como Cipó, Guerra Peixe, Rogério Duprat e Luiz Eça na série *Arranjadores* (1992) e, em 1993, relançou a obra de Garoto (*Viva Garoto*) gravada em 1950 e remasterizada na Inglaterra.

"As grandes companhias multinacionais que absorvem as independentes não conseguem resultados que consideram satisfatórios e abandonam seus projetos", explica Taubkin, justificando a criação do novo selo.

Para as pequenas companhias, uma tiragem de 10 mil cópias pode não dar muito lucro, mas é suficiente para divulgar o trabalho de um artista, segundo Taubkin.

"Hoje se tornou mais fácil para um selo independente sobreviver, porque os meios de difusão do disco, como a Internet, cresceram e ajudam a vender o produto", observa Teco Cardoso.

A democratização dos meios de produção, segundo Taubkin, não significa, porém, baixa qualidade. "A diferença de uma produção numa grande companhia para a de um selo independente é a mesma de um supermercado para uma delicatessen", diz, justificando que os independentes tratam o disco de forma artesanal, acompanhando todas as

etapas de produção, do som à capa.

Eles fizeram testes com distribuidores americanos, que, de acordo com Taubkin, ficaram surpresos com a qualidade do som brasileiro. Tanto que está nos planos lançar pelo novo selo um disco do instrumentista americano Mike Marshall.

Há também muito o que gravar no Brasil, onde contei pelo menos 60 grupos de música instrumental de primeira linha", diz o saxofonista Mané Silveira. Toninho Ferragutti, que acabou de chegar da turnê com a cantora Marisa Monte, explica que a estratégia do Núcleo Contemporâneo é funcionar como uma cooperativa, em que os músicos independem de patrocinadores, mecenas e leis de incentivo fiscal. "Essa dependência virou uma armadilha para o músico", observa Taubkin, lembrando que os grandes shows no circuito universitário, que projetaram os nomes de Caetano Veloso e Gil no passado, não tinham patrocínio.

De acordo com os sócios do Núcleo Contemporâneo, a música brasileira passa por uma espécie de renascimento bossa-novista lá fora. "Wallace Roney gravou um disco só com música brasileira. Cassandra Wilson também e até Michael Jackson veio ao Brasil para gravar com o Olodun", diz Taubkin. É um sinal, segundo o músico, de que há espaço para a música instrumental e vocal produzida no País.

**P**RIMEIRO DISCO SERÁ LANÇADO EM FEVEREIRO

17 Figura 17: Músicos se unem para lançar selo. O Estado de S. Paulo. 1997. Fonte: Acervo pessoal, 2022.

FOLHA DE S. PAULO quinta-feira, 24 de outubro de 1996 ilustrada

PROJETO Benjamin Taubkin, Mané Silveira, Teco Cardoso e Toninho Ferraguti fazem show em SP e lançam núcleo

# Músicos celebram nova era instrumental

PALESTRA/SESC

## Morin fala da perda de futuro

IRINEU FRANCO PERPETUO  
especial para a Folha

Amor, comunicação, poesia e solidariedade ("que não se cria, mas se estimula, pois é potencial no ser humano"). São esses os fundamentos da "Política da Civilização" exposta pelo francês Edgard Morin, diretor emérito de pesquisa do Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS), da França.

Morin falou anteontem à noite, no Sesc Paulista, na primeira palestra do seminário "A Cultura das Metrópoles", que comemora os 50 anos de fundação do Serviço Social do Comércio de São Paulo.

O tema da palestra era "Política da Cidade ou Política da Civilização?", que Morin recusou-se a tratar como antinomia: "Com a desintegração da vida rural, a civilização tornou-se urbana. A problemática e a crise da cidade são a problemática e a crise da civilização". Morin trabalhou o tempo todo as ambivalências e contradições da urbanização. "Historicamente, a metrópole inclui e exclui ao mesmo tempo. No século 19, na Europa, a popula-

ção vinda do campo se libertou da servidão. Em contrapartida, se proletariou. No século 20, com a intensificação do processo, zonas marginais, como favelas e guetos, convivem com um grande desenvolvimento das condições de vida das classes média e alta."

A "crise da civilização" seria a perda da certeza da inevitabilidade do progresso. Para cada problema, ele vê reações. Contra a poluição industrial, a ecologia. Contra a atomização social, a cordialidade.

A programação do seminário continua hoje, com palestras de Antonio Arantes, professor de Antropologia da Unicamp, às 15h; João Jesus Paes Loureiro, secretário de educação do Pará, às 17h; e Mike Featherstone, diretor do Centro Teoria, Cultura e Sociedade, da Nottingham Trent University (Inglaterra), às 19h30.

**Evento:** A Cultura das Metrópoles  
**Onde:** Sesc Paulista (av. Paulista, 119, tel. 011/284-2111)  
**Quando:** até amanhã  
**Palestras:** Massimo Canevacci (Itália; 15h), Helena Severo (Brasil; 17h) e Fernando Solanas (Argentina; 19h30)



Benjamin Taubkin, Teco Cardoso, Mané Silveira e Toninho Ferraguti

DANIELA ROCHA  
da Reportagem Local

Uma série de shows e workshops que começa hoje no Supremo Musical marca o lançamento de um núcleo de música popular contemporânea, projeto que inclui uma gravadora e uma produtora para a música instrumental brasileira.

Quem idealizou esse projeto pioneiro no Brasil foram o saxofonista Mané Silveira, o pianista Benjamin Taubkin, o saxofonista e flautista Teco Cardoso e o acordeonista Toninho Ferraguti.

Amigos há cerca de 20 anos, todos com carreiras independentes, eles tinham intenção de reunir experiências e criar possibilidade de trabalho com músicos novos.

"Os músicos brasileiros ficam escondidos por falta de espaço ou iniciativa para iniciar um projeto como esse. Como nós quatro já temos experiência, resolvemos dividir a responsabilidade", disse Benjamin Taubkin, 40.

Os workshops, voltados para o público que gosta de música instrumental e para outros músicos, também serão realizados no Supremo Musical, e acontecerão de hoje a sábado, às 14h, e domingo, às 17h. O preço é R\$ 10.

"A ideia é abrir caminho para os músicos iniciantes que têm curiosidade de conhecer nosso trabalho", afirmou Taubkin, que define a música popular contemporânea como a música instrumental brasileira de hoje.

"É a música que me que tem influências marcadas ao hip hop?"

Segundo o saxofonista Mané Silveira, 39, com os workshops pretendem desmitificar a música instrumental. "No começo das coisas, assistíamos aos shows com curiosidade sobre eles, perguntávamos, usavam, oportunidade para molecada que estava acontecendo". Segundo ele, nem a música instrumental vega por um leve "Gosto de jazz music, música erudita de hoje acaba tendo influências", diz Silveira.

Três CDs serão lançados no projeto. O primeiro, "Núcleo", com Taubkin, o saxofonista e flautista Mané Silveira, o pianista e acordeonista Toninho Ferraguti e o baterista Tutty Moreno. O segundo CD, "O Jazzeiro e o Fervoroso", com Taubkin, o saxofonista Mané Silveira, o pianista e acordeonista Toninho Ferraguti e o baterista Tutty Moreno. O terceiro CD, "O Jazzeiro e o Fervoroso", com Taubkin, o saxofonista Mané Silveira, o pianista e acordeonista Toninho Ferraguti e o baterista Tutty Moreno.

**Mostra de música popular contemporânea**

**Dia 24**  
Festa de abertura do projeto, com concerto de Teco Cardoso (sax e flauta), Mané Silveira (sax), Mozart Terra (piano), Caio Marcondes (percussão) e Swami Jr. (violão)

**Dia 25**  
Benjamin Taubkin (piano) toca acompanhado pelos músicos Marcos Suzano (pandeiro), Toninho Carrasqueira (flauta) e Lúí Coimbra (celo)

**Dia 26**  
Mané Silveira (sax) será acompanhado por Jetter Garoti (piano) e Guellio (percussão)

**Dia 27**  
Teco Cardoso (sax e flauta) toca com o Quarteto Livre

Mozart Terra (piano), Sizio Machado (bateria) e Tutty Moreno (bateria)

**Onde:** Supremo Musical (r. Oscar Freire, 1.000, tel. 011/852-0950)  
**Horário:** às 21h (dias 24 a 26) e às 22h (dia 27)  
**Preço:** R\$ 15

ab → SUPREMO

18 Figura 18: Músicos celebram nova era instrumental. Folha de S. Paulo, 1996. Fonte: Acervo pessoal, 2022.

Estas reportagens foram tiradas do acervo pessoal de Benjamin Taubkin. Embora não seja possível localizar o ano exato de todas elas, sabe-se pelo contexto que elas datam do final dos anos 1990 e começo dos anos 2000. Neste período, a gravadora estava começando suas atividades e tinha o "arrebato" típico de um início de projeto, ainda que num cenário permeado por incertezas.

Assim como os materiais analisados mais adiante (provenientes de pesquisas realizadas na internet e usando como fontes os próprios websites dos veículos), chama atenção que a imprensa cumpre seu papel de mecanismo legitimador de determinados produtos culturais. Para compreender este aspecto, é necessário lembrar que a tradição jornalística tem contribuído significativamente para a historiografia da música popular brasileira desde meados de 1900, legitimando a MPB mais como "instituição" do que como gênero musical propriamente dito e agregando a ela um elevado capital simbólico (VINCI, 2016; VICENTE, 2019).

Na figura 14, observa-se a reportagem intitulada *Núcleo Contemporâneo comemora dois anos no Sesc*. Após uma breve contextualização sobre o selo, a jornalista Janaina Rocha expõe breves falas de Taubkin sobre o trabalho dele:

O pianista entende que há dois gêneros de produção musical. Um deles é voltado para o mercado; o outro, para o registro cultural. É nesse último que o Núcleo Contemporâneo atua. E, partindo deste princípio, começou por produzir os CDs dos próprios fundadores. Em seguida, trabalhos de pessoas próximas a eles, e relevantes, de acordo com seu critério. A maioria dos artistas gravados pelo selo participa dos espetáculos do Sesc Pompeia. “Será um diálogo entre pessoas interessadas em qualidade sonora”, diz Taubkin, incluindo a plateia entre os interlocutores (ROCHA, 1998).

Este excerto demonstra que tanto a matéria jornalística enfatiza uma fala de Taubkin que coloca seu próprio trabalho fora do âmbito comercial, estabelecendo um valor distinto a suas obras. Porém, em outro momento da reportagem (anterior a este), lê-se:

Nos projetos do selo, cada solista assina a produção de seu trabalho. “Desde que começamos queríamos que os músicos assumissem a produção de seus discos”, conta Benjamim Taubkin. “Isso é importante porque o músico passa a ter mais controle sobre os passos da feitura do disco”, considera. Ele começou a produzir em 1987 para o projeto Memória Brasileira – um registro de obras de músicos brasileiros em áudio e vídeo (ROCHA, 1998).

Conforme mencionado anteriormente neste trabalho (mais precisamente nos tópicos de contextualização da indústria fonográfica nos anos 1990 e no que diz respeito a outras experiências de música instrumental no mercado brasileiro), a década de 1990 foi marcada por uma mudança de paradigma na carreira dos músicos brasileiros independentes: eles passaram a se “profissionalizar”, no sentido de assumir a gerência de suas carreiras. Para tanto, foi necessário que este segmento adquirisse habilidades em contabilidade, administração, marketing etc. já que agora eles não eram responsáveis apenas pela criação artística em si, mas também pela transformação dessa criação em produto cultural e sua posterior promoção. Portanto, embora Taubkin reconheça que o ofício do músico independente requer habilidades que façam esses álbuns circularem no mercado, (não apenas nessa breve passagem, mas até por seu histórico como produtor anterior a carreira musical) ainda assim baliza categorias de diferenciação explícitas. Não se pretende insinuar que não existe nenhum segmento musical onde o sucesso mercadológico é o principal objetivo a ser atingido; porém, é digno de nota que, mesmo sendo um agente direto na articulação da cena brasileira independente, a gravadora pareça aqui desejar estabelecer novos parâmetros que corram à margem do mercado, ao mesmo tempo em que participam dele. Neste sentido,

volta-se à premissa inicial: parte do processo de estabelecer estes novos parâmetros passa pela legitimação dos produtos culturais através da distinção – e aqui reside o papel da imprensa.

Na figura 15, observa-se outra matéria jornalística, *Sonoridade contemporânea*. Na esteira da anterior, Maria Claudia Miguel oferece uma perspectiva geral sobre a gravadora, com informações pontuais que geralmente se encontram em *releases* – nome dos fundadores, instrumentos tocados por eles, endereço/horário da apresentação musical mais próxima (no caso, tratou-se do Festival Núcleo Contemporâneo, em que alguns artistas já lançados pelo selo e os próprios Cardoso, Taubkin e Silveira iriam participar). Após essa introdução de caráter informativo, lê-se:

O Núcleo Contemporâneo – Projeto Memória Brasileira nasceu com a idéia de ser um selo “vivo”. Em outras palavras: “É um trabalho de músico fazendo música e tudo que ela requer para ser superior – paciência milimétrica para os ajustes de captação e registros, cuidado em dobro na produção de CDs, distribuição e preocupação constante na elaboração de cada concerto de seus artistas”, define Benjamim Taubkin. (...) No ano passado, deram um toque a mais no projeto: estabeleceram-se em uma sede que passou a funcionar como um polo cultural com ciclo de oficinas, workshops e debates (MIGUEL, 1998).

Observa-se mais uma vez a característica da legitimação cultural pela imprensa: as expressões “vivo”, “superior”, “milimétrica”, “cuidado em dobro” reforçam a noção de distinção do produto cultural. Também vale destacar a excerto que apresenta a gravadora como um projeto cultural com atividades de extensão, o que mostra a intenção de relacionar este segmento da música independente com o aspecto cultural. Conforme mencionado acima, vê-se a paradoxal convivência da perspectiva de produção musical artesanal e profissional. Embora aqui resida uma versada contradição, é possível compreender a produção de bens simbólicos deste segmento musical como um exemplo de objeto que incorpora aspectos industriais e tecnológicos (afinal, lembremos de que os avanços da década de 1990 baratearam os custos de gravação e distribuição) com preocupações musicais estéticas. Com este mecanismo, a gravadora pretendia aperfeiçoar a autonomia da criação não apenas de seus membros, mas também incentivar o próprio cenário musical independente.

Dando sequência a esta análise, vê-se a reportagem *Música instrumental com atitude*. Este título por si só evidencia a presença de um aspecto rebelde, ou ao menos questionador. Além disso, remonta à postura de “ativismo cultural” que a gravadora assumiu. Deste material, merece destaque a passagem:

A gravadora e produtora já vem distribuindo seus discos em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Porto Alegre. “Queremos expandir, o que não significa crescer descontroladamente”, diz Taubkin. “Nossa ideia é virar uma gravadora de catálogo, sempre com álbuns disponíveis no mercado. Não pretendemos colocar um

disco em liquidação, só para divulgá-lo, e abandoná-lo após seis meses (CUNHA, 1997).

Neste trecho, é possível analisar dois pontos principais: a noção dos limites de crescimento e a menção à importância do catálogo. Anteriormente neste trabalho, foi mencionada a frase de Taubkin “o independente não o é por escolha, mas sim precarização”. Observa-se que o sujeito é muito consciente de seu papel e condição enquanto músico independente, e reafirma o poder de problemas estruturais que acabam tornando o trabalho artístico mais difícil de ser construído. Ora, se assim pudesse, o músico independente desejaria ter mais estabilidade em sua carreira, sem que sua autonomia fosse perdida. Entretanto, no excerto destacado na reportagem, o pianista afirma que a gravadora pretende se expandir de forma “controlada”. Esta é uma consciência que não só entende a “precarização do sistema”, mas que também coloca sua intenção em pauta: não apenas seria improvável expandir-se em demasia, mas também indesejado, devido à falta de sentido que este crescimento traria aos produtos culturais e à gravadora de modo geral. Isto posto, nota-se aqui outra ramificação da perspectiva contraditória indicada anteriormente: assim como a presença coexistente de artesanal/profissional, encontra-se também a precarização/princípio. Ou seja, mesmo que as condições sócio-econômicas coloquem empecilhos para os músicos independentes, há sim um princípio que os rege (relacionado sobretudo aos aspectos estéticos de suas obras), incompatível com um modo de pensar a música que estabelece o lucro como objetivo principal.

Na reportagem seguinte (*Músicos se reúnem para criar selo: eles querem fazer do Núcleo Contemporâneo uma grife do nível da Verve e da EMC*), de autoria de Antônio Gonçalves Filho para o jornal o Estado de S. Paulo, também está presente a legitimação cultural (além de todos os aspectos que já apareceram nas anteriores) através de referências estrangeiras. Este assunto já foi mencionado quando se discutiu os álbuns da Orquestra popular de câmara – recordou-se que, ao mesmo tempo que tentava resgatar elementos da brasilidade (a tradição oral, a canção caipira), a Orquestra admitia influências exteriores, como a música dos Beatles e a resenha na contracapa feita por Pat Menethy. No que diz respeito ao referido material jornalístico, vale ressaltar os seguintes trechos:

Os americanos têm a Verve, os alemães têm a EMC e o Brasil ganha agora um novo selo com proposta semelhante, o Núcleo Contemporâneo. Formado por quatro conceituados instrumentistas – o pianista Benjamim Taubkin, o acordeonista Toninho Ferragutti e os saxofonistas Teco Cardoso e Mané Silveira – o Núcleo Contemporâneo quer ser para o Brasil o que os selos criados pelo americano Norman Gratz (Verve) e o alemão Manfred Eicher (ECM) representam para a música instrumental e vocal em todo o mundo. [...] “As grandes companhias multinacionais que absorvem as independentes não conseguem resultados que

consideram satisfatórios e abandonam seus projetos”, explica Taubkin, justificando a criação de um novo selo. Para as pequenas companhias, uma tiragem de 10 mil cópias pode não dar muito lucro, mas é suficiente para divulgar o trabalho de um artista, segundo Taubkin. “Hoje se tornou mais fácil para um selo independente sobreviver, porque os meios de difusão do disco, como a Internet, cresceram e ajudam a vender o produto”, observa Teco Cardoso. A democratização dos meios de produção, segundo Taubkin, não significa, porém, baixa qualidade. “A diferença de uma produção numa grande companhia para a de um selo independente é a mesma de um supermercado para uma delicatessen”, diz, justificando que os independentes tratam o disco de forma artesanal, acompanhando todas as etapas de produção, do som à capa. Eles fizeram testes com distribuidores americanos, que, de acordo com Taubkin, ficaram surpresos com a qualidade do som brasileiro. Tanto que está nos planos lançar pelo novo selo um disco do instrumentista americano Mike Marshall. “Há também muito o que gravar no Brasil, onde contei pelo menos 60 grupos de música instrumental de primeira linha”, diz o saxofonista Mané Silveira. [...] a estratégia do Núcleo Contemporâneo é funcionar como uma cooperativa, em que músicos independem de patrocinadores, mecenas e leis de incentivo fiscal. “Essa dependência virou uma armadilha para o músico”, observa Taubkin. [...] De acordo com os sócios do Núcleo Contemporâneo, a música brasileira passa por uma espécie de renascimento bossa-novista lá fora. “Wallace Roney gravou um disco só com música brasileira. Cassandra Wilson também e até Michael Jackson veio ao Brasil para gravar com o Olodum”, diz Taubkin. É um sinal, segundo o músico, de que há espaço para a música instrumental e vocal produzida no país (GONÇALVES FILHO, 1997).

Neste excerto, nota-se a até então inédita presença do elemento estrangeiro como forma de chancela. Ele aparece ainda no subtítulo, indicando que irá se tratar de um mecanismo recorrente. Para além do aspecto de legitimação, as comparações com a Verve<sup>78</sup> e a ECM são sintomáticas: tentam construir uma imagem da gravadora que passa pela sofisticação estética e técnica, feita sob medida para nichos.

Outro aspecto que chama atenção é a fala de Taubkin a respeito do sistema aberto de produção. Conforme mencionado na parte I deste trabalho, este modelo econômico ganhou força na indústria fonográfica brasileira na década de 1990, e consistiu na parceria entre *majors* e *indies* na produção, distribuição e divulgação de álbuns. Este modo de trabalho era comum no período: diversos artistas independentes lançaram seus materiais desta forma. A gravadora, porém, optou por não seguir este caminho. A citação de tal forma de evidencia que Taubkin tinha consciência das mudanças e particularidades que vinham ocorrendo e refletia sobre ela – e até mesmo criticava-as. A reflexão da própria prática artística também como ofício é uma das características não apenas dos fundadores da Núcleo, mas sim da cena independente consolidada no período; vale lembrar que nos anos 1990 os músicos puderam profissionalizar-se com mais afinco (haja vista as declarações de Rodolfo Stroeter, fundador

<sup>78</sup> Atualmente, a Verve pertence ao grupo Universal Music. Fundada em 1956, a gravadora já lançou álbuns de artistas como Ella Fitzgerald, Nina Simone e Billie Holiday (ou seja, tinha foco em artistas de jazz). Já a EMC lançou discos de Pat Metheny e dos brasileiros Naná Vasconcellos (no grupo Codona) e Egberto Gismonti. Estes poucos artistas já oferecem uma breve perspectiva de qual tipo de catálogo a reportagem intenciona comparar com a Núcleo Contemporâneo.

do selo Pau Brasil e de Léa Freire, do Maritaca, que foram expostas neste trabalho). Prossegue a auto-reflexão: assim como a matéria jornalística anterior (que menciona a intenção de não “crescer descontroladamente”), o pianista menciona a importância das tiragens limitadas para os independentes; já Cardoso, em uma fala de certo modo antecipatória, ressalta como a internet seria um fator positivo para a divulgação destes artistas.

Novamente, chama atenção o paradoxo do artesanal/profissional. A comparação de Taubkin coloca em pauta tal dualidade: as multinacionais representam o supermercado, com produções rápidas, em massa, mais baratas, acessíveis e “palatáveis”; as independentes, por sua vez, são as *delicatessen* – lojas focadas em alimentos raros e/ou de difícil preparação. Ou seja, apesar da profissionalização e dos novos meios de tecnologia e comunicação, persiste a singularidade do produto cultural. Vê-se também uma crítica às leis de incentivo fiscal, assunto que será retomado mais adiante.

O recurso de chancela pelo estrangeiro é retomado. O “renascimento bossa-novista”, aqui, pode ter alguma relação com o fenômeno da World Music – no período, as músicas do “Terceiro Mundo” estavam em evidência por meio de gravadoras e festivais da Europa e América do Norte (NICOLAU NETTO, 2013). Uma das hipóteses deste trabalho é que os produtos culturais da gravadora apresentam este interesse pelo “Outro” e exploram o diálogo entre diferentes culturas, inserindo-se, portanto, no contexto da World Music. As menções à Cassandra Wilson, Mike Marshall e Michael Jackson também podem ser compreendidas como mecanismos chanceladores (que passam pelo jazz, com os dois primeiros, e pelo pop, com o último).

Por fim, a análise deste material jornalístico foi um pouco mais extensa pois o texto pode ser compreendido como um compilado de temáticas que são caras aos fundadores da gravadora - tópicos como funcionamento da indústria fonográfica, leis de incentivo fiscal, o papel das independentes num contexto onde majors ainda dominavam e a relação com músicos estrangeiros irão aparecer em outras entrevistas e materiais de arquivo.

Segue-se a análise agora com a reportagem *Músicos celebram nova era instrumental* (Folha de S. Paulo, 1996). O texto foi escolhido por dar ênfase ao papel aglutinador que os fundadores da gravadora pretendiam exercer (até mesmo por ter sido escrito no primeiro ano de funcionamento dela); ou seja, não se tratava apenas de um projeto para lançar os trabalhos de determinados músicos, mas de uma tentativa de *cooperativa* que queria reunir forças entre a cena independente como um todo. Apesar de terem mais experiência e desejarem passar seus conhecimentos para músicos das novas gerações, a ideia era criar um espaço coletivo onde existisse um diálogo equilibrado:



“Os músicos brasileiros ficam escondidos por falta de espaço ou iniciativa para iniciar um projeto como esse. Como nós quatro já temos experiência, resolvemos dividir essa responsabilidade”, disse Benjamim Taubkin, 40. Os workshops, voltados para o público que gosta de música instrumental e para outros músicos, também serão realizados no Supremo Musical, e acontecerão hoje e sábado, às 14h, e domingo, às 17h. O preço é R\$ 10. “A ideia é abrir caminho para os músicos iniciantes que têm curiosidade de conhecer nosso trabalho”, afirmou Taubkin, que define a música popular contemporânea como a música instrumental brasileira de hoje. “É a música que mistura tudo, que têm influências que vão do maracatu ao hip hop”, afirma. Segundo o saxofonista Mané Silveira, 39, com os workshops eles pretendem desmistificar o ofício do músico instrumental. “No começo de nossas carreiras, assistíamos aos músicos e tínhamos curiosidade de saber mais sobre eles, perguntar que palheta usavam. Agora, queremos dar oportunidade para dialogar com a molecada que estuda música”. Segundo ele, neste momento a música instrumental brasileira navega por um leque de estilos. “Gosto de jazz, choro, world music, música erudita. O músico de hoje acaba tendo uma mescla de influências”, diz Silveira (ROCHA, 1998).

A presença aqui de informações objetivas (como local do evento, data e preço) tem a intenção de demonstrar que Cardoso, Taubkin, Silveira e Ferragutti queriam popularizar esses encontros; o Supremo Musical, fundado em 1985, era um bar localizado na Rua Oscar Freire (São Paulo) frequentado por artistas e escritores envolvidos no contexto cultural da cidade. Portanto, o espaço era não apenas dedicado a apresentações musicais, mas também à própria reflexão da música – ou da arte – como ofício. Ademais, observa-se que Silveira, de maneira velada, lamenta não ter tido essa possibilidade de “formação” mais reflexiva com os instrumentistas de gerações anteriores a dele: a preocupação era direcionada mais ao “tipo de palheta” (ou seja, com a criação artística em si) do que ao ofício como um todo. No entanto, em sua atual condição, ele demonstra ter a intenção de construir outros tipos de diálogo com os mais jovens. Além disso, vê-se a disposição do referido flautista de reconhecer o “novo”: o músico cita o maracatu e o hip hop, sem deixar de lado o jazz e a música erudita. Igualmente foi incluída a World Music, segmento emblemático para a Núcleo Contemporâneo. A consciência da influência de segmentos que, naquele período, ainda não pertenciam ao cânone da música popular brasileira é uma característica marcante entre os membros da gravadora. É possível supor que esta capacidade de abertura tenha esboçado uma das hipóteses deste trabalho – o interesse pelo “Outro”, mais tarde transformado na linha condutora da gravadora, cuja essência era conceber o diálogo entre diferentes culturas.

Encerram-se agora as análises dos materiais jornalísticos datados do final dos anos 1990 e provenientes do acervo pessoal de Taubkin. O que pôde ser observado com essas reportagens, além dos aspectos já mencionados (chancela cultural, reflexões sobre a música como ofício etc.), é um alinhamento com a fala do pianista, que alegou ter notado um interesse genuíno da imprensa nos produtos culturais de sua empresa, bem como nas discussões sobre o ofício do músico que ele se empenhava em pautar. Nota-se também uma

certa empolgação inicial com o projeto, como se a gravadora e seus feitos estivessem representando o que havia de mais moderno e inovador naquele segmento. De fato, a Núcleo foi pioneira em alguns aspectos; sua intenção de expandir a atuação para outros fins, de modo a ser compreendida como projeto cultural – a formação de artistas e a inauguração da Casa (posteriormente Casa do Núcleo) – são tópicos que merecem destaque. Porém, com o passar dos anos – mais precisamente na década de 2010 – a gravadora passa a ser representada como um polo de “resistência”, cuja duração de longo período é considerada fora do comum.

Além disso, o cenário de caráter “orgânico”, onde a imprensa de fato se interessava em pautar as ações da gravadora, modificou-se ao longo dos anos – foi possível notar uma diminuição de reportagens e críticas a partir de 2013 e uma queda ainda mais significativa a partir de 2015, segundo Taubkin. No entanto, não é possível afirmar com certeza que houve essa diminuição, pois foi realizada uma pesquisa nos principais veículos de imprensa do estado de São Paulo (Folha de S. Paulo, Estadão e O Globo) com palavras-chave e os resultados foram um tanto dispersos. Na Folha, foi utilizada as palavras “Núcleo Contemporâneo” (entre aspas), já que o site do veículo permite a busca avançada. Foram encontrados 120 resultados, que datam de 1996 a 2017. Já “Benjamim Taubkin” retornou 155 resultados entre 1994 e 2021. Aqui, percebe-se a diminuição a partir de 2013; no entanto, de 1996 a 2002, foram 83 reportagens com as palavras “núcleo contemporâneo” e apenas 37 de 2002 a 2017. Ou seja, a queda começa antes. É interessante observar que, embora a frequência dos materiais jornalísticos tenha se modificado significativamente, o significado atribuído à gravadora não se transforma: a ideia do pequeno-empresário-artista realizando o que é improvável – ou seja, nadando contra a corrente – persiste. Abaixo, podemos observar duas reportagens da Folha de S. Paulo de 1997 e 2015, respectivamente.

[Próximo Texto](#) | [Índice](#)

## Música instrumental busca novos ouvidos

**EDSON FRANCO**

DA REPORTAGEM LOCAL

Inaudível nas rádios, com pouco espaço na TV e sem muita divulgação, a música instrumental brasileira está conseguindo sobreviver longe da mídia.

Algumas mudanças na postura empresarial, a entrada de músicos na direção das gravadoras e o redimensionamento de metas têm barateado custos e tornado tiragens de meras 3.000 cópias (média no setor) viáveis.

Gravadoras como Velas (do cantor e compositor Ivan Lins, em sociedade com Vitor Martins), Tom Brasil (do violonista André Geraissati, ex-Dalma) e Eldorado receberam no ano passado o reforço do selo Núcleo Contemporâneo.

Formado pelo saxofonista Mané Silveira, o pianista Benjamim Taubkin, o saxofonista e flautista Teco Cardoso e o acordeonista Toninho Ferragutti, o Núcleo Contemporâneo quer ser mais do que uma gravadora.

Além de produzir CDs dos quatro músicos associados e de novos talentos, o selo criou um centro cultural e ajuda a formar outros músicos promovendo workshops.

Neste mês, por exemplo, a empresa organizou um workshop com o percussionista Naná Vasconcelos e outro com o zabumbeiro Zezinho Pitoco.

Além disso, o centro cultural do Núcleo Contemporâneo promove mostras de vídeo, fotografia e artes plásticas. "A intenção é misturar linguagens e públicos", diz Benjamim Taubkin, 40.

O braço mais visível do Núcleo, contudo, é mesmo o de gravadora. Em sua primeira fornada, o selo colocou na praça três discos que registram apresentações dentro do projeto Memória Brasileira

("Violões", "Arranjadores" e "Memória do Piano Brasileiro").

Outros dois títulos são de associados da gravadora: "Meu Brasil", de Teco Cardoso, e "Bonsai Machine", de Mané Silveira. Completa a primeira fornada o CD "Viva Garoto".

Depois de quase um ano desde o início das atividades, a gravadora mostra sinais de vigor -dentro dos parâmetros do mercado instrumental, bem entendido.

Segundo Taubkin, o custo de produção das primeiras 10 mil cópias de um CD na Núcleo Contemporâneo fica entre US\$ 10 mil e US\$ 15 mil.

"Se vendermos 2.000 cópias de determinado título, já garantimos pelo menos o retorno do capital investido."

Procurando não dar passos maiores do que as pernas, a Núcleo Contemporâneo aprendeu com os erros de outras gravadoras no passado e trata cada disco como um projeto separado.

"É a diferença entre a delicatessen e o supermercado. Aqui, nós podemos passar muito mais tempo melhorando o som de cada disco", diz Taubkin

## Selo de vanguarda musical festeja 18 anos

Núcleo Contemporâneo, de Benjamim Taubkin, reúne 'dream team' instrumental em show coletivo no Ibirapuera

**Projeto que não recorre a patrocínios nem editais de cultura já produziu 45 discos e distribuiu outros 45 títulos até fora do país**

THALES DE MENEZES  
DE SÃO PAULO

"A gente gosta de celebrar, porque o que fazemos dá muito trabalho", explica à **Folha** Benjamim Taubkin, pianista e produtor que resolveu criar um coletivo com outros músicos em 1997, num projeto que será comemorado nesta sexta (12), no Auditório Ibirapuera. O Núcleo Contemporâneo surgiu para que ele e três colegas pudessem trabalhar e

tocar juntos, dividindo custos. Mané Silveira (sax), Teó Cardoso (sax e flauta) e Toninho Ferragutti (acordeão) saíram após alguns anos, e só Taubkin ficou, "pela paixão por esse processo".

A perseverança rendeu números fortes, principalmente para quem trabalha com música sofisticada, de vanguarda: 45 discos gravados e outros 45 distribuídos pelo selo.

Os lançamentos chegam a outros países e trazem produções instrumentais e também vocais com algum apelo popular, como os cantores Badi Assad e Rodrigo Campos.

Desde março de 2011, Taubkin tem um lugar para receber esses amigos, estrangeiros ou não. A ideia de ter um



O pianista e produtor Benjamim Taubkin, criador do Núcleo

espaço cultural, que veio desde a criação do selo, se transformou na Casa do Núcleo (r. Padre Cerda, 25, Alto de Pinheiros, tel. 11-3815-9714).

Recordando os 18 anos do projeto, o músico ressalta que a incerteza de um bom retorno financeiro, inerente a cada lançamento, tem um fator complicador que nasce de uma escolha radical que tomou: não trabalhar com patrocínios ou editais.

"Além de trabalhar com música que não é de massa, o Núcleo acompanhou todas as mudanças no mercado musical dos últimos anos. E as alternativas para compensar a quebra do modelo de grandes gravadoras passam muito por patrocínios e editais. Mas que-

remos gerar retorno com a música, que é o centro de tudo."

No show desta sexta, músicos que lançaram discos pelo Núcleo sobem ao palco, em um grande coletivo. Nomes como Ari Colares, Guilherme Kastrup, Pedro Ito, o colombiano Antonio Arnedo e o próprio Taubkin se apresentam.

A festa/concerto também vai lançar os CDs mais recentes do selo, "Fronteiras Imaginárias" e "O Piano e a Casa."

**18 ANOS DO NÚCLEO CONTEMPORÂNEO**

QUANDO nesta sexta (12), às 21h

ONDE Auditório Ibirapuera,

Pq. Ibirapuera, portões 2 e 3,

tel. (11) 3629-1075

QUANTO grátis

CLASSIFICAÇÃO livre

20 Figura 20: Selo de vanguarda musical festeja 18 anos. 2015. Acesso em: 28 Mai 2022.

Conforme já ressaltado, uma das semelhanças entre as reportagens é o valor de "distinção" atribuído à gravadora. As palavras "sofisticada", "vanguarda" e "dream team" aparecem na reportagem mais recente como forma de legitimar uma determinada visão do que seria música de "qualidade". Na primeira, há ênfase na baixa presença da música instrumental na mídia (rádio, TV) e como ela está "conseguindo sobreviver" longe dela (mesmo que, ironicamente, esta conclusão esteja registrada em um jornal até então impresso e de grande circulação). É possível inferir que a imprensa especializada utiliza as precariedades do mercado cultural independente (cujas origens são múltiplas) como uma espécie de mecanismo de demarcação social – ou seja, a ausência de um determinado segmento musical da difusão em massa e os empecilhos que este enfrenta para se viabilizar já seriam, por eles mesmos, indicadores de qualidade e validação. Seguindo esta linha de raciocínio, o declínio quantitativo de reportagens sobre a gravadora não significa perda de valor simbólico destes produtos culturais – pelo contrário, torna-os ainda mais particulares.

Já no portal O Globo não foi possível realizar a pesquisa no próprio buscador do website, pois os resultados recuperados foram inadequados. Optou-se por utilizar as palavras-chave "Núcleo Contemporâneo O Globo" ou "Núcleo Contemporâneo Benjamim Taubkin O Globo" no próprio Google. A maioria dos resultados recuperados mostram os produtos culturais sendo resenhados por especialistas em música que assinam uma coluna no portal G1. Tais resenhas não podem ser enquadradas em análises detalhadas ou grandes reportagens, mas também podem ser consideradas mecanismos de legitimação. Seguem abaixo imagens de duas resenhas do portal G1 e do jornal O Globo, respectivamente (embora, atualmente, elas façam parte do mesmo conglomerado).

ter, 01/10/13 por Antônio Carlos Miguel | categoria Todas | tags Benjamim Taubkin, crítica, jazz, Nenê Trio, world music

Um pacote pra lá de eclético no começo da semana, e de outubro, passando por world music, instrumental, clássico, pop e samba. São os discos que reuni na foto que ilustra esse post, devidamente conferidos.



World music é um rótulo tipo saco de gatos, no qual, para o bem e para o mal, de tudo cabe. "Al qantara / Caminhos de ida e volta / Brasil Marrocos" (Núcleo Contemporâneo/Adventure Music), projeto do pianista Benjamim Taubkin, está no time do bem e começou a nascer em 2009, após sua participação no Festival Timitar, em Agadir (sul do Marrocos). Um ano depois, num estúdio em São Paulo, ele avançou nessa ponte (ou "Al Qantara" em árabe, segundo informa o encarte), misturando tradições musicais ao lado de três instrumentistas brasileiros, Ari Colares (percussão), João Taubkin (baixo) e Lulinha Alencar (acordeon), e do marroquino Imouran Trio, formado por Mehdi Nassouli (gimbri), Farid El Foulahi (oud) e Lahoucini Bagir (percussão). Como Taubkin escreve no encarte, nesses encontros eles puderam confirmar afinidades entre o Brasil e as culturas gnawa, berber e árabe que formam o Marrocos. Algo que é notável em muito da música do Nordeste brasileira, fruto da influência moura via Portugal. Mas, independentemente dessas conexões – explicitada na faixa 4, que reúne uma composição de Nassouli, "Berma sosanbi", com um tema de caboclo adaptado por Colares, "Adeus meu lírio verde" -, "Al qantara" vale por sua exuberante musicalidade. Fortes melodias e improvisos que nos transportam da caatinga ao Saara, como se ouve na faixa de abertura, "O deserto é aqui" (Benjamim Taubkin).

21 Figura 21: Na coluna Antônio Carlos Miguel, publicada em 1/10/2013 e intitulada Ronda dos CDS, o jornalista ressalta o diálogo entre diferentes culturas presente no álbum Al Qantara. Fonte: <http://g1.globo.com/musica/antonio-carlos-miguel/platb/tag/benjamim-taubkin/> Acesso em 28 Mai 2022.



CULTURA

## 'Música na Serrinha' celebra harmonia entre ritmos e culturas diferentes

Álbum e documentário registram residência musical que uniu onze músicos brasileiros e estrangeiros em fazenda no interior de São Paulo

RIO — Em Joanópolis, interior de São Paulo, não é difícil encontrar quem jure de pés juntos que já viu o lobisomem passar. O município, próximo a Bragança Paulista, é conhecido como “a cidade do lobisomem” e a cultura local gira há muitos anos em torno da lenda folclórica. Em julho de 2015, na mesma região, a cerca de 40 km de distância dali, um pequeno grupo de músicos de diferentes cantos do mundo celebrava o mito ao compor, no improviso e em meios a nivos, uma canção em homenagem ao licantropo — um som que começava meio jazz e terminava em samba.

No samba sem cavaco, porém, o que dava a base harmônica era o tar, instrumento tradicional persa, tocado por Sahib Prazade, um solista do Azerbaijão que provavelmente nunca havia usado seu tar para essa função. “Dá-lhe, Sahib no cavaco!”, brinca Carlos Malta, o músico “escultor do vento” que, com seu bom e velho pífono e um microfone headset, dava aos outros nove instrumentistas os comandos da música que nascia, acompanhado pela voz doce e morna da cantora cabo-verdiana Mayra Andrade, que ia compondo e cantando a letra ali mesmo.

A cena está registrada no filme “Música pelos poros”, do diretor Marcelo Machado, que documenta os dez dias de criação musical que marcaram a edição de 2015 do Festival Artes Serrinha. O evento é uma espécie de laboratório cultural a céu aberto, que desde 2002 promove anualmente, em julho, atividades artísticas que priorizam a convivência, a imersão e a experimentação, no bairro da Serrinha, em Bragança Paulista.

Carlos Malta foi um dos onze participantes da residência que deu origem à um álbum e um documentário. Foto: Taisa Virgínia e Walter Costa / Taisa Virgínia e Walter Costa

Naquele ano, o curador do festival, Fabio Delduque, convidou os instrumentistas Marcos Suzano, Jaques Morelenbaum e Benjamin Taubkin para a primeira residência musical do evento. Por sua vez, os três convidaram grandes nomes da música instrumental. Tanto brasileira — Jovi Jovinião na percussão, Meno Del Picchia no contrabaixo, Sacha Amback nos teclados e Carlos Malta nos sopros — como internacional — o colombiano Antonio Arnedo, junto com Malta no saxofone e pífono; a sul-coreana Kyungso Park, que levou o toque oriental do instrumento de cordas gayageum, e Sahib Prazade, no tar (que também foi cavaco).

Coroando o time, Mayra Andrade, de Cabo Verde, emprestou sua voz ao caldeirão de influências e culturas diferentes, que deu origem ao CD “Música na Serrinha”, lançado junto com o documentário pelo selo Núcleo Contemporâneo, com oito músicas, quase todas compostas lá mesmo.

Coroando o time, Mayra Andrade, de Cabo Verde, emprestou sua voz ao caldeirão de influências e culturas diferentes, que deu origem ao CD “Música na Serrinha”, lançado junto com o documentário pelo selo Núcleo Contemporâneo, com oito músicas, quase todas compostas lá mesmo.

— A ideia era criar uma situação ideal, com os melhores equipamentos, acústica perfeita e em harmonia com a natureza, para que músicos convidados, nacionais e internacionais, convivessem por dez dias, tocando e criando na hora que quisessem — conta Delduque, um dos donos da Fazenda Serrinha, um grande parque natural de reforestamento, permeado por instalações artísticas, que abrigou o encontro.

Mayra Andrade, cantora cabo-verdiana, foi a voz escolhida para o encontro. Foto: Taisa Virgínia e Walter Costa / Taisa Virgínia e Walter Costa

O resultado, em harmonia com a fala do pianista Benjamin Taubkin no início do filme, são composições que nasceram diretamente da “música que cada um tem”. No encontro, qualquer elemento do universo cultural e da experiência pessoal dos músicos parecia ser um possível ingrediente para a criação em conjunto. Se “O lobisomem” veio da informação sobre Joanópolis, a música “Mula sem cabeça” nasceu quando Malta avistou uma instalação artística que há na Fazenda Serrinha em homenagem ao personagem folclórico. A oriental “Chahagar”, de autoria de Sahib Prazade, e a intimista “Cumbia”, de Antonio Arnedo, um jazz que tem como base o gênero característico da Colômbia, são expressões diretas das cargas culturais de seus autores, reforçando o diálogo internacional a que o projeto se propõe.

Já “Chuva na Serrinha” nasceu durante uma visita anterior do violoncelista Jaques Morelenbaum à Fazenda, quando ele, encantado pelo barulho da chuva, gravou o som no celular enquanto criava melodia e compasso por cima. Chegando ao encontro de 2015, Morelenbaum mostrou a gravação aos colegas, reviveu a memória e compôs a música, além de escrever as partituras da composição para todos os instrumentos presentes.

A reflexiva “Galpão”, criada durante a residência e de autoria de Benjamin Taubkin, é um exemplo da harmonia entre as diferentes expressões culturais presentes — o que parece ser uma música árabe, começando apenas com o tar e o violoncelo, cresce e dá espaço para os outros instrumentos e linguagens. A pulsante “O outro”, uma das poucas cantadas e não inéditas do CD, leva ao conjunto uma composição funkada e cheia de groove, de autoria do percussionista Jovi Jovinião — convidado por Marcos Suzano para ser o elemento “perturbador” no projeto (o Exú do grupo, como eles definem no documentário).

O álbum se encerra com uma verdadeira imersão. Para se ouvir de olhos fechados, “Tema para Sahib” é uma jam session que ultrapassa os 15 minutos — mas que o curador Fabio Delduque garante ter durado uns 25 minutos na gravação original. De autoria de Benjamin Taubkin e dedicada a Sahib Prazade, a composição emana a sintonia musical perfeita dos onze residentes e chegou a arrancar lágrimas de quem testemunhou sua criação-execução.

Na música feita na Serrinha, cada composição, não importando a origem do ritmo base, abria espaço para a participação das outras referências musicais presentes. Aos ritmos brasileiros adicionava-se o toque oriental do tar e do gayageum. A uma música árabe, somava-se uma percussão funkada. E assim iam... durante dez dias — de pura alquimia.

— Na História a gente vê quanto se navegou, o quanto se fez comércio em busca de novos temperos e especiarias. As pessoas precisavam de outros cheiros, de outros sabores. Nenhuma cultura é completa — diz o pianista Benjamin Taubkin, que também estrela o documentário “O piano que conversa” do mesmo diretor, que registra encontros musicais do músico com mais de 20 de quatro continentes — Quando a gente faz um som com nosso instrumento e de repente entra um timbre de outro, que vem de um país completamente diferente do nosso, é como quando entra um empero de outra cultura no seu arroz, sabe? É um presente.

22 Figura 22: Longa resenha no Jornal O globo sobre o documentário *Música pelos poros* e o álbum *Música na Serrinha*, publicada 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica-na-serrinha-celebra-harmonia-entre-ritmos-culturas-diferentes-22011588> Acesso em 28 Maio 2022.

Na primeira reportagem, observa-se a utilização do termo World Music, expressão que já foi discutido anteriormente. A presença desta expressão na imprensa especializada evidencia uma relação entre a categoria e o diálogo cultural, mas sem deixar de questioná-la: “World Music é um rótulo tipo saco de gatos, no qual, para o bem e para o mal, todo rótulo cabe” (MIGUEL, 2013). Ainda assim, o jornalista associa o diálogo entre diferentes culturas com a World Music, destacando a própria fala de Taubkin sobre as afinidades entre Portugal, Brasil e Marrocos. Em relações as outras matérias jornalísticas, nota-se algumas diferenças substanciais: aqui, a resenha do álbum aparece em meio a outros produtos culturais do mesmo segmento: jazz e música instrumental brasileira (as outras resenhas não foram exibidas na imagem, pois ela ficaria muito extensa; porém, o conteúdo pode ser consultado no link disponibilizado). Ademais, o teor da análise do álbum é quase informativo, utilizando informações de *release*; embora tenha algum aspecto opinativo, este aparece muito discretamente. Nas reportagens consultadas por meio da internet, notou-se que este padrão mais enxuto é recorrente; é possível supor que os próprios textos de crítica musical, de maneira geral, tenham perdido seu cunho analítico, aproximando-se mais da linguagem presente nos blogs. Entretanto, este é um prognóstico que carece de uma investigação mais aprofundada.

A propósito, ‘*Música na Serrinha*’ celebra harmonia entre ritmos e culturas diferentes (Diana Ferraz, O Globo, 2017) destoa das demais matérias por apresentar um conteúdo mais complexo e detalhado, indicando que embora o espaço imprensa tenha diminuído para a gravadora, ainda há possibilidade de aparições bem trabalhadas. A reportagem discorre sobre o documentário *Música pelos poros*, lançado pela Núcleo em CD e DVD, que retrata alguns momentos do festival/residência *Música na Serrinha* – festival este que Taubkin participou como convidado do curador responsável, tendo também a autonomia de convocar outro músico para participar do evento. O início do texto em si já demarca um outro tipo de estilo:

Em Joanópolis, interior de São Paulo, não é difícil encontrar quem jure de pés juntos que já viu o lobisomem passar. O município, próximo a Bragança Paulista, é conhecido como “a cidade do lobisomem” e a cultura local gira há muitos anos em torno da lenda folclórica. Em julho de 2015, na mesma região, a cerca de 40 km de distância dali, um pequeno grupo de músicos de diferentes cantos do mundo celebrava o mito ao compor, no improviso e em meios a uivos, uma canção em

homenagem ao licantropo — um som que começava meio jazz e terminava em samba (FERRAZ, 2017).

A descrição se refere à execução da canção “Lobisomem” pela cantora de caboverdiana Mayra Andrade, ao lado de Taubkin, Carlos Malta (flautista), Sahib Prazade (instrumentista do Azerbaijão), Jaques Morelenbaum (violoncelo), entre outros. A canção de 9 minutos é uma criação coletiva do grupo que estava participando daquela edição da residência, exibida na íntegra pelo documentário; a reportagem opta por iniciar com a contextualização de criação de uma das músicas presentes no filme. Ou seja, há a intenção de explicar, de fazer o leitor ter um entendimento mais profundo daquele produto cultural. Outro aspecto que vale ressaltar do texto é que a menção à gravadora é acanhada (apenas é informado que o selo lançou o produto, mas sequer é dito quem é seu criador), tendo mais espaço a figura de Taubkin como pianista/compositor:

O álbum se encerra com uma verdadeira imersão. Para se ouvir de olhos fechados, “Tema para Sahib” é uma jam session que ultrapassa os 15 minutos — mas que o curador Fabio Delduque garante ter durado uns 25 minutos na gravação original. De autoria de Benjamin Taubkin e dedicada a Sahib Prazade, a composição emana a sintonia musical perfeita dos onze residentes e chegou a arrancar lágrimas de quem testemunhou sua criação-execução. Na música feita na Serrinha, cada composição, não importando a origem do ritmo base, abria espaço para a participação das outras referências musicais presentes. Aos ritmos brasileiros adicionava-se o toque oriental do tar e do gayageum. A uma música árabe, somava-se uma percussão funkeada. E assim iam... durante dez dias — de pura alquimia. — Na História a gente vê quanto se navegou, o quanto se fez comércio em busca de novos temperos e especiarias. As pessoas precisavam de outros cheiros, de outros sabores. Nenhuma cultura é completa — diz o pianista Benjamin Taubkin, que também estrela o documentário “O piano que conversa” do mesmo diretor, que registra encontros musicais do músico com mais de 20 de quatro continentes — Quando a gente faz um som com nosso instrumento e de repente entra um timbre de outro, que vem de um país completamente diferente do nosso, é como quando entra um tempero de outra cultura no seu arroz, sabe? É um presente (FERRAZ, 2017).

Observa-se, mais uma vez, que o texto deu ênfase aos processos de criação dos músicos, amiúde calcados na improvisação. O diálogo entre diferentes culturas também parece ter sido aqui investigado com mais minúcia: após mencionar a dedicatória de Taubkin à Prazade, há espaço até para a emoção dos espectadores, mas logo a música é descrita com base no diálogo entre diferentes referências e culturas, de forma específica (“ritmos brasileiros” e “toque oriental”; “música árabe” e “percussão funkeada”). Em consonância com essa linha de pensamento, a matéria se encerra com uma fala de Taubkin que relaciona música e história – relação esta, que mais uma vez, é empregada como mecanismo de justificativa: precisamos do Outro para ampliar nossa visão de mundo e, ao mesmo tempo, conhecer mais de nós mesmos.



Em suma, nesta reportagem nota-se a persistência do mecanismo de legitimação cultural, mas aqui ele aparece de forma singular: a justificativa sobre a importância deste conteúdo é feita por meio de contextualizações, explicações que remetem a outras áreas do saber. Embora existam elementos que procuram atribuir qualidades ao produto, mesmo eles são empregados de maneira mais específica. Este é um tipo de crítica com o perfil mais analítico e menos expositivo: ainda que tenha sido lançada recentemente, em um período de declínio de presença na imprensa, ela mostra que há espaço para textos pormenorizados.

Para encerrar este ciclo de análise, também será aqui exibida uma reportagem da imprensa Venezuelana<sup>79</sup>:

---

<sup>79</sup> Esta reportagem faz parte do acervo pessoal de Taubkin. Optou-se por incluí-la neste ciclo de análises – e não no anterior – pois ela data da década de 2010, ou seja, tem mais proximidade temporal com estas matérias do que com as anteriores.



23 Figura 23: “Hay que tener mucha fe en la musica”. Fonte: Acervo pessoal, 2022.

Assim como a matéria anterior, a reportagem da imprensa Venezuelana também apresenta um perfil mais analítico – desta vez, se detém nas reflexões sobre a música como ofício - e destaca a participação do pianista em projetos do país em questão, como o coletivo América Contemporânea (cujo grupo deu origem ao álbum homônimo). Outra semelhança é a escassa menção à gravadora e, em vez disso, mais destaque à figura de Taubkin. Vale destacar os seguintes excertos, traduzidos livremente:

“Há alguns anos comecei a me perguntar por que no Brasil não tínhamos notícias de outros músicos”, diz Taubkin, algumas horas depois de ter pisado em Caracas pela

primeira vez. "Só se sabia do econômico, do catastrófico e do político, mas da literatura, do teatro e da música vinham apenas grandes nomes e nunca por uma ligação direta. Eles tinham que ser reconhecidos nos Estados Unidos e na Europa para serem ouvidos no Brasil e isso me parece uma barbárie. (...) Estou convencido de que você não precisa mudar a música para ter alcance. No nosso tempo muitos sentem que é necessário adaptar-se aos mercados, mas acho que é possível mantê-la. Você tem que ter muita fé nela [na música]. Há pouco tempo escrevi um livro chamado *Viver de Música*, no qual entrevisto 18 artistas que vivem com a música que querem fazer. A ideia é passar a mensagem aos mais jovens, bem como a outros que ainda não são músicos, de que existe um caminho. Minha filosofia tem a ver com o conceito de sustentabilidade: assim como falamos em preservação do meio ambiente, neste caso trata-se de preservação da música (G. G. O, 2017?).

Neste trecho, observa-se dois pontos que são imprescindíveis neste trabalho: o interesse pelo Outro e a valorização do trabalho coletivo. Viu-se anteriormente que, ao constatar o desconhecimento do Brasil de outras culturas (mesmo tendo proximidade geográfica e simbólica com algumas delas), os fundadores da gravadora passaram a colocar essa busca em pauta – que se deu tanto no sentido literal, com viagens e turnês internacionais, quanto no campo artístico. Na fala do pianista, nota-se que há a preocupação de entender quem é este Outro em detalhes, mesmo sem estar sob a égide da chancela hegemônica; tal pensamento remete ao argumento de Nicolau Netto (2013), que define o fenômeno da World Music como uma valorização da diferença por meio de índices (neste caso, o aspecto geográfico prevalece) (NICOLAU NETTO, 2013). É natural que este tópico tenha ainda mais evidência na imprensa estrangeira, pois trata-se de um músico de outro país que tem como objetivo não só aprofundar-se nas criações artísticas daquela nação, mas também se estabelecer pontes e diálogos com os artistas locais (é digno de nota que Taubkin estava visitando a cidade com o objetivo de ministrar um workshop sobre gestão cultural e uma aula de piano na sede do Instituto Cultural Brasil Venezuela, além de um recital na Corporação Andina de Fomento e sessão de improvisação no Transnocho Lounge com membros da Movidia Acústica Urbana; os nomes dos locais e grupos também não são coincidência).

O outro ponto que merece ser frisado (e inevitavelmente se relaciona com o anterior) é a valorização do trabalho coletivo. Viu-se que o pianista critica o mercado, de forma geral, embora faça parte dele; a intenção de discutir o ofício com músicos independentes de outros países reforça seu caráter aglutinador. Embora não tenha feito da gravadora uma cooperativa propriamente dita, a união do discurso de Taubkin com suas práticas faz com que haja um entendimento do ofício musical e sua comunidade: a ida à Caracas não teve a finalidade apenas de mostrar um trabalho autoral, mas também de conhecer os artistas e a cultura locais, além de dividir experiências com novas gerações no intuito de construir espaços para a formação de músicos independentes.

Encerra-se aqui a exposição e análise de materiais jornalísticos coletados em acervo pessoal e na internet. Em retrospecto, observou-se que a imprensa cumpriu um papel no desenvolvimento da gravadora que ia desde a divulgação de produtos culturais até uma forma de instituição legitimadora; ainda assim, houve espaço para críticas mais reflexivas, conforme exibido em alguns exemplos.

Estas reportagens e críticas aqui analisadas sugerem que, embora a ascensão das mídias sociais a partir da segunda década de 2010 tenha feito cena brasileira independente começar a trilhar um caminho mais autônomo, não é possível afirmar que o valor da imprensa (tanto na crítica musical, quanto na divulgação de produtos e apresentações) tenha sido diminuído. Pelo contrário: ela continua sendo uma “instituição chanceladora” para esses artistas, que através destes mecanismos ainda obtém uma forma de otimizar seu prestígio (GALLETTA, 2016).

Por fim, a despeito da diminuição da recorrência da gravadora na imprensa a partir de meados de 2005 e ainda mais na década de 2010, ela ainda atrai atenção de alguns setores específicos do jornalismo, embora estes focalizem cada vez mais na figura individual de Taubkin – mesmo trazendo reflexões que foram trabalhadas pela gravadora como um todo. Pode-se supor que a própria crítica acompanhou o processo de “individualização” que a Núcleo passou a ter ao longo dos anos - o que não elimina a persistência do caráter coletivo que os trabalhos de Taubkin costumam ter, apenas constata que neste momento o músico pode estar direcionando sua carreira mais para a criação artística do que para a gestão cultural (conforme ele próprio relatou em entrevistas para esta pesquisa).

## Capítulo 5. A Casa do Núcleo

### 5.1 Surgimento

A Casa do Núcleo foi fundada em 2011, na esteira do já mencionado projeto “A Casa” – mas desta vez com um nível de profissionalização mais elevado, além de um desejo abranger outros segmentos como gastronomia, produção cultural, dança etc. De modo geral, pretendia-se criar um espaço cultural que funcionasse como extensão das propostas da gravadora: eventos que abrangessem a diversidade entre diferentes culturas e linguagens artísticas. Assim como a Núcleo, o local não foi contemplado com patrocínios – sejam públicos ou privados. No entanto, os preços continuavam populares (um ingresso para uma apresentação custava em média R\$ 20).

Conforme mencionado anteriormente, a primeira experiência da Núcleo Contemporâneo com casas de apresentação musical foi com um espaço denominado A Casa, ainda quando a gravadora estava em seu início e contava com Teco Cardoso e Mané Silveira em sua administração. No primeiro caso, o local estava em uma zona residencial no bairro de Pinheiros (São Paulo) e isso acarretou alguns empecilhos, pois havia um limite para frequência sonora, movimentação etc. O encerramento das atividades se deu quando o pianista passou a integrar o projeto Rumos, do Itaú Cultural, e se distanciou do selo. O retorno à gravadora ocorreria em 2001, dez anos antes de iniciar as atividades com o novo espaço.

O aperfeiçoamento da profissionalização e autonomização foram aspectos que destacaram esta segunda experiência. Taubkin ressaltou sua intenção de desenvolver um pequeno centro cultural, e não apenas uma casa de shows:

Voltei a me concentrar na minha vida de música e passei a procurar uma casa nova, tendo sempre a intenção de fazer um pequeno centro cultural e não só uma casa de show. (...) A casa passou por diferentes fases, no começo fazíamos uma programação extensa, chegava a ter vinte concertos por mês, e esse movimento funcionava nas duas mãos, nós procurávamos os músicos e os músicos também nos procuravam. Com o passar dos anos, passamos a criar novos projetos, sempre com essa reflexão sobre a vocação da casa. Hoje em dia, diminuimos o número de eventos e temos uma média de dez ou doze por mês. O foco são projetos que fazem mais sentido com nossa proposta (TAUBKIN, 2015).

Embora esta segunda experiência tenha salientado o andamento das atividades da gravadora, nota-se alguns aspectos que permaneceram em relação à primeira: a necessidade de ser um espaço cultural, trazendo outras propostas e linguagens artísticas além da música e a permanência na região de Pinheiros (desta vez, fora da zona residencial). Essas duas particularidades merecem ser analisadas mais a fundo. No que diz respeito à concepção do lugar, a preocupação de alçar o status de centro cultural é algo que está em consonância com a linha artística da gravadora Núcleo Contemporâneo: aqui, Taubkin reafirma interesse pelo “Outro” tanto ao trazer para o espaço outros segmentos artísticos (espetáculos de dança e poesia) quanto ao oferecer suporte a músicos que já gravaram e/ou trabalharam com pelo selo. Além disso, é possível destacar outra característica que marca a trajetória do pianista e da gravadora: a atuação que abrange criação artística e gestão de carreira. Conforme observado, a partir da segunda metade dos anos 1990, os músicos independentes começaram a ser os principais responsáveis pela administração de suas carreiras, e essa tendência apenas se consolidou ao longo das décadas. Portanto, além de gerenciar os produtos culturais fonográficos, Taubkin (ao lado de seu então assistente, Gustavo Martins) inicia o trabalho com a Casa do Núcleo: da curadoria à administração financeira, tudo era responsabilidade de

ambos. A importância dessa iniciativa também reside na ultrapassagem dos shows em relação aos álbuns na receita do músico independente: com a popularização da banda larga no Brasil e o advento das plataformas de streaming, tanto os CDs quanto álbuns digitais passam a ser menos comprados, enquanto o público de apresentações da cena independente aumenta (GALETTA, 2016)<sup>80</sup>. Vale ainda destacar que essa também era uma estratégia de autonomização – o pianista passava a não depender exclusivamente das numerosas casas de apresentação em São Paulo (ou de instituições como o Sesc) para levar ao público os trabalhos lançados pelo selo.

O bairro de Pinheiros, onde ficava a Casa do Núcleo, é uma região estratégica para a cena musical independente. Cirino (2005) observou que os espaços onde ocorriam apresentações dos artistas relacionados à Música Popular Brasileira Instrumental (MPBI) eram fortemente concentradas na região Oeste da cidade de São Paulo (49%) e no Centro (26%) (CIRINO, 2005). Essa concentração persistiu nos anos seguintes: Galetta (2016) pontua que a cena musical paulistana independente realiza suas apresentações musicais na cidade em casas cuja localização abrange um raio de 4 km, contemplando bairros como Lapa, Pompeia, Sumaré, Vila Madalena, Pinheiros, Perdizes e Baixo Augusta<sup>81</sup>. Este aspecto geográfico se deve a vários fatores, como a presença de universitários e produtores culturais na região. Além disso, tratam-se de locais com poder aquisitivo mais elevado, comparado aos mais distantes do centro (GALETTA, 2016).

Portanto, o espaço idealizado por Taubkin tinha um sentido individual – ele pertencia a um projeto que começou com o selo e foi se expandido para outras áreas -, mas também fazia parte de um contexto de efervescência que ajudou a pavimentar um nicho, um público interessado em fazer parte da cena independente. Outra declaração de Taubkin reforça a relevância da presença dos frequentadores:

A ideia é ter concertos à noite, oficinas durante o dia, fazer seminários, encontros. Também há uma pequena loja de livros e discos e um acervo aberto para consulta.

---

<sup>80</sup> Embora Galetta (2016) reitere que é difícil mensurar com precisão a participação do “mercado independente” na produção fonográfica brasileira devido a sua informalidade e elevada quantidade de lançamentos, ao entrevistar músicos da cena independente paulista, o autor recolhe dados qualitativos unânimes: O CD, quando lançado fisicamente, acaba sendo uma forma de divulgar os trabalhos e dialogar com o público. É necessário que os artistas-empresários sejam atuantes no circuito de shows, estabelecendo parcerias no “mundo off-line”; assim, a gama de renda desses músicos pode ser ampliada (GALETTA, 2016). Outro dado que pode amparar este argumento é uma pesquisa realizada pela União Brasileira de Compositores (UBC), cujo relatório foi publicado em dezembro de 2021. Nela, 54% dos entrevistados responderam que a participação das apresentações ao vivo em suas rendas era de 50% ou mais antes da pandemia (UBC, 2021).

<sup>81</sup> Entre os exemplos de locais que operavam de maneira semelhante à Casa do Núcleo, é possível citar a Casa do Mancha, Ô do Borogodó, Puxadinho, Studio SP, Casa da Banda, Serralheira, Jazz B etc. Espaços como o Cine Joia e a Casa de Francisca também atuam no mesmo segmento, mas são empreendimentos que se expandiram em relação aos primeiros.

“A gente quer que as pessoas venham. E a médio prazo que elas venham aqui durante o dia, tomem um café, se encontrem. Temos muita conversa e discussão sobre viabilidade, sustentabilidade. A casa ainda não se paga totalmente, é uma busca pra gente, como fazer isso. Temos várias ideias e caminhos.” A programação reúne músicos que procuram o espaço e conhecidos de Taubkin. E a média de público tem sido crescente. “O que era um público há um ano hoje já é fraco. Mas a gente é muito específico, porque não é balada e não é bar. As pessoas não vêm por vir, elas vêm em função de quem vai tocar. Isso é um desafio. Você tem que estar muito ligado na programação que se faz.” (TAUBKIN, 2011).

Embora a proposta da gravadora (e naturalmente da Casa) tenha a expansão como essência (não como empreendimento propriamente dito, mas também considerando a missão de apresentar e discutir elementos da música brasileira e de outros países), ao afirmar que “as pessoas não vêm por vir”, Taubkin demonstra consciência de que seu público é segmentado. No entanto, para o pianista, a continuidade de uma linha artística pode ocasionar crescimento do espaço. A intenção de expandir respeitando as limitações do nicho remonta às considerações de Bourdieu (2001) sobre a produção erudita de bens simbólicos. Ainda que a gravadora esteja inserida no contexto da indústria cultural (campo que Bourdieu entende que “obedece à lei da concorrência para a conquista do maior mercado possível” (BOURDIEU, p. 105, 2001)), é possível estabelecer algumas aproximações de seu *modus operandi* com que o autor chama de campo da produção erudita, já que este

tende a produzir ele mesmo suas normas de produção e critérios de avaliação de seus produtos, e obedece à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de pares que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes (BOURDIEU, p. 105, 2001).

Os valores de legitimação dos produtos culturais da gravadora – nos quais podem ser incluídas apresentações da casa – são construídos pela especificidade do público (que não é o de massa, mas também não é apenas de produtores) e pela crítica especializada (sobretudo a imprensa, aqui atuando como instituição legitimadora). Não é a quantidade de frequentadores ou sua improvável expansão desenfreada que determinaria se o projeto era bem-sucedido ou não.

Ainda refletindo sobre a questão dos nichos de mercado, também é possível evocar a Teoria da Cauda Longa, cunhada por Anderson (2006). Segundo ele, a cultura de massa não é mais a única possibilidade para o mercado, que com a popularização da internet se fragmentou em inúmeros nichos, aumentando a abundância de opções para os consumidores (ANDERSON, 2006). Portanto, é plausível pensar que esta lógica de segmentação que se iniciou com o trabalho fonográfico se estende ao que foi realizado pela Casa.

## 5.2 Alguns dos eventos realizados

Durante seus cinco anos de existência, A Casa do Núcleo realizou aproximadamente 1000 apresentações, oficinas, seminários etc. As postagens de flyers nas redes sociais – sobretudo Facebook, a mídia que estava em alta naquele momento – eram os principais meios de divulgação:



24 Figura 24: Taubkin divulga a programação semanal da Casa do Núcleo em 2014. Fonte: perfil do Facebook de Benjamin Taubkin, 2022.





**CASA DO NÚCLEO**

*acervo*

ter a sex . 12h às 19h

casadonucleo.com.br  
 rua padre cerdá 25  
 11 3032.8401

Casa do Núcleo  
 2 de julho de 2014 · 🌐

Venham conhecer nosso acervo. Mais de três mil discos de diferentes partes do mundo para você vir escutar!

25 Figura 25: Divulgação do acervo, que tinha a intenção de funcionar como uma discoteca gratuita (havia também a loja com os álbuns do selo para venda, mas o acervo era para uso de todos). Fonte: página do facebook da Casa do Núcleo, 2022.



**CICLO Uia**

encontros e conversas:  
 a música no mundo hoje

CASA DO NÚCLEO + UIA DIÁRIO

*música nas rádios*

PATRÍCIA PALUMBO  
 vozes do brasil

ROBERTA MARTINELLI  
 cultura livre

FELIPE DE PAULA  
 rádio eldorado

RODRIGO JAMES  
 oiFM

inscreva-se pelo e-mail  
[casadonucleo@gmail.com](mailto:casadonucleo@gmail.com)

15 MAI . qui . 20h . gratuito

casadonucleo.com.br . rua padre cerdá, 25 . 11 3032.8401

Casa do Núcleo  
 14 de maio de 2014 · 🌐

Diário Uia e a @casadonucleo se juntam mais uma noite pra debater do universo musical.  
 Já fez sua inscrição? Corre porque é amanhã!

26 Figura 26: Exemplo de evento que se propunha a promover debates. Fonte: página do facebook da Casa do Núcleo, 2022.

Na figura 24, observa-se um post escrito por Taubkin com alguns flyers de divulgação da programação semanal do local. É curioso notar que o pianista menciona sua participação em outro local – a Casa de Francisca – cujo público-alvo é semelhante ao de seu espaço. Isso demonstra que a concorrência entre os equipamentos culturais, nesse segmento, admite cooperação. Um dos fatores que ajudam a explicar essa característica é a ligação estreita entre músicos atuantes na cena independente da cidade de São Paulo – portanto, uma afinidade que se inicia no âmbito pessoal e/ou artístico naturalmente fluiria para as apresentações ao vivo. Outro aspecto que chama atenção é a forma como essa postagem procura não apenas divulgar os eventos, mas também se comunicar com o público – além da página da Casa no Facebook, Taubkin também fazia postagens em seu perfil pessoal. Esse diálogo direto com os espectadores é algo recorrente na cena independente e reforça o caráter de segmentação que foi se intensificando ao longo dos anos: ao contrário do músico mainstream, ídolo inalcançável e distante, o músico independente conversa e discute sua própria carreira com quem ouve a música dele.

Ainda nesse âmbito da relação com o público, chama atenção o recurso então disponível na Casa e divulgado na figura 25. No espaço, o acervo era composto por CDs físicos da coleção pessoal de Taubkin e ficavam disponíveis para consulta e escuta no local. Os álbuns lançados pelo selo também faziam parte desse acervo, mas podiam ser comprados na loja da Casa. A proposta do acervo não envolvia venda de materiais – nesse sentido, ela se assemelha a uma discoteca. Isso reforça o caráter de projeto cultural que a gravadora adquiriu: a intenção de formar um público participante passa pela estratégia de apresentar a música de outros artistas (mesmo que eles não fizessem parte do selo), contribuindo com a formação de repertório deste público.

A reflexão sobre carreira persiste e pode ser percebida no evento da figura 26. No caso, jornalistas musicais radialistas foram convidadas para discutir o assunto; ou seja, a presença de profissionais não-músicos em eventos da Casa mostra o trânsito entre Taubkin e os demais atuantes na cena independente. Uma das participantes, Patricia Palumbo, também está presente no documentário *Música pelos poros*. Ou seja, fomentar discussões desse teor é uma das características da gravadora em si, já que Taubkin tinha a intenção de colocar em pauta sua própria condição como músico independente. Por consequência, a casa reflete esse anseio – o espectador participava ativamente de sua construção.

### 5.3 Suspensão das atividades

Em março de 2016, Taubkin anunciou em seu perfil no Facebook o encerramento das atividades da Casa. Vale reproduzir a postagem na íntegra, pois ela introduz alguns tópicos que irão auxiliar nas discussões da parte III deste trabalho:

Caros

Estamos parando, desta vez por um tempo maior, com o projeto da Casa do Núcleo. Foi uma experiência linda. Mas que de certa forma acabou absorvendo uma parte substancial da nossa energia. Como instrumentista, comecei a sentir a falta do tempo necessário para o contato mais constante com o piano e como compositor- do tempo e do silêncio que são necessários - para dar espaço às novas idéias (e liberar as antigas) .

Por outro lado, a equipe passou a pedir novos desafios e horizontes.

Foi em todo este tempo um projeto do coração. A cada noite se formava uma turma , que de alguma forma se conectava. Músicos e público, sempre ficaram um bom tempo após cada apresentação proseando..

Realizamos nestes 5 anos em torno de 1000 apresentações, oficinas , festas , seminários , audições , projetos especiais, encontros. Coisas lindas ali nasceram e aconteceram.

Creio (de verdade) que tecnicamente o projeto se mostrou viável. Trabalhamos sem patrocínio. Pequenos. E a Casa se manteve. É um desafio gigante . Mas não vivemos tempos fáceis.

Qualquer bom desafio neste momento é grande.

Em todos estes anos nenhum conflito - apenas boas ( ótimas ) vibrações . A cultura é uma mãe generosa, se a tratamos como tal .

Agradeço imensamente a todos os parceiros, amigos , artistas - sempre cúmplices , profissionais das várias áreas , as equipes do Núcleo de todas as fases e épocas , ao publico - uma tribo de afeto que se formou e que também gerou os Amigos da Casa E especialmente ao Gustavo Martins- que foi o grande parceiro desta jornada.

Sigo fazendo música e pensando infinitos projetos. A cabeça não para..

Tenho com intensidade, o coração agradecido por esta experiência

Em breve deveremos voltar- em outro desenho, outra configuração , mas com o mesmo espírito

Obrigado a todos!!

Até já (TAUBKIN, 2016).

Apesar de mencionar que a Casa apenas suspenderia suas atividades e poderia voltar a funcionar no futuro, o retorno não aconteceu e é pouco provável que ocorra. É necessário chamar atenção para a explicação de Taubkin: segundo ele, o trabalho com a administração do espaço tinha demandas incompatíveis com as necessidades de um pianista. Durante esta dissertação, foi argumentado que uma das características dos fundadores da gravadora Núcleo Contemporâneo era a conciliação entre administração e criação artística. Embora este seja um aspecto do contexto histórico (na segunda metade dos anos 1990, a cena independente musical brasileira começa a se responsabilizar pela gestão de sua própria carreira), muitos selos fundados no período não prosseguiram com suas atividades nos anos seguintes. Esta atribuição de auto-gestor continuou nas décadas de 2000 e 2010, mas relacionada aos artistas independentes que não estavam necessariamente ligados a nenhuma gravadora (seja major ou indie).

O fim da Casa do Núcleo aponta para um dilema que ainda ronda o projeto do Núcleo Contemporâneo: sua ambição de atuação em diversos setores esbarra em limitações de caráter micro e macro, embora não tenha inviabilizado completamente o projeto. Por exemplo, mesmo que a coletividade tenha sido uma marca da gravadora, alguns de seus participantes foram deixando o projeto: Teco Cardoso, Mané Silveira, Toninho Ferragutti (músicos presentes no início da Núcleo) e Gustavo Martins (produtor que trabalhou com Taubkin de 2010 a 2020). A tendência, no decorrer dos anos, foi da concentração do negócio nas mãos do pianista, embora a colaboração artística não tenha sido deixada de lado. Além disso, a crise econômica e política atravessada pelo país em 2016 pode ter influenciado as decisões de Taubkin e dos demais envolvidos a encerrar as atividades, já que o local possivelmente demandaria um alto custo para sua manutenção (aluguel, água, luz, pagamento de cachês etc)<sup>82</sup>.

A escolha por não trabalhar com patrocínios também é algo digno de nota (esse assunto será retomado já no próximo capítulo); é possível supor que os custos para lançar produtos fonográficos sejam mais manejáveis do que os gastos com uma casa de apresentações (já que a gravadora continuou e o espaço, não). Nesse sentido, mais uma vez chama atenção o diálogo direto com o público: a postagem em si já tem esse teor; a reiteração da participação dos frequentadores da casa e a própria reflexão sobre a experiência da casa também podem ser entendidos dessa maneira. Ao enfatizar que o projeto “se mostrou tecnicamente viável”, Taubkin demonstra sua intenção de não só criar e repensar estratégias para a carreira na música independente, mas também de dividi-la e debatê-la com seus pares – as redes sociais são uma ferramenta significativa para isso. Outro ponto que merece ser frisado é a menção aos fenômenos extra-musicais: ao denominar o então período como “tempos difíceis”, o pianista sugere que a crise econômica-social do país influenciou em sua decisão. É curioso notar que, em seus debates sobre carreira na música independente, Taubkin sempre levanta temas relacionados a questões sociais, economia e política. Tais temáticas não são discutidas no sentido de militância ou engajamento; a presença delas nos debates mostra que, na opinião do pianista, o músico independente dificilmente terá dimensão de seu lugar no mercado se focar apenas na criação artística em si. Nesse âmbito, um tópico sensível nas discussões promovidas por Taubkin é a utilização de patrocínios públicos e privados na

---

<sup>82</sup> Esta dissertação não obteve dados quantitativos que digam respeito ao lucro gerado pela gravadora ou pela casa. Embora essa ausência gere limitações na pesquisa – não é possível afirmar categoricamente que um mês foi mais lucrativo do que o outro, ou que um segmento tenha se destacado em determinado período – entende-se que não seja viável expor dados financeiros de pessoas físicas ou jurídicas, dado o nível de confidencialidade deles. As hipóteses e conclusões da pesquisa os aspectos administrativos (seja do selo ou da casa) se baseiam em dados públicos disponíveis na internet (sites, entrevistas, fichas técnicas) e dados coletados por meio de entrevistas.

música independente brasileira. O capítulo a seguir é dedicado a este tema e acredita-se que a posição da gravadora sobre ele pode ser peça-chave na compreensão da essencial administrativa adotada por Taubkin.

## Capítulo 6. “Patrocínio não é a solução”: Núcleo Contemporâneo, políticas culturais e patrocínio privado

A incisiva crítica às formas de patrocínio público e privado feita por Taubkin em diversas ocasiões é uma escolha que não se limita à produção fonográfica, mas também abrangeu a Casa<sup>83</sup>. Ou seja, de modo geral, os projetos do Núcleo não contaram com participações em editais.

Antes de aprofundar a posição do pianista, deve-se frisar que as críticas se referem sobretudo à modalidade de Lei Rouanet de incentivo à cultura e as demais que se baseiam em premiações por editais (como o ProAc). Lacerda (2019) lembra que a Lei Rouanet foi criada em 1991, durante o governo Collor. A princípio, ela abrangeria três frentes: O Fundo de Cultura; Fundos de Investimento Cultural e Artístico; Incentivo a Projetos Culturais. O primeiro seria um fundo de responsabilidade do governo federal, cuja origem vai do tesouro nacional a doações. A aplicação deste fundo poderia ser feita, por exemplo, em Pontos de Cultura. Já a segunda não chegou aplicada; seria um fundo submetido ao Banco Central e à Comissão de Valores Mobiliários, e não propriamente ao governo. O investimento se daria por meio da compra de cotas com dedução parcial do imposto de renda. E a terceira e mais conhecida é a lei de incentivo, que consiste no patrocínio de empresas privadas a produções culturais (apresentações musicais, teatro, dança, cinema etc.). Tal apoio permite que as organizações façam publicidade nos eventos e/ou produtos; parte do valor do patrocínio é deduzida do imposto de renda dessas empresas, e outra é aplicada diretamente na proposta. Para concorrer, os artistas devem desenvolver projetos e enviá-los ao Ministério (ou secretaria) da Cultura; se aprovados, aos responsáveis está permitida a captação de recursos (LACERDA, 2019).

---

<sup>83</sup> Deve-se lembrar que o Projeto Memória Brasileira e os filmes *O piano que conversa* e *Música pelos poros* receberam patrocínio. O primeiro, do extinto Banespa, Petrobras e SESC; o segundo, do Canal Curta, DOT, Imput, A Loja de Pianos e Busca Vida; o terceiro, por Canal Curta! e Zuim Podcast. Embora tenham o selo do Núcleo e sigam a mesma linha artística dos outros produtos culturais, de fato são casos excepcionais. O Projeto Memória Brasileira começou antes da fundação da gravadora em si, e desde esse começo estava operando com apoio. Os filmes foram co-produzidos pelo Núcleo, mas a empresa principal era a produtora do diretor Marcelo Machado. Portanto, em termos administrativos, esses exemplos são diferentes das produções fonográficas.

No que tange ao segmento estudado, a discordância com a terceira e mais popular modalidade reside no argumento de que a isenção mais beneficia as empresas do que os músicos. Sempre houve uma discrepância entre os dois meios; de 2003 a 2009, a captação por meio da dedução era muito superior: 488.687 em comparação com 97.502 (milhões) no primeiro ano, e 885.51 contra 84.5639 no último. Em 2015, a contribuição pública chegou a porcentagem de 95%. Outra crítica a ser feita é que artistas “medalhões” costumam ter mais chances de captar recursos do que os independentes. Ainda assim, mesmo após a aprovação dos projetos, há dificuldades em convencer empresários a efetivar o patrocínio, devido à hesitação de associar uma marca com determinado segmento. Lacerda (2019) pontua que tanto da música instrumental quanto o funk carioca tiveram esses empecilhos (LACERDA, 2019).

Em suma, a modalidade é controversa tanto no meio cultural quanto na academia; ao mesmo tempo, sua influência na música independente é perceptível. Além disso, decisões políticas também impactam o andamento da lei: o teto de renúncia e captação de recursos foi decaindo de 2010 a 2020, tendo uma redução de 0,5 bilhão neste período (DONATO, 2021).

Não é o objetivo desse trabalho fazer uma análise minuciosa da trajetória desta lei no país. O que interessa destacar é que o incentivo fiscal atua na dimensão econômica da arte (no contexto brasileiro) – portanto, ela não é constituída apenas de seu caráter simbólico. No entanto, esses dois âmbitos podem acabar entrando em conflito, mesmo que a música esteja estabelecida como uma categoria de economia criativa (MACHADO, 2017). A introdução de algumas questões essenciais da lei auxiliará na compreensão de como as ações da Núcleo Contemporâneo foram moldadas. Nesse sentido, em vídeo disponível no YouTube no canal Cultura e Mercado (numa espécie de síntese sobre o que pensa do assunto), Taubkin afirma:

Eu acho que o patrocínio foi saudado como uma solução, como uma maravilha, quando eu não acho que ele é. Entendeu? Então, quando você recebe uma... Eu acho que é quase um Titanic desses, entendeu? Sem pensar nas consequências, eu acho que muita coisa é construída, mas muita coisa é destruída. (...) antes do patrocínio, os preços do mercado cultural eram baseados no próprio mercado da cultura. Com o patrocínio, todos esses valores passaram a mirar o patrocinador. Então, hoje em dia, para você alugar um som, (...) para você ocupar um teatro, para você anunciar todos esses parceiros dessa cadeia, colocam o preço imaginando num projeto patrocinado. Ou seja, a cultura não está conseguindo viver da própria cultura. Eu acho isso um grande perigo, porque você fica refém. Então, essa eu acho uma primeira grande questão. A segunda é que eu acho que você tem que ter uma política cultural embutida. Então, hoje em dia, se patrocina um disco, se patrocina um show. Eu acho que o patrocínio deveria passar por um processo de benefício para todos, e não por um projeto específico. (...) hoje em dia você grava um disco, o disco é patrocinado, você paga os músicos, paga o estúdio, se paga, paga a fabricação e sai o disco. Para onde vai esse disco? Muitas vezes ele fica parado te olhando. Eu acho que deveria se buscar, na verdade, o patrocínio deveria ser, na verdade, para as redes e distribuição.

Eu acho que deveria haver financiamento à cultura, com juros baixos. Eu acho que você tem que estimular autonomia e não dependência. O problema de patrocínio é que ele acaba gerando dependência. Depois, assim, você não tem, digamos, uma música experimental, ou uma arte experimental com patrocínio, se diz que investe sim em cultura, mas o patrocinador tem as suas escolhas. Efemérides, 100 anos de Ary Barroso... Todo mundo vai fazer um Ary Barroso, sabe? Isso também é uma distorção. Isso também é uma distorção. Tipo, esses projetos muito experimentais dificilmente conseguem patrocínio. Então, às vezes, eu acho que o patrocínio é um cala boca, entendeu? Tipo, aí, toma aí, vai viver sua vidinha e não vamos discutir cultura realmente, seriamente. Então, eu acho que assim, tem várias questões, várias questões. Eu acho que se você for olhar sério e pensar e se preocupar sério com a cultura do país e da população, tinha que ser... Muita coisa tinha que ser discutida. Agora, eu acho que a coisa, pra mim, fundamental é que qualquer área da sociedade busca e acho que é legítima autonomia. Entendeu? Quer dizer, se o cara que tem a padaria aqui na frente não conseguir mais viver da venda do pão dele, precisar do patrocínio de cerveja, de leite, da empresa, acho que ele está vivendo uma situação difícil. Eu não acho que essa é uma situação boa pra arte. Acho que a arte deveria viver, sim, do ingresso direto do contato com a população e artes mais difíceis, muito experimentais, aí sim você vai pensar, mas você colocar toda a arte do país hoje, como necessitando de recursos de patrocínio ou de editais, ou seja, o que for, eu acho uma situação complicada. Que eu acho que poderia ter outros caminhos, sim, como financiamento a custo baixo, a difusão aberta, quer dizer, não ter jabá, acesso à população, acho que políticas de construção de espaços, então assim, você pode gerar muito mais, eu acho. Eu não acho promissor eu ficar pensando se eu vou mandar meu projeto pra empresa X ou Y, pra ver se eu tenho chance de fazer alguma coisa na minha vida. E eu acho que a cultura deveria, ela tem que ser independente. A cultura tem que ser crítica, não obrigatoriamente, mas tem que poder ser crítica. Ela em geral, ela é a reflexão da sociedade, ela aponta o futuro, agradável ou desagradável, dependendo do comportamento dessa sociedade, ela tem que poder ser a voz crítica. Se ela o tempo todo tá precisando do recurso, dos grandes agentes que constroem essa sociedade, bem ou mal, ela fica mais dócil. E as discussões também ficam mais dóceis (TAUBKIN, 2012).

O discurso de Taubkin não é crítico a toda e qualquer participação do Estado na cultura, e sim à forma como a lei de incentivo foi se desenvolvendo e impactando a música independente. A discordância reside na crença do pianista em que tal incentivo não promove a criatividade e a diversidade; haveria, portanto, pouco espaço para manifestações artísticas mais experimentais – ou aquelas que simplesmente não seguissem os critérios adotados por uma determinada empresa potencialmente patrocinadora. O pianista também pontua que associar um produto cultural a uma empresa pode enfraquecer a autonomia do artista não só no sentido de criação, mas também no posicionamento social dele; nesse sentido, é possível lembrar das atividades focadas na discussão sobre música independente na Casa do Núcleo, e na participação de Taubkin em palestras e workshops sobre o assunto. O anseio de discutir questões relativas à carreira de maneira mais assertiva, para ele, não é compatível com a utilização destes recursos.

Não é o objetivo deste trabalho assumir a fala de Taubkin como a mais adequada sobre leis de incentivo. Interessa compreender como essa perspectiva influenciou na trajetória da Núcleo Contemporâneo: a ausência deste recurso financeiro pode ter influenciado na

limitação de recursos (basta lembrar que a própria Casa teve pouco tempo de funcionamento, por exemplo, e houve períodos de dívidas), mas também fomentou algumas possibilidades de se fazer música independente no país de forma mais autônoma. A participação estatal, conforme mencionamos acima, não é completamente negada nesta perspectiva; para o pianista, ela deveria aparecer de outra maneira. Em entrevista concedida a esta pesquisa, Taubkin retoma o assunto. Mencionei alguns tópicos levantados no vídeo *Patrocínio não é a solução* para obter mais informações sobre o que o músico compreende como alternativa à lei de incentivo fiscal. Há, então, uma analogia inusitada com plantação de tomates:

Eu desenvolvi uma imagem pra isso: a questão da plantação de tomate. Eu tenho uma chácara, planto tomate, e você tem a sua. Pequenas plantações, como agricultura familiar. Qual é o papel do governo? Em geral, para as duas agriculturas, mas mais para a familiar? Apoiar essa plantação com crédito para todos. Isso significa que eu vou ter um financiamento com juro baixo, ou sem juros. Eu vou ter que devolver o dinheiro, mas de um jeito razoável, humano. Insumos, coisas que eu precise para a plantação, espero comprar com algum benefício, algum tipo de estímulo. Depois, cabe ao governo fazer as estradas para escoar essa produção, para que essa produção chegue até a cidade, onde seja necessário. Ou seja, ele atua para o benefício geral. Se acontece um desastre natural (seca, chuva de granizo), o governo olha para as necessidades de cada lugar e vê um jeito de apoiar, seja adiando pagamentos ou dando recursos. Na cultura, o que seria esse apoio? Aquisição de instrumentos, equipamento para estúdios, uma lei estratégica que vai beneficiar a todos por igual, e cada compra aquilo que quer. O que é a estrada na música? São os meios de comunicação, rádios, TVs. Caberia ao governo zelar pela diversidade na execução pública. Ou seja, a proibição ao jabá. (...) O público não vai ter acesso à essa programação se não toca na TV, na rádio... no caso do tomate, o produtor vai ter que jogar a produção fora, porque não vai chegar. O que é apoio das leis? O governo abre um edital pra ver quem tem os melhores tomates, compra a produção, e o restante joga fora. Não cumpre a função de alimentar, nem de indústria. Mas tem a estrada: hoje, você vai em qualquer supermercado em São Paulo mercado e encontra o setor orgânico. É um pouco do que é nossa música (TAUBKIN, 2020).

Nessa fala de Taubkin, há a reiteração com a preocupação de gerar benefícios para todos, assim como foi levantado no vídeo *Patrocínio não é a solução*. A comparação da música com alimentos é controversa – pode-se argumentar estas indústrias operam de maneira distinta, com produtos finais cujas necessidades são díspares; além disso, não seria possível afirmar categoricamente que a proibição do jabá, ou o próprio incentivo estatal à presença da música independente nos meios de comunicação garantiria que o público deste segmento se expandisse. A difusão das mídias sociais, os programas de compartilhamento de dados e a popularização da Internet no Brasil modificaram esse cenário significativamente; de fato, não há como defender que o rádio e televisão não têm mais relevância na difusão musical – no entanto, esses meios não são os únicos disponíveis para a cena independente na atualidade. Compreender como se desenvolve a formação do gosto musical do público envolveria um amplo estudo que abrange aspectos sociais, econômicos, emocionais etc.



Ainda assim, o pensamento do pianista aborda um ponto relevante para esta pesquisa: há uma perspectiva que diagnostica a ausência de políticas públicas para a música independente brasileira e critica a forma como a lei de incentivo é conduzida. A partir dessa concepção, quais seriam as estratégias para conduzir um empreendimento que dependesse apenas dele para se manter? Considerando os dados apresentados ao longo deste trabalho e o tópico abordado, foram elencados três tópicos que podem ajudar a responder essa pergunta:

- **Atuação em diversos campos:** O caráter multifuncional da carreira de Taubkin, bem como a trajetória dos demais músicos fez com que a Núcleo Contemporâneo não operasse apenas no âmbito fonográfico, mas também expandisse para a produção cultural como um todo (casas de shows, documentários, residências, palestras etc.).
- **Dualidade gestão/criação:** O projeto que envolve a Núcleo Contemporâneo envolve aspectos subjetivos (criação artística, performance) e objetivos (gestão, circulação de produtos culturais, discussões sobre carreira). O modo como estes dois eixos se entrelaçam pode explicar a longevidade da gravadora. Por exemplo: ao cuidar de sua própria etapa de produção, Taubkin conseguiu estabelecer contatos com músicos do exterior, o que facilitou o desenvolvimento de trabalhos com diferentes culturas – a principal linha artística da gravadora. Ainda que houvesse outras pessoas trabalhando com os músicos em diferentes períodos (o produtor Gustavo Martins ficou de 2010 a 2020), havia pouca mediação nesta função. Ou seja, além de serem responsáveis pela criação artística, os próprios músicos procuravam estabelecer meios para executá-la enquanto produto cultural.
- **Engajamento com o público:** Dado o caráter segmentado da gravadora, era possível ter um contato próximo com o público. Mesmo antes dos adventos tecnológicos (popularização da internet e de programas de compartilhamento de arquivos) isso já ocorria; Taubkin relembra que a Orquestra popular de câmara participou de um projeto denominado Música na universidade, em que o grupo fazia apresentações em instituições de ensino superior. Após esses shows, o pianista relata que mantinha diálogo com os espectadores; ao longo dos anos, Taubkin participou e conduziu diversos workshops/palestras sobre carreira na música independente – tal característica pode tê-lo levado a criar uma relação

intrínseca com esse público a longo prazo e, conseqüentemente, uma “fidelização” desse nicho.

Entretanto, apesar destes esses três eixos terem norteado as ações da Núcleo Contemporâneo, criando um cenário alternativo às leis de incentivo, é viável afirmar que as estratégias de atuação foram se modificando ao longo dos anos. A popularização da Internet de banda larga e o aumento do uso de mídias sociais impactaram o funcionamento da cena independente como um todo; diante das rápidas modificações, como a gravadora lidou com a nova conjuntura? Esses eixos foram mantidos ou sofreram alterações? Essas perguntas tentarão ser respondidas na parte III, a última deste trabalho. Será feito um balanço da atuação da gravadora, algumas análises comparativas com seus anos iniciais e, por fim, considerações sobre seu futuro.

### **Parte III — Viver de Música**

#### Capítulo 7. Núcleo Contemporâneo hoje

##### 7.1. 25 anos depois: experiência e sobrevivência

###### 7.1.1 Década de 2000

A nível internacional, a década de 2000 se caracterizou pela aceleração do desenvolvimento tecnológico, dando continuidade ao radical processo de transformação iniciado nos anos 1990. Com a popularização da internet, a música passa a ser mais um serviço do que um produto – além de estar mais presente em diferentes plataformas, como video-games e campanhas publicitárias, começa se adequar à demanda de um público mais focado no digital (KUSEK; LEONHARD, 2005).

Tal público passa a se familiarizar com programas de compartilhamento de dados peer-to-peer, como Emule, Soulseek, Napster etc. Essa nova configuração colocava em xeque o suporte físico em CD como principal instrumento de veiculação musical, o que despertou um contra-movimento de grandes gravadoras – e até mesmo artistas – que visaram frear esse novo mecanismo de compartilhamento (KUSEK; LEONHARD, 2005).

Entretanto, o avanço tecnológico não exclui completamente as relações de poder entre os agentes da indústria fonográfica (ou melhor – agora, da indústria musical). Um artista

independente não têm as mesmas condições para financiar um álbum e divulgá-lo de forma massiva na internet, como fazem aqueles contratados pelas majors e referendados pelo mainstream. Porém, é possível que os músicos de “nicho” tenham maior possibilidade de se comunicar com o público de maneira mais próxima (GALLETTA, 2016). Este assunto será retomado mais adiante.

No Brasil, as mudanças na configuração da indústria musical – que começa a se descolar um pouco mais da fonográfica em si – estão relacionadas com a progressão da velocidade e acesso à internet no país. Considerando esse ponto de partida, é possível dividir a trajetória da cena musical independente brasileira em quatro fases: 1ª fase (1995-1998), 2ª fase (1998-2006), 3ª fase (2005-2009) e 4ª fase (2009-2015) (GALLETTA, 2016). Em cada um desses períodos há particularidades que merecem destaque, pois refletem as rápidas mudanças que a indústria musical sofreu nos últimos anos. Será analisado como o objeto de pesquisa se inseriu neste contexto.

A internet chega ao Brasil em 1995, e os primeiros softwares gratuitos de e-mail passam a existir a partir de 1998. O termo weblog surge um ano antes e, a partir de 1999, o “blog” se populariza. Ainda que de forma rudimentar nesta primeira fase, é possível verificar que essas plataformas facilitaram a comunicação entre músicos, assessores e produtores. As apresentações musicais começam a ser negociadas com mais facilidade, assim como os músicos passam a se comunicar mais frequentemente entre eles (GALLETTA, 2016). No entanto, conforme mencionado na parte anterior deste trabalho, no Brasil ainda predominava a venda de CDs físicos, mas esse cenário começa a ser revertido posteriormente.

A chegada dos softwares peer-to-peer<sup>84</sup> (em 1998 na América do Norte e Europa e nos primeiros anos da década de 2000 no Brasil) é um marco para a indústria musical, pois passa a fornecer uma nova maneira de compartilhamento aos usuários: os indivíduos passam a dividir arquivos que não estão necessariamente vinculados a um álbum inteiro – algo que também se diferencia do formato do CD em si. De início, a indústria fonográfica elaborou um movimento contrário, que visava barrar e penalizar os criadores e usuários destas plataformas. (GALLETTA, 2016)

No entanto, para a cena independente brasileira, esses mecanismos não tiveram um impacto tão imediato – no princípio, não era tão simples encontrar músicas da cena independente brasileira nos softwares peer-to-peer. Em vez disso, é possível afirmar que este

---

<sup>84</sup> O formato peer-to-peer (par-a-par, em inglês) permite que os usuários troquem arquivos graças a uma rede descentralizada – qualquer indivíduo pode ser cliente e servidor ao mesmo tempo. Os principais softwares – que inclusive se destacam no compartilhamento de arquivos musicais – são SoulSeek, Emule, LimeWire, Napster etc. (TECMUNDO, 2008).

novo recurso foi responsável pelo fomento de um “novo momento da música brasileira” em que tanto o público quanto os agentes dessa cena têm mais acesso aos conteúdos musicais do que as gerações passadas – inclusive álbuns lançados em períodos bem anteriores. E não se trata apenas do acesso, mas também de uma apropriação significativa – começam a surgir blogs, fóruns e sites na internet para debater sobre música (na década seguinte, esse espaço seria majoritariamente ocupado pelas redes sociais). Começam a ser gestadas comunidades musicais com auxílio da internet (GALLETTA, 2016).

No que diz respeito às gravadoras, De Marchi (2005) estabelece que a Nova Produção Independente apresenta três categorias: Locais, Especializadas e Terceirizadas. As locais estão intrinsecamente relacionadas ao contexto social e econômico de suas regiões, sem que exista, necessariamente, uma contestação ao mainstream. As especializadas, por sua vez, podem também não abraçar o discurso independente de forma integral, mas desenvolvem mercados alternativos à estrutura fonográfica tradicional e são baseadas em determinados estilos musicais. As terceirizadas, por fim, são aquelas que priorizam o núcleo de Artistas & Repertório e delegam as etapas de distribuição e divulgação para as majors (DE MARCHI, 2005). Nesta linha de raciocínio, é possível estabelecer que a Núcleo Contemporâneo foi uma gravadora especializada: ao focar na produção da música tradicional e instrumental, fez parte de uma lógica de mercado específica, de nicho; no entanto, houve a intenção de defender uma atitude independente e crítica.

Nesta segunda fase (1998-2006), é importante destacar que o número de pessoas com acesso à internet no Brasil ainda era limitado, bem como a velocidade de conexão e a capacidade de processamento dos computadores. Então, a movimentação on-line ainda estava em seu início – mesmo que parte do público interessado<sup>85</sup> participante das novas comunidades musicais já tivesse acesso à internet. Além disso, deve-se lembrar que a internet atuava como um mecanismo facilitador de comunicação entre estes agentes – e também de divulgação para o público – mas o trabalho offline era igualmente relevante (e mesmo nos períodos posteriores continuou sendo), já que ele dizia respeito a construção de público por meio de apresentações musicais e eventos, um importante meio de geração de renda para músicos quando a venda dos formatos físicos começa a declinar (GALLETTA, 2016).

---

<sup>85</sup> Galletta (2016) estabelece duas categorias para explicar o público de música brasileira: o “interessado” e o “passivo”. O primeiro seria engajado na cena independente, faria pesquisas discográficas e atuaria em prol do segmento tanto na Internet quanto nos circuitos presenciais. Já o segundo seria mais dependente dos circuitos de difusão mainstream, como TV e rádio. Mesmo que também possam participar na Internet, não se trata do mesmo nível de expressividade. (GALLETTA, 2016)

Nos primeiros anos da década de 2000, a Núcleo Contemporâneo viveu um período de inflexão (na esteira da influência do projeto Rumos, conforme relatado anteriormente) onde muitos projetos foram lançados: Moderna Tradição (2004), Cantos do Nosso Chão (2006), Danças, Jogos e Canções (2002), Um Outro Centro (2006), além de álbuns de outros artistas como Sabopemba (Agô: Cantos Sagrados do Brasil e Cuba, 2003), Mário Sève e David Ganc (Pixinguinha + Benedito, 2005 e Casa de Todo Mundo, 2006), Trio Bonsai (Desdobraduras, 2001), Naná Vasconcelos (Fragmentos, 2001), Mozart Terra (Cadernos de Composição, 2002), Teco Cardoso e Ulisses Rocha (Caminhos Cruzados, 2001, sendo este um relançamento da gravadora Velas) e Um Sopro de Brasil (2005, sendo este um desdobramento do Projeto Memória Brasileira). Além disso, cabe ressaltar que Taubkin realizou muitas apresentações musicais no período – no Brasil e no exterior.

Apesar do início da crise nas vendas de CDs e de ter notado que as lojas especializadas estavam diminuindo, Taubkin prosseguiu com a venda dos materiais físicos. A combinação entre shows e a venda de álbuns físicos garantia renda ao pianista e à assistente Márcia, que com ele trabalhava no período. Embora o pianista reconheça a mudança de formatos, para ele, não é possível afirmar categoricamente que o disco “acabou”:

Eu sou a favor de todas, mas acho que as outras coisas devem ser mantidas. Nunca acreditei no discurso de que irá substituir. Essa conversa já rolou várias vezes, e acho que ela é ingênua. A imprensa há anos diz que o disco morreu, mas isso é uma perversidade, porque não morreu, mas você estimula a pessoa a não comprar. Agora a imprensa não fala que o jornal morreu. (...) Pra que você vai comprar um jornal, se pode ter acesso na internet a 100? Por que você vai comprar um jornal que a notícia é de ontem, se você abre a internet e vê a notícia de agora? De infinitas fontes, com imagem... Tem que pensar no DJ, no rapper... CD vende menos, mas vende. E se você não tivesse toda essa campanha contra, estaria vendendo mais (TAUBKIN, 2012)<sup>86</sup>.

É viável supor que o músico não tivesse esta visão fatalista sobre a venda de discos físicos porque o público (possivelmente mais velho comparado com outros nichos)<sup>87</sup> da gravadora ainda não estava habituado com estas novas tecnologias – a menos no que diz respeito ao consumo de música, já que as plataformas peer-to-peer chegaram posteriormente ao Brasil, além de não terem sido o principal mecanismo para localizar músicas da “cena independente” (ao menos não em princípio). Ainda assim, deve-se relativizar a afirmação de

<sup>86</sup> Entrevista de Benjamim Taubkin para o site Cultura e Mercado (2012). Disponível em: <https://culturaemercado.com.br/no-nucleo-da-questao-cultural-com-benjamim-taubkin/amp/>. Acesso em 13 out. 2021.

<sup>87</sup> Há outros exemplos: O Selo Sesc não deixa de produzir seus lançamentos em CD, mesmo que com tiragem reduzida.

havia uma “campanha contra” a venda de CDs; a imprensa tradicional costuma a cobrir essa temática de uma maneira mais abrangente e, de fato, não há como negar o declínio da demanda por esses produtos após o pico de vendas no ano 2000. Nesse período, a queda é causada mais pela pirataria do que pelo advento de novas tecnologias. Argumentou-se na parte I deste trabalho que a diminuição começa ainda no final da década de 1990; uma recuperação é ensaiada na virada do milênio, mas não se sustenta: no primeiro ano do século, as vendas totais somaram R\$891 milhões (entre CDs, DVDs e VHS); em 2006, eram 454.2 milhões (ABPD, 2006).

Além disso, a fala de Taubkin remete à combinação entre ações on-line e offline que Galletta (2016) chama atenção como sendo o cerne do *modus operandi* dos músicos independentes brasileiros: a articulação dos agentes da música independente se deu considerando estes dois universos. Portanto, não se trata de contrapor um campo de atuação a outro, e sim de compreender que esta nova configuração tecnológica acarretou em modificações significativas para os músicos independentes.

A década de 2000 gesta o que seria ainda mais amadurecido no período seguinte: o músico independente começa a se firmar enquanto artista-empresário, que pensa sobre sua criação estética, ao mesmo tempo em que considera a viabilização econômica desta – além de elaborar sua carreira a longo prazo (GALLETA, 2016). De certo modo, os fundadores da gravadora até se anteciparam neste pensamento – vimos anteriormente que, desde os primórdios da gravadora, seus fundadores preocupam-se em promover discussões sobre o ofício musical em si, atuando como formadores de músicos independentes das novas gerações.

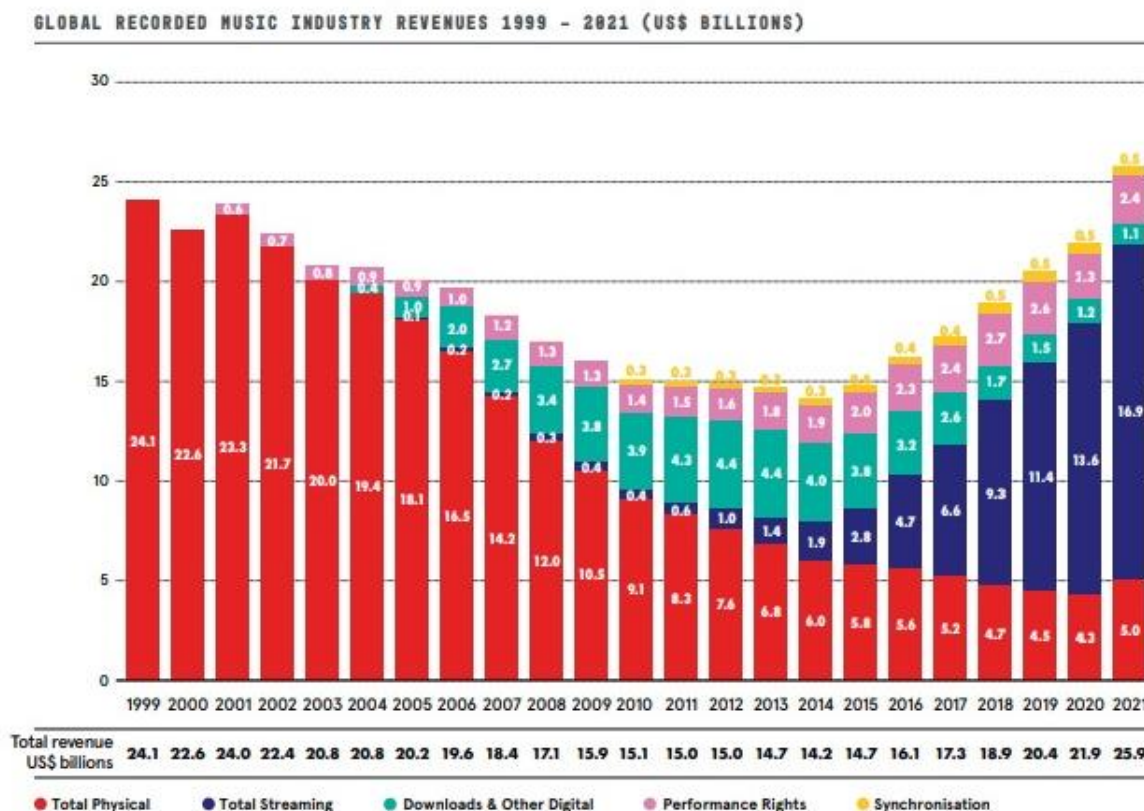
É possível considerar que a década de 2000 foi a mais profícua para a gravadora, pois foi neste período que houve os lançamentos mais significativos e trabalhos multidisciplinares de Taubkin (participação na curadoria do Mercado Cultural da Bahia e o festival internacional Womex, por exemplo). Mesmo com a saída dos outros músicos fundadores, o trabalho prosseguiu com seu caráter coletivo.

Compreender a trajetória da Núcleo durante esse íterim envolve retomar a outros aspectos que já foram mencionados neste trabalho: a dualidade criação/gestão. Na década de 2000, houve uma significativa quantidade de lançamentos produtos culturais, além de atividades de curadoria, gestão e palestras. Ao mesmo tempo, as atividades de interpretação e composição musical de Taubkin prosseguiram, estreitando os laços entre estes dois polos. Por exemplo, o Núcleo do Abaçá e o grupo Moderna Tradição se apresentaram no Festival Womex (World Wide Music Expo) em 2009. Trata-se de projetos que envolvem tanto o

aspecto de criação artística (o pianista participa dos grupos como intérprete de música tradicional e choro, respectivamente) e gestão (a participação se dá muito devido aos contatos que Taubkin fez no exterior ao longo dos anos). Portanto, é viável afirmar que, neste momento, houve um equilíbrio entre esses dois campos – mesmo considerando a dificuldade de equilibrar as contas, conforme Taubkin afirmou em entrevistas a esta pesquisa e à imprensa. No entanto, essa constância começa a decair na segunda metade da década de 2010 e, em momentos pontuais, uma função se sobressairia em relação à outra. A seguir, será pontuado como fatores externos e internos influenciaram neste desequilíbrio.

### 7.1.2 Década de 2010

A presença massiva das redes sociais, a queda da figura da gravadora (mesmo as indies) e a consolidação da figura do “artista empreendedor” são algumas das características da cena musical brasileira independente do período (GALLETTA, 2016). A noção de “indústria fonográfica” em si perde importância quando se pensa na cena independente nesta época, já que o álbum físico decaiu: em 2015, as vendas digitais ultrapassam as físicas pela primeira vez no mercado mundial, e desde então vêm crescendo exponencialmente. Além disso, outra mudança que pode ser notada é o declínio do download e a ascensão do streaming: em 2017, 112 milhões de usuários pagantes destas plataformas foram responsáveis pelo crescimento de 60.4% na receita destas empresas (IFPI, 2017, 2015). É possível notar essa progressão anual no gráfico a seguir, presente no relatório International Federation of the Phonographic Industry (IFPI), publicado em 2022:



27 Figura 27: Gráfico que mostra a participação de cada segmento na receita do mercado fonográfico, em bilhões de dólares. Fonte: Relatório International Federation of the Phonographic Industry, 2022.

Quando comparado com o streaming, os dados mostram que o download pouco participou das receitas do mercado fonográfico. Nota-se que a divisão sempre foi desigual e que os domínios se modificaram de maneira desproporcional, com destaque para as baixas participações dos direitos de execução e a licença de sincronização. O download parecia estar mais associado, inicialmente, à “subversão” de alguns entusiastas do recurso, aos softwares peer-to-peer e à pirataria; embora tenha existido o contra-movimento da indústria para fazer com que ele fosse remunerado (a compra do Napster pode ser considerada um exemplo dessa tentativa), é mais viável supor que este controle almejado pela indústria só sido alcançado com a consolidação dos serviços de streaming. É difícil mensurar se a pirataria ainda impacta a indústria fonográfica de forma significativa, pois não temos acesso ao número de downloads ilegais realizados em softwares peer-to-peer ainda existentes, como o Soulseek. Em suma, não é possível afirmar categoricamente que o download caiu em desuso; mais factível seria supor que ele perde seu protagonismo para o streaming enquanto forma de acessar e compartilhar música na internet.



O Brasil tende a seguir essa tendência de consumo: no relatório da IFPI em 2015 foi considerado “a top performing market” (“um mercado de alto desempenho”, em tradução livre), com aumento de 30,4% no mercado digital e o declínio de 15,5% em vendas físicas. Além disso, os serviços de assinatura cresceram 22,1% e estima-se que 28,2% de brasileiros tinham acesso à música através destas plataformas. A edição de 2022 do mesmo relatório aponta que houve um aumento de 31,2% em 2021 no mercado musical latino-americano. 85,9% da receita desse mercado na região vêm dos streamings, sendo o Brasil o primeiro colocado (com 32%) e em seguida o México, com 27,7% (IFPI, 2015, 2022).

No entanto, essa transição de “cultura da portabilidade” para “cultura do acesso” (ou seja, a priorização de um catálogo abundante em detrimento do objeto físico que representa música) pode ser considerada questionável para a cena independente. Por um lado, pode-se argumentar que a concentração da música produzida nas plataformas de streaming tem potencial para expandir o alcance dos usuários – tanto pela facilidade de uso proporcionada aos usuários quanto pelos baixos custos requeridos aos artistas que desejam disponibilizar seus trabalhos ali. Entretanto, essa aparente vantagem não é capaz de compensar a significativa diferença entre artistas de grandes gravadoras e das independentes (incluindo os músicos que não estão associados a nenhum selo específico e contratam distribuidoras especializadas para terem seus álbuns nos serviços de streaming). Tal desigualdade é apontada, sobretudo, na pouca transparência do processo de remuneração: alguns profissionais da área apontam que o pagamento dos royalties é extremamente fragmentado – menos de um dólar por *play* – e isso impossibilita um rendimento mais igualitário para os independentes (VICENTE; KISCHINHEVSKY; DE MARCHI, 2015).

Taubkin é um dos músicos que endossa essa crítica - a questionável remuneração aos artistas de menor alcance por parte destas empresas. Em mais um momento de diálogo com o público por meio das redes sociais, este assunto emerge devido à “retrospectiva 2021” do Spotify:

Benjamim Taubkin Lotado  
★ Favoritos - 2 de dezembro de 2021 · 🌐

Como muitos parceiros e colegas, posto aqui os números do Spotify deste ano.

Super bacana, com bastante gente ouvindo ( música instrumental...) e acompanhando. O resenha fala em milhares de playlists, saves, e etc.

Agora , grana que é bom...muito pouco. Em uma época de poucas apresentações, faria toda a diferença ser justamente remunerado.

Claro que faltam ações neste sentido- tanto em relação as plataformas como sobre direitos autorais.

E falta conversa e tomada de posição mais lúcidas da nossa parte

Vivemos , um tanto, a uberização da música. Trabalhamos para eles..



**Benjamim Taubkin**

**255,6 mil**  
streams

**79,9 mil**  
ouvintes

**24,7 mil**  
horas

**99**  
países

Spotify for Artists #RETROSPECTIVASPOTIFY

28 Figura 28: Postagem de Taubkin em seu perfil criticando o modus operandi das plataformas de streaming em relação aos artistas e produtores. Fonte: Página do Facebook de Benjamim Taubkin, 2022.

Embora a postagem remeta à questão do pagamento e pontue os aspectos positivos das plataformas (a facilidade com que os usuários têm acesso à música, a possibilidade de mensurar a quantidade de ouvintes de forma efetiva etc.), ela coloca em perspectiva uma crítica mais aprofundada quando chama atenção para falta de discussão do assunto entre a própria classe artística, utilizando o termo “uberização<sup>88</sup>” para se referir a este novo modelo

<sup>88</sup> O termo “uberização” faz referência ao aplicativo de corridas Uber. Ele designa um novo modelo de trabalho, onde o acesso vale mais do que o acúmulo: “Assim, é possível ter uma multidão de trabalhadores informais gerenciados e controlados por alguns meios técnicos. O gerenciamento algorítmico, próprio dos apps que a gente conhece e usa diariamente, consegue processar uma enormidade de variáveis e controlar a forma como o trabalho é distribuído e precificado. Nessa dinâmica, se consolida a figura do trabalhador sob demanda, sem vínculos empregatícios” (DIAS, 2020).

de trabalho. Nesse sentido, a autonomização do artista independente é posta em xeque: mesmo com a infinidade de músicas disponíveis e a predisposição dos usuários para se conectar aquele catálogo, os artistas “trabalham para as plataformas”, e não propriamente para seus ouvintes.

A nova configuração da indústria fez com que a Núcleo Contemporâneo não distribuísse mais seus álbuns por conta própria. Ocorrida em 2017, essa mudança tem um sentido simbólico significativo, já que esta era uma das marcas da gravadora. Quando questionado sobre o assunto, Taubkin relata que este método fazia sentido no período de surgimento da gravadora, pois as vendas físicas ainda davam retorno financeiro e as distribuidoras de *majors*, segundo ele, não eram capazes de cumprir essa etapa com destreza. Ele argumenta que empresas de grande porte destinavam esses materiais a lojas de conveniência e supermercados em capitais e metrópoles; não haveria a possibilidade dos álbuns chegarem a cidades do interior. Além disso, os próprios artistas teriam pouco acesso aos CDs, o que limitaria as vendas em shows<sup>89</sup>. Portanto, além de um conflito de interesses, essa modalidade de distribuição tiraria o controle da pequena gravadora.

Outro tópico da década relativo à gravadora foi lançamento do livro *Viver de música: diálogos com artistas brasileiros*, lançado em 2011 (logo, antes da explosão do streaming no Brasil). A obra reúne entrevistas com 18 músicos independentes atuantes no país: Braz da Viola, Beto Villares, Guitinho, Jamil Maluf, Artur Andrés, Paulo Freire, Vitor Ramil, Dimos Goudaroulis, Ná Ozzetti, Marcos Suzano, Siba, Mauro Rodrigues, Adriana Holtz, Ari Colares, Guilherme Ribeiro, Simone Sou, Fábio Torres e Egberto Gismonti. Tais entrevistas se debruçam sobre a vida familiar desses artistas e os caminhos que os levaram até a profissão; como foi a reação do círculo social dessas pessoas diante da escolha, se elas chegaram a frequentar a universidade (para estudar música ou não), como é a rotina de cada um, como eles administram suas rendas etc. Trata-se de uma obra que sintetiza todas as questões caras ao Núcleo – deve-se lembrar que o pianista não procurava discutir apenas aspectos estritamente artísticos, mas também conduzia debates sobre os mecanismos do ofício de músico independente. Na introdução, ele deixa explícita sua intenção de se comunicar com o público, desta vez usando outros mecanismos:

---

<sup>89</sup> Dias (2008) reitera essa percepção da distribuição de *majors*. À autora, o compositor Mário Manga, do grupo Premeditando o Breque, relata uma situação muito semelhante ao que Taubkin aponta: “Foi uma experiência muito boa e gostamos muito de trabalhar com o Pena [Schmidt, produtor que fundou o selo Tinitus em parceria com a PolyGram]. O problema apareceu depois, na hora de vender o CD. No show de lançamento, não tínhamos o CD para vender. O contrato com a PolyGram é uma faca de dois gumes, porque eles pensam e distribuem, só que na hora que eles querem e quanto eles querem” (MANGA, apud DIAS, 2008, p. 151).

Este livro se destina a qualquer pessoa interessada em conhecer melhor as motivações, dúvidas e soluções que sempre ocorrem nos caminhos percorridos por indivíduos em busca de sua expressão criadora. Creio que os leitores encontrarão paralelos em qualquer outra atividade que pressupõe escolhas vocacionais, éticas e afetivas. No entanto, ele se dirige especialmente aos adolescentes ou jovens adultos que, querendo trilhar esse caminho, se depararam com um número infinitamente maior de perguntas que de respostas. Além disso, pretende oferecer informações aos pais que se veem diante de uma indefinição quando buscam elementos necessários para acompanhar e aconselhar de forma adequada as escolhas de seus filhos (TAUBKIN, 2011, p. 9)

A publicação deste livro indica duas características que fazem parte da referida década: o aprofundamento da discussão sobre viabilização de carreira, que além de estar presente em mídias sociais, palestras, workshops e eventos afins, agora se faz em registro físico; a multiplicidade de linguagens: deve-se lembrar que o pianista já fez participações em trilhas sonoras de filmes, espetáculos de dança, poesia etc. A literatura de não-ficção, sobretudo com um conteúdo próprio da área, também é um segmento a ser explorado pela gravadora. Não se trata de um trabalho estritamente jornalístico, pois não há dados externos, reflexões teóricas ou checagem rigorosa; o livro se caracteriza por seu caráter informal, como uma espécie de documento cujo assunto é o diálogo entre artistas sobre suas carreiras. Além disso, destaca-se a ausência de análises estéticas sobre as obras dos entrevistados; o foco das perguntas está em saber não só como essas obras foram executadas, mas como se deu a trajetória de cada um. Por fim, esta é uma forma de se comunicar com as gerações mais novas e dizer: existe a possibilidade de seguir a carreira com que você deseja, e iremos te apresentar alguns caminhos para isso.

Portanto, o aspecto “multitarefa” que Taubkin e a Núcleo Contemporâneo carregam – deve-se lembrar que o pianista começou a carreira dele como produtor, passando a estudar música profissionalmente apenas aos 18 anos – era, inicialmente, uma vantagem que concedia mais autonomia ao projeto: nos anos 1990, os artistas independentes ainda estavam no princípio dessa característica “aglutinadora” de funções; não se sabia exatamente como conduzir esses processos administrativos (criar um gravadora, produzir e distribuir os produtos, cuidar da contabilidade etc.) e, ao mesmo tempo, ser responsável pela parte artística. Como a dualidade gestão/criação foi impactada ao longo dos últimos 10 anos, onde as mudanças na indústria fonográfica foram um tanto velozes e desafiadoras, é uma questão a ser tratada no próximo tópico.

## 7.2 Administração e inserção no mercado atual

A gravadora Núcleo Contemporâneo tem passado por um período de reestruturação em termos de atividades. Álbuns físicos ainda são lançados<sup>90</sup>, mas Taubkin revelou a intenção de se dedicar ao mais afincado ao seu ofício de compositor do que ao de gestor. Não se pode dizer que as atividades administrativas não existam mais, mas elas deram espaço à figura individual de Taubkin (Gustavo Martins, produtor que ali trabalhava desde 2010, retirou-se em 2020). No entanto, a carreira solo do músico continua com este teor coletivo: não é comum que a gravadora lance álbuns de piano solo cujas composições são apenas dele. É frequente a presença de produtos culturais em duo (como os álbuns *Encontro*, com o violonista Ivan Vilela, 2019, e *Sobrevoos*, com Rodrigo Bragança, 2020; além dos trabalhos com a Morena Nascimento, 2012 e *Landscapes*, com Natalia Barros). Em 2015, houve um show de comemoração dos 18 anos da Núcleo no Auditório do Ibirapuera (São Paulo). Além disso, foram lançados os filmes *O piano que conversa* e *Música pelos poros*.

Um aspecto que dificulta a precisão dessa análise é a falta de dados quantitativos tanto da própria gravadora (quais foram as margens de lucro ao longo dos anos, o que cresceu/diminuiu) quanto da participação da cena independente no mercado brasileiro, sobretudo os segmentos de música instrumental e/ou tradicional. É viável supor que seja uma participação tímida em termos de mercado porque, mesmo dialogando com diversos artistas, a Núcleo Contemporâneo abrange um segmento específico que não tem o mesmo alcance de outros músicos também classificados como “independentes”, como Tulipa Ruiz, Rodrigo Campos ou Romulo Fróes, iminentes nome do que Galetta (2016) define como “cena musical paulistana”. Há redes de contato que se cruzam em alguns momentos (Passo Torto, grupo de Fróes e Campos, chegou a distribuir o álbum homônimo pela Núcleo em 2011), mas não se ratificam uma parceria sólida.

Os dados do relatório “Análise de mercado da música no Brasil” (2020/2021), realizado pela Associação Brasileira de Música Independente (ABMI) fornecem indícios para algumas inferências. 32 gravadoras independentes participam da pesquisa (a Núcleo não está na lista), mas entre os distribuidores identifica-se a Tratore, atual distribuidora do selo. Segundo esse documento, o Top 200 do Spotify 2020 era composto por 54,26% de artistas oriundos de majors e 45,74% de independentes. Para realizar essa divisão, a ABMI explica que seguiu o critério da Worldwide Independent Network’s, que classifica como gravadoras que têm apenas contrato de distribuição com outras, sem ser detentoras dos catálogos. Embora

---

<sup>90</sup> São exemplos os álbuns *Alfabeto* (Benjamim Taubkin e Adriano Adewale, 2020), *Encontro* (Benjamim Taubkin e Ivan Vilela, 2019), *O pequeno milagre de cada dia* (Benjamim Taubkin, João Taubkin, Itamar Doari, 2017) e *Sobrevoos* (Benjamim Taubkin e Rodrigo Bragança, 2020).

a terceirização seja uma tendência comum no mercado, no caso da Núcleo, mesmo quando a distribuição própria foi encerrada, ela passa a ser realizada pela Tratore – uma empresa especializada nessa etapa, e não uma major. É possível supor que essa lógica binária não faça sentido no mercado brasileiro (ao menos para analisar o percurso da cena independente), mas seriam necessários dados mais robustos para confirmar essa hipótese.

Outro dado apresentado pelo relatório é o princípio dos impactos que a pandemia da COVID-19 trouxe: Em 2019, as gravadoras participantes da pesquisa lançaram 45.351 vídeos musicais; em 2020, foram 150.396. A venda de CDs ficou em 177.422 e 119.257, respectivamente. Em relação aos investimentos das gravadoras, 63% afirmou que reteu a criação de novos produtos e serviços, e 58% do investimento em novos artistas (ABMI, 2021).

O documento demonstra que, durante a fase aguda da pandemia, as gravadoras passaram a direcionar suas ações para o meio digital e contiveram os riscos. No entanto, no caso deste objeto de estudo, essa inferência explica apenas parcialmente a atuação da Núcleo. Neste período, duas iniciativas chamam atenção: as lives da série *Vivir de musica/Viver de música* e a criação do fundo emergencial *Conexão Música*. De modo geral, essas duas ações sintetizam como o selo manteve seu sentido

Inicialmente, o projeto *Vivir de musica*, seria parte de uma turnê que Taubkin faria pela América do Sul durante 6 meses, tendo início no final de fevereiro de 2020. No entanto, o advento da pandemia forçou o adiamento dessas apresentações, e elas se transformaram em entrevistas que Taubkin fazia ao vivo com artistas da América do Sul. Numa explícita referência ao livro *Viver de música* (o qual já foi mencionado acima), o pianista segue os mesmos objetivos da obra escrita (explorar a trajetória profissional de cada músico independente, considerando o contexto destes), mas dessa vez em uma outra plataforma, com outras linguagens.

O surgimento do fundo emergencial *Conexão Música*, por sua vez, está intrinsecamente ligado à efervescência das mídias sociais. Nos primórdios da pandemia, as apresentações presenciais – a principal fonte de renda de alguns músicos independentes no país – foram suspensas por um longo período, o que gerou insegurança financeira para muitos: não só aos artistas em si, mas também aos que trabalhavam na parte técnica, como som, iluminação, produção, montagem etc. Pensando nesta situação, Taubkin faz uma postagem no Facebook que rapidamente viraliza em sua rede de contatos e é criado o fundo. Para receber o auxílio, era necessário ser maior de 18 anos, residir no estado de São Paulo e atuar profissionalmente no setor musical independente. As inscrições eram realizadas pelo

próprio site. Em junho de 2020, foram 82 aprovados, que receberam R\$ 450 em três parcelas de R\$ 150. O fundo tinha um site oficial (atualmente, fora do ar) e perfis no Twitter e Instagram (sem atualização desde junho de 2020). Tudo indica que a ação teve um caráter emergencial, foi concebida com tempo estipulado de duração e não está mais em funcionamento.

Essas iniciativas sugerem que a atuação da Núcleo transcende o campo fonográfico, aproximando-se de um caráter de projeto cultural que leva em conta o interesse público. As entrevistas com os músicos latino-americanos carregam um aspecto já mencionado: o interesse pelo “Outro” persiste mesmo com a impossibilidade de viagem; a discussão sobre carreira, num momento atribulado para quem trabalhava com cultura, parece ser ainda mais necessária do que outrora.

A avaliação dessa década passa pela compreensão de como a cena independente foi se moldando. As rápidas mudanças tecnológicas consolidaram os serviços de streaming e intensificaram a presença das mídias sociais na comunicação entre artistas e com o público em si (GALLETTA, 2016). Ainda que tenha críticas não apenas à forma como essas plataformas remuneram artistas, mas também à essência do serviço como um todo, os produtos da gravadora não estão fora delas: a posição questionadora mostra que estar presente no streaming é necessário, mas não suficiente. Manter o projeto demandou a diminuição de estrutura (o escritório na Vila Madalena foi fechado pouco depois do advento da pandemia), manutenção do princípio (persistir com o interesse pelo “Outro”, fomentando discussões sobre carreira e buscando autonomização) e incentivo à formação de um público com participação ativa e engajada. Diante deste cenário, cabe questionar quais são os próximos planos da gravadora e como ela se encaixaria em possíveis novos contextos e demandas.

### 7.3 Perspectivas futuras

Conforme mencionado anteriormente, de um projeto de caráter coletivo, a gravadora passou a pertencer – enquanto empresa – apenas a Taubkin. Isso não exclui a participação de outros artistas nos produtos culturais, ou mesmo nas iniciativas multifacetadas, como a criação do fundo emergencial. O que se notou no decorrer de década foi a necessidade de reduzir custos com estrutura – o fechamento da Casa do Núcleo e a terceirização da distribuição são exemplos desse aspecto.

Em entrevistas feitas para essa pesquisa, Taubkin relatou a intenção de criar, em parceria com outros músicos da América Latina, uma plataforma destinada apenas à cena independente da região, com remuneração mais transparente – algo semelhante ao que o MUBI<sup>91</sup> é para o cinema. O projeto ainda está em desenvolvimento e não foi executado, mas seu planejamento demonstra a tentativa de articulação de uma cena cuja presença digital é perceptível, mas que procura se desvincular da dependência de grandes empresas – fortalecendo, assim, sua autonomia.

Considerando a tendência das últimas décadas e o teor das últimas reportagens sobre o Núcleo, é viável supor que a figura de Taubkin pode se sobressair em relação à gravadora. Se antes (em meados dos anos 1990) as reportagens focavam em explorar o novo empreendimento de artistas da música instrumental, hoje o âmagos está na essência da personalidade do pianista, com destaque para o diálogo entre diferentes culturas e a condução de debates sobre carreira na cena independente.

Entretanto, a transferência de destaque da gravadora para Taubkin não significa, necessariamente, uma abordagem individualista. Deve-se lembrar a diminuição de estrutura tem motivações socioeconômicas, mas a essência do trabalho coletivo permanece – tanto na concepção artística (os filmes *O piano que conversa* e *Música pelos poros* são um exemplo disso) quanto nas ações de incentivo à carreira (como a criação do fundo emergencial e as palestras sobre trajetória profissional na área).

Há uma constatação digna de nota de Galletta (2016) sobre pequenos selos: os artistas que ele define como pertencentes à “cena musical paulistana independente” da década de 2010 estão cada vez menos associados a uma gravadora, seja ela indie ou major (GALLETTA, 2016). Mesmo quando lançam algum produto – seja álbum, single ou edições em vinil – por esses selos, não costuma haver um vínculo significativo o suficiente para um trabalho de continuidade. O músico, portanto, pode produzir seu material dependendo apenas de um aluguel de estúdio, distribuidora especializada com atuação nas plataformas de streaming e prensagem (se houver a intenção de fabricar em formato físico).

O questionamento diante desse cenário pode ser sintetizado da seguinte forma: qual (ainda) é a função de um selo? No caso do Núcleo, é possível pensar em possíveis respostas quando retoma-se ao posicionamento crítico do pianista em relação às leis de incentivo: segundo ele, ela falha porque premia alguns em detrimento de outros, sem que haja uma

---

<sup>91</sup> O MUBI é uma plataforma de streaming destinado a filmes sem grande apelo comercial, podendo abarcar obras tanto de cineastas consagrados quanto emergentes. Para ter acesso ao conteúdo, é necessário ter uma assinatura.



transparência sobre esses critérios. Portanto, para se sustentar, a cena independente deveria assumir a força da coletividade, e não privilegiar a competição individual. A forma como o pianista encontrou de manter este exercício de união foi através do selo – no Núcleo, os artistas poderiam mais do que distribuir e/ou divulgar seus álbuns, mas sim trocar experiências e fazer parte de uma espécie de “rede de apoio”<sup>92</sup>.

Isso não significa eximir a presença do contraditório. Conforme relatamos anteriormente, Taubkin menciona como uma das razões para a desativação da Casa do Núcleo a dificuldade de conciliar tarefas administrativas com seu ofício de músico. A previsão para as próximas décadas é que esses dois polos estejam cada vez mais intrinsecamente unidos: a categoria artista-empresendedor e auto-gestor dificilmente sairá de cena para quem busca espaço na cena independente. Para a gravadora, é provável que o direcionamento futuro oscile de foco (como um movimento pendular ditado pelo contexto e pelos interesses pessoais de seus agentes), mas ainda tentando equilibrar os dois aspectos.

Em tempo, é possível supor que, neste momento, fincar um espaço na indústria fonográfica não seja o principal objetivo da gravadora (mesmo que no segmento independente). A cena musical como um todo desperta interesse e, em maior escala, a compreensão de quais são as condições dos trabalhadores de cultura no país. Presume-se que a Núcleo continuará presente nas discussões sobre carreira, ofício, criação, gestão na cena musical independente, mesmo que lance álbuns físicos ocasionalmente.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história da gravadora Núcleo Contemporâneo atravessa não só um período de velozes transformações na indústria fonográfica, mas também na história do Brasil. Essa perspectiva remete a um ponto que este trabalho tentou demonstrar: a amplitude pretendida pelos agentes que faziam parte do empreendimento foi parcialmente efetivada. O “Outro”, que despertou interesse, pôde mostrar um pouco de sua cultura através da música; Taubkin, engajado no fomento à discussão sobre a cena independente e carreira, impactou contemporâneos e gerações mais novas com suas propostas para a música e para a cultura brasileiras.

---

<sup>92</sup> Este trabalho não pretende assumir essas afirmações – sobretudo a valorização do coletivo ao invés da competição individual – como verdades absolutas. Trata-se de uma ideia que vale para a essência da gravadora Núcleo Contemporâneo e que Taubkin já relatou em diversas entrevistas à imprensa e à esta pesquisa. Portanto, para explicar a trajetória específica deste caso, avaliou-se que essas afirmações fazem sentido.

No entanto, alguns empecilhos na trajetória do empreendimento dissolveram algumas de suas características: as saídas de Silveira e Cardoso, ainda no começo dos anos 2000, fez com que o caráter coletivo da gravadora perdesse força; no entanto, ele não foi completamente extinto, pois o pianista continuou trabalhando com outras pessoas tanto no âmbito administrativo (deles, o que se destaca é Gustavo Martins, produtor que permaneceu no projeto por dez anos) quanto no artístico (os diversos produtos culturais mencionados nesse trabalho têm a presença de músicos de todo o mundo).

Trata-se de um caminho tortuoso e irregular, mas não improvável ou arbitrário. As dificuldades financeiras e de ordem estrutural foram responsáveis por algumas mudanças estratégicas, mas não houve uma completa desistência ou uma transformação muito radical de posicionamento. Esse é o cerne dessa pesquisa: procurou-se demonstrar as razões que levaram a permanência do projeto com a manutenção de suas ideias. Deve-se frisar que esse trabalho não pretende ser um “manual” de como atuar cena independente musical; nem mesmo o Núcleo procurou sê-lo. O que se tentou explicar, a partir de uma experiência específica, são as possibilidades para músicos autônomos no país e como elas foram se modificando ao longo das últimas décadas.

Ainda assim, essa dissertação não se restringe a aspectos administrativos. Ora, a própria gênese da gravadora está na junção entre criação e gestão: a razão principal de tudo é a intenção de fazer música, de sobreviver dela. No princípio, fazia sentido focar na estruturação da indústria fonográfica nos anos 1990, pois não havia uma cena independente articulada e concretizada como há hoje. Então, as preocupações do período eram ainda mais direcionadas a efetivação do produto cultural em si, em viabilizar sua materialidade no CD. A década de 2010 minou essa essência, transferindo a atuação para uma intensa presença nas redes digitais e na rede de contatos do segmento.

Embora a internet facilite a comunicação entre os artistas com o público, além de possibilitar o acesso à música com a consolidação dos serviços de streaming. No entanto, Taubkin não vê essa transformação de forma unilateral, e aponta para suas problemáticas, que podem esmagar tanto a visibilidade dos artistas independentes nessas plataformas quanto diminuir uma potencial renda para os artistas.

É esperado que essa dissertação tenha contribuído para o debate cena independente musical brasileira – tanto nos aspectos artísticos (entender as manifestações que atraem esses grupos, como se dá o processo criativo deles) quanto administrativos (compreender como esse gerenciamento de carreira acontece e quais foram as principais transformações ao longo das décadas. A academia aponta para um entrelaçamento cada vez mais intrínseco entre gestão e

criação, mas quais poderiam ter as consequências dessa condição para o artista independente? Mais autonomia ou dependência de empresas de tecnologia ligadas ao streaming? A gravadora se coloca nessa discussão, procurando convidar seus semelhantes a fazer o mesmo.

Naturalmente, esse processo envolveu contradições. O caráter tortuoso dessa carreira pode ser considerado uma das origens dessa característica, mas além dele existem a junção de personalidades distintas cooperando e conduzindo um empreendimento em comum; adicionalmente, esses indivíduos também dividem suas criações artísticas, o que torna a relação ainda mais intrínseca. A tendência de individualização da gestão para Taubkin parece vir daí, mas não há perda da coletividade no aspecto musical.

Por fim, procurou-se demonstrar que os “sons de sobrevivência” têm elementos laborais e subjetivos e, por mais contra intuitivo que isso possa parecer, não há um distanciamento dogmático entre esses dois polos. Os produtos culturais – sejam CDs, longas-metragens, livros e entrevistas continuaram a perseguir a linha artística pretendida desde o início. Em suma, é possível entender a gravadora como um questionamento ao discurso de impossibilidade e existência e permanência: isso existe e é possível, com algumas condições e limitações podem ser debatidas, sem fatalismo.

#### 4 REFERÊNCIAS

ANDERSON, C. *A cauda longa: do mercado de massa para o mercado de nicho*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE MÚSICA INDEPENDENTE. *Análise de mercado da música no Brasil: relatório 2020/2021*. ABMI, 2021. Disponível em: [https://abmi.com.br/wp-content/uploads/2022/01/RELATORIO\\_ABMI\\_2021\\_FINAL.pdf](https://abmi.com.br/wp-content/uploads/2022/01/RELATORIO_ABMI_2021_FINAL.pdf) Acesso em 20 dez. 2022.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DOS PRODUTORES DE DISCOS. Mercado brasileiro de música 2006. ABPD, 2006. Disponível em: <https://www.pro-musicabr.org.br/wp-content/uploads/2015/01/Publicacao2006.pdf> Acesso em 20 nov. 2022.

AUTRAN, M. Renascimento e descaracterização do choro. In: BAHIANA, A. M. et. al. *Anos 70: Música Popular Rio de Janeiro*: Europa Empresa Gráfica, 1979, p. 65- 76.

BAHIANA, A. M. Música instrumental: o caminho da improvisação à brasileira. In: BAHIANA, A. M. et. al. *Anos 70: Música Popular*. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica, 1979: 76-89.

BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Coleção estudos, 20).

BORDIEU, P. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. New York: Columbia University Press, 1984.

BRASIL. Câmara dos Deputados. Projeto de lei nº 1038/2019, de 13 de setembro de 2019. Declara como Patrimônio Cultural Imaterial do Estado a Festa do Ciclo do Bumba-Meu-Boi, realizada no Morro do Querosene, na Capital.. Brasília: Câmara dos Deputados, 2019. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/propositura/?id=1000283697>. Acesso em: 15 nov. 2022.

CALIL, C. & PENTEADO, F. (orgs.). *Me esqueci completamente de mim, sou um departamento de cultura* [textos e entrevistas de Mário de Andrade, Fábio Prado, Oneyda Alvarenga et alii...]. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, São Paulo, 2015.

CARVALHO, V. C. *O mercado fonográfico brasileiro e os impactos das novas tecnologias durante o período 1995 -2006*. 2009. 50 f. TCC (Graduação) – Graduação em Economia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/5102/1/VCCarvalho.pdf>> Acesso em: 13 nov. 2020

CAZES, H. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: 34, 1999.

CHION, M. *A audiovisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

CIRINO, G. *Narrativas musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira*. 2005. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

DE MARCHI, L. Indústria Fonográfica Independente Brasileira: Debatendo um Conceito. In: INTERCOM. *Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM 2005*. (GT Rádio e Mídia Sonora). Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Comunicação, 2005.

DE MARCHI, L. *A destruição criadora da indústria fonográfica, 1999-2009: dos discos físicos ao comércio digital de música*. Rio de Janeiro: Folio Digital, 2016.

DE MARCHI, L. Indústria Fonográfica e a Nova Produção Independente: o Futuro da Música Brasileira?. *Comunicação, Mídia e Consumo*. São Paulo, v. 03, p. 167-182, 2006.

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

DONATO, A. Trinta anos de Lei Rouanet. Observatório Itaú Cultural, 2021. Disponível em: [https://portal-assets.icnetworks.org/uploads/attachment/file/100891/IC\\_OBS\\_LAB\\_30\\_anos\\_lei\\_rouanet\\_v5\\_1\\_.pdf](https://portal-assets.icnetworks.org/uploads/attachment/file/100891/IC_OBS_LAB_30_anos_lei_rouanet_v5_1_.pdf). Acesso em 10 out. 2022.

ERLMANN, V. The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990s. *Public Culture*, n. 8, p. 467-487. 1996.

FENERICK, J. A. A globalização e a indústria fonográfica na década de 1990. *Artcultura*, v. 10, n. 16, 4 dez. 2008.

GALLETTA, T. *Cena musical paulistana dos anos 2010: a “música brasileira” depois da internet*. São Paulo: Annablume, 2016.

GAROFALO, R. Whose world, what a beat: the transnational music industry, identity and cultural imperialism. In: *Music of world: journal of the International Institute for the Traditional Music (IITM)*, n. 35, vol 2, 1993, Berlim.

GEROLAMO, I. de O. Nacionalismo, engajamento e música instrumental: a sonoridade do Quarteto Novo. *Música Popular em Revista*, Campinas, SP, v. 7, n. 01, p. 1-32, 2020.

Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/14308>.

Acesso em: 1 abr. 2021.

HESS, C. *Representing the Good Neighbor: Music, Difference, and the Pan American Dream*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

INTERNATIONAL FEDERATION OF THE PHONOGRAPHIC INDUSTRY. Digital Music Report 2015: Charting the path to sustainable growth. IFPI, 2015. Disponível em: <https://www.riaa.com/wp-content/uploads/2015/09/Digital-Music-Report-2015.pdf> Acesso em 23 out. 2022.

INTERNATIONAL FEDERATION OF THE PHONOGRAPHIC INDUSTRY. Global Music Report 2022: State of industry. IFPI, 2022. [https://cms.globalmusicreport.ifpi.org/uploads/Global\\_Music\\_Report\\_State\\_of\\_The\\_Industry\\_5650fff4fa.pdf](https://cms.globalmusicreport.ifpi.org/uploads/Global_Music_Report_State_of_The_Industry_5650fff4fa.pdf)

LACERDA, A. Lei Rouanet: Incentiva de fato a Música no Brasil?. *Textos para Discussão*, v.1, n.1, texto n. 17. 2019. Disponível em: <https://periodicos.unis.edu.br/index.php/textosparadiscussao/article/view/217>. Acesso em 1 dez. 2022.

MACHADO, C. Música e ação política, Brasil 2003/2016. *Pol. Cult. Rev.*, Salvador, v. 10, n. 2, p. 119-147, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/24319/16206>. Acesso em 1 dez 2022.

MATOS, A. P. de. “Abrir as janelas e deixar o Brasil entrar”: o regional e universal nos álbuns Orquestra popular de câmara e Danças, jogos e canções. *Música Popular em Revista*, Campinas, SP, v. 7, n. 01, p. 1-26, 2020. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/13776>. Acesso em: 13 mar. 2021.

MULLER, D. *Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil: a experiência do selo Gente*. Dissertação. (Mestrado em Música) - (IA/UNICAMP), Campinas, 2005.

MONTEIRO, M.; DIAS, P. Os fios da trama: grandes temas da música popular tradicional brasileira. *Estudos Avançados* [online]. 2010, v. 24, n. 69 [Acessado 6 Janeiro 2023], pp. 349-371. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-40142010000200022>>. Acesso em 11 set 2022.

NASCIMENTO, B. R. *"Por entre os sons" : uma etnografia da cena de música popular instrumental brasileira e do jazz em Porto Alegre*. 2020. 178 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Porto Alegre, RS. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/211453>>. Acesso em 1 abril 2021.

NAVES, S, C. *O Brasil em uníssono: e leituras sobre música e modernismo*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

NICOLAU NETTO, M. *O discurso da diversidade = a definição da diferença a partir da world music*. 2012. 391 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280864>>. Acesso em 21 jun. 2020.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2017.

ORTIZ, R. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PARANHOS, A. Querelas e aquarelas do Brasil: o jazz na mira do nacionalismo musical (anos 1920-1960). *Orfeu*, [S. l.], v. 5, n. 3, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/18263>. Acesso em: 12 abr. 2021.

PETERSON, R.; BERGER, D. Cycles in Symbol Production: The Case of Popular Music. *American Sociological Review*, v. 40 n. 2, p. 158-173, 1975.

PIEDADE, A. Brazilian Jazz and the Friction of Musicalities. In: ATKINS, T. (Editor). *Jazz Planet*. Jackson: University Press of Mississippi, p. 41-58, 2003. Disponível em: <[https://www.academia.edu/3674309/Brazilian\\_Jazz\\_and\\_Friction\\_of\\_Musicalities\\_2003\\_](https://www.academia.edu/3674309/Brazilian_Jazz_and_Friction_of_Musicalities_2003_)>.

Acesso em 3 jul. 2020.

QUEIROZ, R. B. *O Movimento Armorial em três tempos: Aspectos da música nordestina na contextualização dos Quintetos Armorial, da Paraíba e Uirapuru*. 2014. 187 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280864>>. Acesso em 14 mar. 2021.

RAFFAINI, P. *Esculpindo o Brasil na forma de Cultura: O Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938)*. Humanitas FFLCH/USP, 2001.

RAHKONEN, C. What is World Music?. In: *World Music in Music Libraries*. Technical Report n. 24, Canton, 1994.

SCHNEIDER, C. A asserção no cinema documentário musical brasileiro. 2015. 1 recurso online (190 p.) Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1627553>. Acesso em: 10 jan. 2022.

TAUBKIN, B. *Viver de música: diálogos com artistas brasileiros*. São Paulo: Bei, 2011.

TINHORÃO, J. R. *Os sons do Brasil: trajetória da música instrumental*. São Paulo: Sesc SP, 1991.

UNIÃO BRASILEIRA DE COMPOSITORES. Pesquisa músicos/as e pandemia: pessoas físicas. UBC-ESPM, 2021. Disponível em: [https://www.ubc.org.br/anexos/publicacoes/notas/RELATORIO\\_UBC\\_P21.pdf](https://www.ubc.org.br/anexos/publicacoes/notas/RELATORIO_UBC_P21.pdf). Acesso em 5 out. 2022.

VICENTE, E. *Da vitrola ao iPod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014.



VICENTE, E. Indústria da música ou indústria do disco? A questão dos suportes e de sua desmaterialização no meio musical. *Rumores*, v. 6, p. 194-213, 2012.

VICENTE, E. A vez dos independentes (?): um olhar sobre a produção musical independente do país. *E-Compós*, v. 7, 26 jun. 2006.

VICENTE, E. A crítica que constrói a música: o curioso caso da MPB. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, v. 16, n. 1, p. 41-48, 9 jul. 2019.

VICENTE, E.; DE MARCHI, L. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. *Música Popular em Revista*, v. 3 n. 1, p. 07-36, 2014.

VICENTE, E.; KISCHINHEVSKY, M.; DE MARCHI, L. A consolidação dos serviços de streaming e os desafios à diversidade musical no Brasil. *Revista Eptic*, v. 20, n. jan-abr., p. 25-42, 2018. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002916843.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2022.

MORAES, J. G. V. de. Criar um mundo do nada. *Revista USP*, [S. l.], n. 111, p. 99-116, 2016. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i111p99-116. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/127605>. Acesso em: 12 jan. 2023.

VILELA, I. Canonizações e esquecimentos na música popular brasileira. *Revista USP*, n. 111, p. 125-134, 16 dez. 2016.

ZAN, J. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *EccoS Revista Científica*, n. 1, v. 3, 2001. p. 105-122.

ZIMBRES, P. Q. C. *Gismontipascoal: a música instrumental brasileira como releitura pós-moderna do ideal modernista*. 2017. 124 p. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Brasília, DF. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/31314>>. Acesso em 1 set. 2020.

## Entrevistas

CALADO, C. *Re: perguntas – gravadoras* [mensagem pessoal]. [Entrevista concedida à Amanda Pedrosa de Matos] Mensagem recebida por <[e-mail privado]> em 1 nov 2020.

CARDOSO, T. *Re: perguntas – parte 1* [mensagem pessoal]. [Entrevista concedida à Amanda Pedrosa de Matos]. Mensagem recebida por <[e-mail privado]> em 18 jun 2020.

FREIRE, L. *Re: perguntas – Maritaca* [mensagem pessoal]. [Entrevista concedida à Amanda Pedrosa de Matos]. Mensagem recebida por <[e-mail privado]> em 7 out 2020.

MANGA, M. Foi uma experiência muito boa e gostamos muito de trabalhar com o Pena... [Entrevista concedida à Marcia Tosta Dias]. In: DIAS, M. T. *Os donos da voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2008.

STROETER, R. *Chamada de voz 5-10 e 6-10* [arquivo privado]. [Entrevista concedida à Amanda Pedrosa de Matos]. Gravação feita por WhatsApp em 6 out 2020.

TAUBKIN, B. Grupo Clareira lança disco ‘Cantos do Nosso Chão 2’ com apresentação neste fim de semana. [Entrevista concedida à Rádio Cultura FM]. 2017. Disponível em: <http://culturafm.cmais.com.br/radiometropolis/grupo-clareira-lanca-disco-cantos-do-nosso-chao-2-com-apresentacao-neste-fim-de-semana> Acesso em 1 nov. 2022.

TAUBKIN, B. Casa do Núcleo: Série ‘Casas de show’. [Entrevista concedida ao Observatório Itaú Cultural]. Itaú Cultural, 2015. Disponível em: <http://portale.icnetworks.org/casa-do-nucleo-serie-casas-de-show> Acesso em 10 nov. 2022.

TAUBKIN, B. No núcleo da questão cultural, com Benjamim Taubkin. [Entrevista concedida à Monica Herculano]. *Cultura e mercado*, 2011. Disponível em: <https://culturaemercado.com.br/no-nucleo-da-questao-cultural-com-benjamim-taubkin/amp/>. Acesso em 10 nov. 2022.

TAUBKIN, B. *Entrevista 1* [arquivo privado]. [Entrevista concedida à Amanda Pedrosa de Matos]. Vídeo gravado em 9 nov 2020.

TAUBKIN, B. *Entrevista 2* [arquivo privado]. [Entrevista concedida à Amanda Pedrosa de Matos]. Vídeo gravado em 10 nov 2020.

TAUBKIN, B. *Entrevista 3* [arquivo privado]. [Entrevista concedida à Amanda Pedrosa de Matos]. Vídeo gravado em 11 nov 2020.

TAUBKIN, B. *Entrevista 4* [arquivo privado]. [Entrevista concedida à Amanda Pedrosa de Matos]. Vídeo gravado em 1 dez 2020.

TAUBKIN, B. *Re: perguntas - orquestra popular de câmara* [mensagem pessoal]. [Entrevista concedida à Amanda Pedrosa de Matos]. Mensagem recebida por <[e-mail privado]> em 15 jun 2020.

TAUBKIN, B. Patrocínio não é a solução. [Entrevista concedida ao canal Música e Mercado]. Youtube, 2012. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=YZXMfo\\_dqiw](https://www.youtube.com/watch?v=YZXMfo_dqiw). Acesso em 1 dez. 2022.

#### Artigos e verbetes em jornais e sites

CALADO, C. *Mantiqueira leva o Brasil ao Grammy 97*. Folha de São Paulo. 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq241113.htm> Acesso em 3 mar 2021.

CALADO, C. *Pau Brasil: três décadas de música instrumental brasileira*. [2000?]. Disponível em: <http://grupopaubrasil.com/historia/> Acesso em 1 mar 2021.

CIRIACO, D. O que é P2P?. TECMUNDO (Website). Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/torrent/192-o-que-e-p2p-.htm> Acesso em 3 out. 2022.

CONHEÇA o Rumos. Itaú Cultural. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/conheca-o-rumos> Acesso em 7 abril 2021.

DIAS, T. Até a pornografia tem: o que é uberização, como surgiu e outras dúvidas. UOL Tab, 2020. Disponível em: <https://tab.uol.com.br/faq/uberizacao-o-que-e-como-funciona-como-surgiu-e-outras-duvidas.htm> Acesso em 10 dez. 2022.

ESTADÃO CONTEÚDO. *Selo Maritaca, de Lea Freire, comemora 20 anos de coragem*. Estadão. 2017. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,selo-maritaca-de-lea-freire-comemora-20-anos-de-coragem,70002053172> Acesso em 4 abril 2021.

FONSECA, J. *A música ecumênica de Benjamim Taubkin*. Zero Hora. 2019. Disponível em: <[encurtador.com.br/ntBCH](http://encurtador.com.br/ntBCH)> Acesso em 12 jun 2020.

GIRON, L. A. *Marlui Miranda desbrava sons de 11 tribos*. Folha de São Paulo. 1995. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/4/19/ilustrada/1.html> Acesso em 5 mar 2021.

GUIMARÃES, J. *Gêneros da música popular em traduções musicais de Taubkin*. O Tempo. 2007. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/super-noticia/arquivo/generos-da-musica-popular-em-traducoes-musicais-de-taubkin-1.315521> Acesso em 6 set 2022.

IGLESIAS, A. *Visado especial para la música*. El País. 2014. Disponível em: [https://elpais.com/elpais/2014/11/28/africa\\_no\\_es\\_un\\_pais/1417200968\\_141720.html](https://elpais.com/elpais/2014/11/28/africa_no_es_un_pais/1417200968_141720.html). Acesso em 3 out. 2022.

KELMAN, J. *Orquestra Popular de Camara*. All About Jazz. 2004. Disponível em: <<https://www.allaboutjazz.com/orquestra-popular-de-camara-orquestra-popular-de-camara-adventure-music-review-by-john-kelman.php>>. Acesso 7 jul. 2020.

LÉA Freire. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/default.asp>>. Acesso em: 3 abril 2021.

MEME, F. *"Sons de Orquestra" mistura estilos*. Folha Acontece. 1997. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac180601.htm>>. Acesso em 31 mai. 2020.

MENEZES, T. *Selo de vanguarda musical festeja 18 anos*. Folha de São Paulo, 12 de jun. 2015: C6.

MERCADO Cultural em Salvador Bahía. Hipermedula. 2012. Disponível em: <http://hipermedula.org/2012/12/mercado-cultural-em-salvador-bahia/> Acesso em 6 abril 2021.

MIGUEL, A. C. *Ronda dos CDs*. G1. 2013. Disponível em: <<http://g1.globo.com/musica/antonio-carlos-miguel/platb/tag/benjamim-taubkin/>> Acesso em 12 jun. 2020.

NESTROVSKI, A. *O que nos leva além das meras paixões*. Folha Acontece. 2002. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1410200201.htm>>. Acesso 10 jul. 2020.

O TEMPO. *Projeto Memória Brasileira mapeia a produção do país*. 2013. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/projeto-memoria-brasileira-mapeia-a-producao-do-pais-1.603363>. Acesso em 10 set. 2022.

ROCHA, J. *Núcleo Contemporâneo comemora dois anos no Sesc*. Estado de São Paulo, Caderno 2, pág. D11, 1998.

SANTOS, V. *Rumos Musicais divulga 78 selecionados*. Folha de São Paulo. 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1511200015.htm>. Acesso em 6 abril 2021.

SHOEMAKER, B. *Moacir Santos – Ouro Negro; Orquestra Popular de Camara - Orquestra Popular de Camara*. Adventure Music. [2000?]. Disponível em: <<http://www.monicasalmaso.mus.br/new/ZIPS%20IMRENSA/ARQUIVOS/USA%20arqu/DownBeatOPCago04.zip>>. Acesso em 7 jul. 2020.

SOU, S. Simone Sou, Benjamim Taubkin e Guilherme Kastrup fazem o show ‘Sons de Sobrevivência’. [Entrevista concedida à Rádio Cultura FM]. 2017. Disponível em: <http://culturafm.cmais.com.br/radiometropolis/simone-sou-benjamim-taubkin-e-guilherme-kastrup-fazem-o-show-sons-de-sobrevivencia> Acesso em 1 nov. 2022.

TAUBKIN, B. *Benjamim Taubkin [2007]: Apertamos o REC para captar o raciocínio de um dos artistas mais ativos e engajados do mercado*. [Entrevista concedida ao site Gafieiras]. 2007. Disponível em: <https://medium.com/gafieiras/benjamim-taubkin-ffebf284fa2f> Acesso em 5 abril 2021.

TAUBKIN, B. Co-Bra Project. Núcleo Contemporâneo. 2016. Disponível em: <http://www.nucleocontemporaneo.com.br/co-bra-project/>. Acesso em 16 ago. 2022.

Postagens em mídias sociais:

TAUBKIN, B (Benjamim Taubkin Lotado). Caros Estamos parando , desta vez por um tempo maior, com o projeto da Casa do Núcleo. São Paulo, 10 mar. 2016. Facebook: benjamim.taubkinlotado. Disponível em: <https://www.facebook.com/benjamim.taubkinlotado/posts/pfbid02QX74yZaV7sNDDXZq38178bx18qjmyP1dMUnkHAq4cjcxDRMp46xYucqhYEkn4Mpl> Acesso em 3 out. 2022.

KASTRUP, G. A parceria entre o soukast (duo de percussão formado por simone sou e guilherme kastrup) e o pianista benjamim taubkin... in: sons de sobrevivência - guilherme kastrup / simone sou / benjamin taubkin. disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yowgsofj50m&t=1s> acesso em 20 nov. 2022.

CDs:

FREIRE, R. Quando ouvi pela primeira vez a Orquestra Popular de Câmara....In: Encarte de *Orquestra Popular de Câmara*. São Paulo: Núcleo Contemporâneo, 1998. CD.

NÚCLEO CONTEMPORÂNEO. *Assim fazemos.../our way...*. São Paulo: Núcleo Contemporâneo, [2000?]. CD.

ORQUESTRA POPULAR DE CÂMARA. *Danças, jogos e canções*. São Paulo: Núcleo Contemporâneo, 2003. CD.

ORQUESTRA POPULAR DE CÂMARA. *Orquestra Popular de Câmara*. São Paulo: Núcleo Contemporâneo, 1998. CD.

TAUBKIN, B. Blackbird – tema incidental “A mesma fé”. In: Encarte de *Danças, jogos e canções*. São Paulo: Núcleo Contemporâneo, 2003. CD.

TAUBKIN, B. Correnteza. In: Encarte de *Danças, jogos e canções*. São Paulo: Núcleo Contemporâneo, 2003. CD.

TAUBKIN, B. E eles ainda dançam. In: Encarte de *Danças, jogos e canções*. São Paulo: Núcleo Contemporâneo, 2003. CD.

TAUBKIN, B. Texto do encarte de Um outro centro. São Paulo: Núcleo Contemporâneo, 2006. CD.

TAUBKIN, B. Texto do encarte de Fronteiras imaginárias. São Paulo: Núcleo Contemporâneo, 2015. CD.

TAUBKIN, B. Texto do encarte de Al Qantara. São Paulo: Núcleo Contemporâneo, 2014.

Filmes:

O PIANO QUE CONVERSA; Direção: Marcelo Machado. Produção: Marcelo Machado e Núcleo Contemporâneo. Brasil: Arte 1, 2019. 1 DVD.

MÚSICA PELOS POROS; Direção: Marcelo Machado. Produção: Marcelo Machado e Núcleo Contemporâneo. Brasil: Arte 1, 2019. 1 DVD.