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

FELIPE BERGER FARACO

**MÚSICA ALTERNATIVA BRASILEIRA:
ANÁLISE DE TRAJETÓRIAS**

**SÃO PAULO
2020**

FELIPE BERGER FARACO

**MÚSICA ALTERNATIVA BRASILEIRA:
ANÁLISE DE TRAJETÓRIAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, na linha de pesquisa Cultura Audiovisual e Comunicação para a obtenção do título de Doutor em Meios e Processos Audiovisuais, sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Vicente.

SÃO PAULO
2020

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)

Faraco, Felipe Berger
Música Alternativa Brasileira: Análise de Trajetórias /
Felipe Berger Faraco ; orientador, Eduardo Vicente. -- São
Paulo, 2020.
230 p.

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

1. Comunicação Social 2. Antropologia da Música 3.
Comunidades Musicais 4. Teoria do Habitus 5. Música
Alternativa Brasileira I. Vicente, Eduardo II. Título.

CDD 21.ed. - 302.23

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

FELIPE BERGER FARACO

MÚSICA ALTERNATIVA BRASILEIRA: ANÁLISE DE TRAJETÓRIAS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, na linha de pesquisa Cultura Audiovisual e Comunicação para a obtenção do título de Doutor em Meios e Processos Audiovisuais.

Aprovada em: / /2020.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Eduardo Vicente (ECA/USP) - Orientador

Prof^a. Dra. Marcia Tosta Dias (EFLCH/ UNIFESP)

Prof. Dr. Leonardo De Marchi (FCS/UERJ)

Prof. Dr. Davi Nakano (POLI/USP)

Prof^a. Dra. Rose Satiko (FFLCH/USP)

Prof^a. Dra. Rosana Lima Soares (ECA/USP) - Suplente

Prof. Dr. José Roberto Zan (Unicamp) - Suplente

Prof. Dr. Walter Garcia (IEB/USP) - Suplente

AGRADECIMENTOS

Ao Eduardo, pela parceria.

À Ceres, pelo amor incondicional.

À Daniela pela cumplicidade.

Dois dias de viagem apartam um homem – e especialmente um jovem que ainda não criou raízes firmes na vida – do seu mundo cotidiano, de tudo quanto ele costuma chamar seus deveres, interesses, cuidados e projetos; apartam-no muito mais do que esse jovem podia imaginar enquanto um fiacre o levava à estação. O espaço que, girando e fugindo, roja-se de permeio entre ele e seu lugar de origem revela forças que se costuma julgar privilégio do tempo; produz de hora em hora novas metamorfoses íntimas, muito parecidas com aquelas que o tempo origina, mas em certo sentido mais intensas ainda. Qual o tempo, gera esquecimento; porém o faz desligando o indivíduo das suas relações e pondo-o num estado livre, primitivo; chega até mesmo a transformar, num só golpe, um pedante ou um burguesote numa espécie de vagabundo. Dizem que o tempo é como o rio Lete; mas também o ar de paragens longínquas representa uma poção semelhante, e seu efeito, conquanto menos radical, é mais rápido.

Thomas Mann – A Montanha Mágica

RESUMO

A presente tese tem como objeto de estudo a comunidade musical, denominada de Música Alternativa Brasileira, com o objetivo geral de descrever as suas trajetórias, como processo de constituição de sinalizadores de certos fazeres contemporâneos em música. Em termos de objetivos específicos, buscamos entender o que caracteriza essas práticas contemporâneas e como elas se manifestam na comunidade em questão; conceituar o grupo no qual ocorrem esses processos e o que lhes confere o senso do que é comum, bem como apontar o que lhe faz particular. Finalmente, propusemos uma periodização das suas práticas, com a intenção de adicionar um entendimento historiográfico aos processos. Essa periodização permitiu observar modulações na qualidade das interações e o modo como as trajetórias animam estruturas sobre quais se articulam essas ações. Nesse sentido, o referencial teórico envolve, em especial, o uso da reflexão de Bourdieu, relacionado a sua investigação sobre a produção de arte, enriquecida pela contribuição de aspectos da análise antropológica sobre o tema, com ênfase no emprego da categoria “comunidades musicais”, como é feito por Shelemay. A metodologia utilizada, inicialmente, foi um mapeamento preliminar da Música Alternativa Brasileira, através da produção acadêmica disponível. Posteriormente, incluímos etapas de imersão em campo e de aplicação de entrevistas a membros selecionados do grupo na cidade de São Paulo. Como principais resultados, podem ser mencionados: a descrição do contexto de surgimento do fenômeno; a distinção entre a maneira como se estruturam os discursos da comunidade e suas práticas; e a proposição de uma matriz de organização, capaz de dar conta da investigação acerca do grupo.

Palavras-chave: Comunicação Social, Antropologia da Música, Comunidades Musicais, Teoria do Habitus, Música Alternativa Brasileira.

ABSTRACT

This thesis has as its object of study the musical community, called Brazilian Alternative Music, with the general objective of describing their trajectories, as a process of constituting the signs of certain contemporary acts in music. In terms of specific objectives, we seek to understand what characterizes these contemporary practices and how they manifest themselves in the community in question; conceptualize the group in which these processes occur and what gives them a sense of what is common, as well as point out what makes it particular. Finally, we proposed a periodization of their practices, with the intention of adding a historiographical understanding to the processes. This periodization allowed us to observe modulations in the quality of interactions and the way in which trajectories animate structures on which these actions are articulated. In this sense, the theoretical framework involves, in particular, the use of Bourdieu's reflection, related to his research on art production, enriched by the contribution of aspects of anthropological analysis on the theme, with emphasis on the use of the "musical communities" category, as done by Shelemay. The methodology used, initially, was a preliminary mapping of Alternative Brazilian Music, through the academic production available. Subsequently, we included stages of immersion in the field and application of interviews to selected members of the group in the city of São Paulo. The main results can be mentioned: the description of the context in which the phenomenon arose; the distinction between the way in which community discourses are structured and their practices; and the proposition of an organization matrix, capable of handling research about the group.

Keywords: *Social Communication, Anthropology of Music, Musical Communities, Habitus Theory, Brazilian Alternative Music.*

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 PREMISSAS AO CAMPO (ASPECTOS METODOLÓGICOS)	25
2.1 RETOMADA DA “COMUNIDADE” COMO CATEGORIA ESTRUTURANTE DOS FAZERES MUSICAIS	29
2.1.1 Comunidades descendentes, dissidentes e de afeto.....	35
2.1.2 Os fatores transversais.....	39
2.2 A COMPREENSÃO DA “MÚSICA” COMO PROCESSO	42
2.3 PROCEDIMENTO DE COLETA DE DADOS PARA ANÁLISE	46
3 (RE)ESTRUTURAÇÃO DO MERCADO NO SÉCULO XXI	50
3.1 O CONTEXTO DE PRODUÇÃO NA VIRADA DO SÉCULO.....	54
3.1.1 A atuação das <i>majors</i> a partir da crise.....	56
3.1.2 Particularidades da desestabilização da indústria no Brasil	59
3.1.3 Pulverização do modelo de gestão independente	64
3.1.4 Independente: entre condição técnica e princípio ético.....	75
3.2 ESPAÇO DA MÚSICA ALTERNATIVA BRASILEIRA: PROPOSITORES EM MEIO À CRISE.....	85
3.2.1 O novo contexto tecnológico como símbolo de distinção	94
3.2.2 “Âmbito privado” do acesso ao capital financeiro.....	96
3.2.3 “Empreendimentos artesanais” e Música Alternativa Brasileira	100
3.4 DO MÚSICO AUTÔNOMO À PESSOA-EMPRESA.....	104
3.4.1 O conceito do “artista-empresa” e os seus limites.....	106
3.4.2 O profissional empreendedor da música alternativa	109
3.5 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS	112
4 A NOVO MOMENTO DA MÚSICA INDEPENDENTE, SOB PRECEITOS DE UMA NOVA MPB	116
4.1 OS VÍNCULOS COM A MPB CANÔNICA.....	118
4.2 CONTINUIDADE HISTÓRICA DE UM PROJETO INDEPENDENTE	127
4.2.1 Primeira Geração Independente (1979 – 1985): Vanguarda Paulista.....	128

4.2.2 Segunda geração Independente (1994-2000).....	132
4.2.2.1 A Importância da mídia segmentada	136
4.2.2.2 Fim do projeto dos anos 1990	138
4.3 A MÚSICA ALTERNATIVA BRASILEIRA.....	140
4.3.1. Os atores e os desafios da demarcação de fronteiras.....	141
4.3.2 Classe média urbana e intelectualizada	148
4.3.3 Características estéticas e suas repercussões	151
4.3.4 Legitimação por autorreferencialidade	154
4.3.5 “Network”, painelinhas e outros elementos estruturadores da sociabilidade.....	161
4.3.6 A geografia da Música Alternativa Brasileira.....	165
4.4 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS	170
 5 UMA PROPOSIÇÃO DE PERIODIZAÇÃO.....	173
5.1 1999 – 2008: INCIPIÊNCIA E INTERCÂMBIO COM OUTRAS COMUNIDADES	177
5.1.1 Infraestrutura dos primeiros anos: circuitos alternativos, festivais e editais.....	183
5.1.2 A música segundo Romulo Fróes.....	185
5.1.3 Da internet à ascensão da zona oeste da cidade de São Paulo	188
5.1.4 A constituição de diferentes núcleos da Música Alternativa Brasileira ..	190
5.1.5 Os produtores da nova geração	197
5.2 2008 – 2016 CONSOLIDAÇÃO DA PRODUÇÃO, RECONHECIMENTO E AUTONOMIA.....	200
5.2.1 Surgimento de fatores desagregadores do grupo	205
5.3 2016 – 2020: REFLEXOS DE UMA CRISE.....	207
5.4 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS	211
 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	213
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	221

1 INTRODUÇÃO

Na presente tese, pretendemos investigar a comunidade musical que, na escrita acadêmica e parte da cobertura jornalística, tem sido denominada como “Nova MPB”, e por seus integrantes, autodefinida, preferencialmente, pela expressão “Música Independente”. Sua origem é, costumeiramente, atribuída à cidade de São Paulo, e seu período de existência, pontuado como tendo início a partir da segunda década do século XXI¹ (em atividade que se estende até o período em que transcorre a redação desta pesquisa - ano de 2020). Há uma forte vinculação de sua gênese às mudanças tecnológicas ocorridas na virada do milênio. Essa vinculação é refletida nos discursos (auto)legitimadores, que dão ênfase às rupturas em relação às práticas sistematizadas pela indústria fonográfica tradicional, desenvolvida ao longo do século anterior.

A partir desta delimitação inicial, nosso objetivo central é o de descrever as trajetórias dessa comunidade musical, como processo de constituição de sinalizadores de certos fazeres contemporâneos em música. Em termos de objetivos específicos, iremos buscar entender o que caracteriza essas práticas contemporâneas e como elas se manifestam na comunidade em questão; conceituar o grupo no qual ocorrem esses processos e o que lhes confere o senso do que é comum, bem como apontar o que lhe faz particular. Finalmente, gostaríamos de propor uma periodização das suas práticas, com a intenção de adicionar um entendimento historiográfico aos processos. Essa periodização parece interessante, na medida em que torna possível observar modulações na qualidade das interações e observar como as trajetórias animam estruturas sobre quais se articulam essas ações.

A escolha do grupo e dos questionamentos em torno de sua atuação partiu de um processo pelo qual é impossível não se pontuar, em primeiro lugar, um caráter determinantemente tingido pela “autorreflexão” ou, até certa medida, marcado por um interesse “autobiográfico”. Isto se deve ao fato de que, em paralelo à esfera da minha vida que está ligada aos aspectos próprios da sociabilidade e produção acadêmica, exerço a atividade de músico profissional, justamente no mesmo segmento em que se desenvolvem os percursos dos atores investigados. Em outras

¹ Dado que, no quinto capítulo, não iremos discordar, propriamente, mas recontextualizar.

palavras, também faço parte da comunidade musical à qual me proponho a investigar. Assim, muito do que procurei descrever aqui não conta somente a história de uma coletividade de músicos arbitrariamente selecionada, mas constitui-se resgate de elementos de minha trajetória, cujo percurso também deixa rastros de passagem inscritos tanto na minha história como na da comunidade. Ao longo da pesquisa, esse envolvimento se demonstrou como um caminho de mão dupla, por vezes se apresentando como desafiador. É o que ocorria ao me deparar com o que poderia ser considerado uma proximidade excessiva e que privilegiava o que considero ser o reforço de narrativas de função ideológica reafirmadas, na medida em que trazem coesão ao grupo, mas que, a mim, na condição de pesquisador, demandavam um esforço considerável, para atingir o devido distanciamento de análise. Por outro lado, a proximidade me permitiu ter um entendimento em nível muito mais profundo do que se passa nessa comunidade, para além de estereótipos ou de categorizações que poderiam apenas tangenciar discussões complexas.

Portanto, é possível dizer que meu envolvimento com o “assunto” se dá de maneira íntima e que meus laços transcendem (ao mesmo tempo em que incorporam) questões afetivas que ocupam um plano de envolvimento apenas subjetivo. Vale ressaltar, contudo, que o interesse pelo tema não se resume ou se justifica apenas pelo vínculo pessoal ao tema. Isso se verifica, mesmo diante do fato de que a relação apresenta um nível de pertencimento que incorpora elementos exteriores e anteriores ao comprometimento típico requerido ao processo de pesquisa acadêmica, mesmo em áreas como a Antropologia, na qual há um pressuposto do entrelaçamento da vida do pesquisador com o seu foco de estudo. Entendemos que existe uma pertinência própria do assunto, que sustenta a sua observação, para além de qualquer interesse proveniente da sensação de pertencimento.

Neste sentido, a realização desta pesquisa significa acompanhar as trajetórias de uma geração de indivíduos, que vivenciou uma mudança drástica na forma tradicionalmente estabelecida a partir das práticas das grandes gravadoras, que foram responsáveis por conduzir a maioria dos processos relativos à produção fonográfica nacional, ao longo do século XX (DIAS, 2000; MORELLI, 2009; VICENTE, 2014). Trata-se, portanto, de um grupo de pessoas surgido em um

momento que experimentou a acentuação da desverticalização² dessas empresas e suas práticas (NAKANO, 2010), como resultado dos processos da digitalização de fonogramas e do seu compartilhamento, através do acesso à internet privada e, por conseguinte, apresentou novas oportunidades a propositores que desejassem ingressar nos espaços pertinentes às disputas de poder em campo. É esta a “brecha” que a comunidade explorou.

Destacamos, porém, que tal constatação traz, contida em si, o que consideramos ser um dos grandes obstáculos para a compreensão dos fazeres dessa comunidade. Este desafio diz respeito à separação entre as práticas e os discursos sustentados pelo grupo. Por exemplo: se a gênese dessa coletividade se dá de forma indissociável às mudanças tecnológicas da virada do século, existe uma narrativa fundadora que privilegiará uma lógica da ruptura em relação a todos os processos que a antecedem. Assim, um fato que se expressa, inicialmente, como uma contingência de produção, que diz respeito, exclusivamente, a um meio de ingresso ao campo específico, posteriormente, será utilizado como forma instituir um caráter de singularidade sobre a produção, demarcando um ponto de distinção em relação a “tudo o que veio antes”.

Nesse sentido, um dado que, por princípio, diria respeito a uma circunstância meramente técnica, passa a ser articulado através dos discursos e, nesta condição, sustenta, também, uma posição coletiva de legitimação. Nela, essa comunidade, beneficiada com a possibilidade de inclusão no campo específico, através de recursos mais acessíveis de produção, distribuição e divulgação, teria, ao menos nas narrativas apresentadas pelos atores, recuperado certas liberdades artísticas que haviam sido perdidas pela predominância do interesse financeiro, caracterizado pela mentalidade empresarial do sistema anterior. Contudo, antes de emitir qualquer juízo de valor, nos interessa apresentar o que consideramos ser, justamente, um caráter ambivalente desta estratégia, como percebido por Gatti (2015).

Portanto, se, por uma lado, há um processo marcado por descontinuidades, trazendo possibilidades inéditas de proposições, especialmente naquilo que diz

² No caso, vale a fala de Nakano: “Desde os anos 1950, a indústria fonográfica vem passando por transformações sucessivas, comandadas pelo desenvolvimento tecnológico. De um setor dominado por grandes empresas verticalizadas, com pequena diversidade de produtos, ela passou a ser uma indústria na qual pequenas e médias empresas desempenham papel importante na prospecção de tendências e lançamento de produtos [...] A Cadeia de Produção Musical vem passando atualmente por uma fase de incertezas e indefinições, devido às novas possibilidades criadas pela chamada ‘desmaterialização da música’, isto é, a distribuição da música pela internet ou pela telefonia celular” (NAKANO, 2010, p. 627).

respeito à visibilidade (viabilidade) dos projetos de nicho (GALLETTA, 2013), também nos interessa apresentar o que esta comunidade irá carregar consigo continuidades e aprofundamentos em relação a processos iniciados em décadas anteriores, que dizem respeito às mesmas práticas da exploração mercadológica dos bens culturais que suas falas condenam.

Trata-se, também, de uma geração que, ao mesmo tempo em que desfruta de maior autonomia de produção – refletida pela categoria um tanto idealizada do artista-empREENDEDOR³ (GALLETTA, 2013; GATTI, 2015) – sofre as consequências das limitações impostas pela perda do suporte da infraestrutura, que é proporcionado pelas gravadoras tradicionais. Assim, esses artistas trabalham às margens dos grandes meios de comunicação, apesar de também terem trânsito por eles, com ampla cobertura das mídias alternativas (como blogues especializados – estes também fruto das mudanças tecnológicas, que tomaram corpo a partir da virada do século XXI).

Desse modo, estruturam-se novas estratégias de subsídio financeiro, em alternativa ao modelo de negócios, pautado, em sua base, pelo lucro proveniente da venda de discos e de toda a mecânica complexa, que visa estimular, em última instância, o interesse de consumo. Destarte, surgem práticas particulares de atuação. Nelas são explorados novos circuitos de cultura de caráter público e privado, incorporam-se ferramentas de subsídio indireto através de editais e mecenato privado; e ocorre a revalorização das apresentações ao vivo, como o centro da arrecadação financeira. O processo se desdobra em um mercado no qual a performance do segmento como um todo, apesar das particularidades dos segmentos específicos, ainda passa por um período de reformulação, ainda não plenamente solucionado pelas variadas formas que toma a indústria (DE MARCHI, 2016). No caso próprio da comunidade estudada, a precariedade financeira (GALLETTA, 2013) determina, não somente as questões que dizem respeito à circulação dessa sorte de capital, mas ocasiona uma série de repercussões sobre a forma como ocorre a sociabilidade no seu interior.

As questões relacionadas ao local no qual transcorrem os eventos também se apresentam como um desafio interpretativo, para compreender aspectos referentes

³ “Ao experimentar caminhos alternativos ao tradicional, os novos artistas devem assumir a frente de todas as etapas de produção musical, arranjando desde as composições, passando por conhecimentos técnicos de gravação, mixagem, até os processos finais de produção, como prensagem, distribuição e divulgação” (GATTI, 2015, p. 127).

à comunidade. Se a cidade de São Paulo aparece como um território preponderante para a discussão do fenômeno (ALMEIDA, 2016; DANTAS, 2016; GALLETTA, 2013; GARLAND, 2014; GATTI, 2015; GONÇALVES, 2014) e, mais especificamente, há a presença inequívoca da Zona Oeste neste debate, sua contribuição não se restringe à topologia ou a qualquer outro aspecto que diga respeito meramente à geografia física. Simultaneamente, entender que se trata de um circuito de cultura mais denso do que ocorre em outras cidades do país e, também, de um centro econômico atrativo adiciona camadas de complexidade ao estudo, que não pode se limitar, simplesmente, a entender tudo aquilo que não seja a capital paulista como uma “cidade de São Paulo em escala reduzida” (JANOTTI, PIRES, 2011). Isto significa que não falamos de aspectos meramente quantitativos, mas, sim, de processos com dinâmicas particulares, justamente por conta dessas características, que têm, como faceta mais visível, a grande quantidade de imigrantes cumprindo as mais variadas funções dentro da comunidade. O lugar, porém, toma outras formas, na sociabilidade exercida por uma geração celebrada como a geração da internet (GALLETTA, 2013). Através do uso das redes de comunicação, acaba por ser imposta uma tendência que tende a ressignificar a relação com o espaço. Assim, a partir da aparência da dissolução das fronteiras, o que pode ser identificado com a constituição de uma linguagem estética universal e desterritorializada, há um processo de mesma medida oculta tudo o que é localizável, a menos que haja interesse em se articular o lugar como ferramenta do discurso.

Falamos, aqui, de um acontecimento relativamente recente e que, por conta disto, recebeu um tratamento que privilegia um enfoque sincrônico. Acreditamos haver, ainda, uma lacuna analítica, no que diz respeito ao que seriam suas qualidades diacrônicas e, neste aspecto, entendemos ser uma área na qual a pesquisa contribui. A partir deste ponto, estabelecemos uma reflexão da qual poderemos compreender como se articulam certas contradições. A própria denominação da comunidade, que pode ser observada já no princípio deste texto, como um desses elementos de controvérsia, mas que perpassa outros itens que dizem respeito à composição do grupo.

Com isso em mente, ao iniciar nossa pesquisa, percebemos haver uma inadequação de entendimento, quando acreditávamos estar mapeando o que,

muitas vezes, era denominado como a cena de “música independente”⁴ (em acordo com a nomenclatura utilizada frequentemente pelos interlocutores com quem interagimos). Ao imergir nos processos que compõem a feitura de canções na cidade de São Paulo, processo somado à experiência de docência de alguns anos nos cursos de Produção Musical e Produção de Música Eletrônica, na Universidade Anhembi Morumbi – responsável por um convívio intenso com diversas linhas de produção de música autônoma --, acabamos por perceber que “música independente” dizia respeito a uma multiplicidade de fazeres musicais que ocorrem na cidade de São Paulo (bem como fora dela) na atualidade. Assim, ao empregar um termo tão genérico, para descrever um fenômeno restrito, estaríamos deixando de falar, por exemplo, dos artistas que tocam repertório *cover*⁵ nos bares da Vila Madalena, Bixiga ou Jardins (para citar alguns focos desta produção); os *rappers* de diferentes bairros da cidade (com particularidades que variam de acordo com a proveniência dos seus grupamentos); as variedades da música das instituições religiosas (gospel) – executada por louvor ou por associação de seus atores com o segmento; o mercado massivo da música sertaneja; os artistas que tiveram algum tipo de relação com grandes gravadoras e hoje atuam sem o suporte dessas *majors*, nos mais variados campos de produção musical. Resumidamente, trata-se de uma lista que poderíamos seguir a perder de vista. A constatação que se fez pertinente a nossa proposta foi a de que não apenas não seria possível se considerar a “música independente” como algo contido nas práticas do grupo em questão, mas, na verdade, não haveria a possibilidade de se atribuir o valor de síntese dos processos a nenhum dos grupos interligados pela modalidade de produção musical.

A partir desta reflexão, passamos a entender que nosso universo de pesquisa estaria restrito a um segmento muito menor do que o que pensávamos inicialmente. Destarte, encontramos a definição oferecida por jornalistas especializados na

⁴ A questão em torno da aplicação e significado do termo “música independente”, bem como a sua viabilidade de uso devido à complexidade da estruturação do mercado contemporâneo será explorada em maiores detalhes no terceiro capítulo desta tese. Porém, para uma contextualização breve, poder-se-ia afirmar que, na virada do século XX, como nos informa Vicente: “*indies* prospectam mercados crescentemente especializados, cuidado da formação e promoção local de novos artistas, enquanto *majors* cuidam da divulgação e distribuição nacional e mundial daqueles que se destacam” (2014, p. 40).

⁵ Maneira como se designa bandas e circuitos de apresentação, especializados na reprodução de repertórios de outros artistas (costumeiramente com algum nível de reconhecimento popular). Mesmo este segmento pode designar variedades de apresentação muito extensas para serem cobertas aqui, mas que, na prática, podem tratar desde bandas “temáticas”, focadas na execução das músicas de artistas consagrados, até indivíduos que executam compilações de sucessos de rádios populares.

cobertura da área de cultura e por pesquisadores que se dedicaram ao tema (cf. ALMEIDA, 2016; DANTAS, 2016; GATTI, 2015; GONÇALVES, 2014). Observamos que, ao se referirem ao coletivo destes atores, eles empregavam a expressão 'Nova MPB'. A partir da incursão em campo, no entanto, com o olhar condicionado à condição de observador e não mais puramente como participante, consideramos prudente incorporar as amplas ressalvas e falta de representatividade, demonstrada por toda a cadeia em relação à categoria, como sinalizado pela argumentação de artistas, músicos contratados, produtores e equipe técnica, por exemplo.

Com o intuito de entender a dualidade exposta, abandonamos, em um primeiro momento, a ânsia de nomear a comunidade e procuramos enfocar, em nossa pesquisa, a compreensão do que consideramos ser sua dupla origem simbólica. Esta, compreende um vínculo retroativo com a MPB canônica, ao mesmo tempo em que dá continuidade a uma certa música independente urbana brasileira, que encontra a sua raiz na Vanguarda Paulista. Simultaneamente, estabelece vínculos e rupturas com a geração dos pequenos selos de música jovem dos anos 1990. Assim, se o processo não legitima nenhuma das opções como prevalecente, oferece-nos bases para entender sua utilização. A partir daí, ofereceremos nossa própria denominação: música alternativa brasileira, nome sugerido por parte da própria comunidade e desprovido da controvérsia em torno das nomenclaturas, anteriormente citadas, ao mesmo tempo em que incorpora os seus aspectos mais relevantes.

Finalmente, há de se falar sobre as características do repertório. Se não está em nosso escopo de pesquisa uma análise que privilegie a interpretação do texto musical, existe um interesse em observar, conceitualmente, a construção de uma espécie de *ethos* de produção e de como esse *ethos* influencia e gera repercussões na sociabilidade do conjunto. Acreditamos que existe um caminho intelectual a ser perseguido e que depende da articulação das categorias internacional-popular, cunhadas por Renato Ortiz (1994), do nacional-popular, de Marcos Napolitano (2007) e a proposição da elaboração de uma categoria complementar denominada como popular-restrito, definida por Netto (2007). A associação dos três conceitos ajuda, justamente, a trazer luz sobre os pontos de coerência em uma produção musical que trabalha com grande variedade de gêneros e referências do léxico da música pop. Assim, a partir desta perspectiva, é possível observar uma música que versa sobre valores mundializados (refletindo ideias de universalidade), reconhece-

se, sem expressar contradições, como brasileira e, ao mesmo tempo, consegue se afirmar como singular, entre as variedades de proposições nacionais e internacionais, pelo uso de elementos.

Entendemos haver delineado, ao descrever elementos dessa comunidade, algumas justificativas para a realização desta pesquisa – para além de um óbvio interesse pessoal. Como já foi possível começar a perceber até aqui, acompanhar elementos das práticas dessa geração traz consigo a possibilidade de refletirmos sobre uma série de questões ainda em aberto e que, por isso mesmo, podem se beneficiar da produção de material intelectual para a sua apreensão. Se, ao longo dos anos, existe um interesse sobre a comunidade (“cena”, como costuma ser tratada neste material), na produção acadêmica – em paralelo aos processos formativos do grupamento, os trabalhos ainda não se deram no nível de doutoramento. Foram publicados apenas artigos e produzidas dissertações de mestrado. Fora isto, mesmo que a produção tenha trazido um debate rico sobre o tema, devido à incipiência do debate, entendemos haver espaço para contribuição e que o diálogo entre autores ainda tem muito o que ser expandido.

Um desses tópicos de potencial expansão é o que diz respeito ao conteúdo dos discursos e o tipo de práticas desse grupo, bem como ao que seriam as assimetrias entre ambos, o que podem demonstrar, à primeira vista, como permeados por contradições. Tal aspecto já foi examinado de maneira preliminar (GATTI, 2015), mas, em nosso entendimento, ainda oferece espaço à reflexão, especialmente a partir de um enfoque que entenda que tal processo se dá partir de uma realidade complexa, dificilmente passível de explicações que favoreçam qualquer tipo de entendimento dicotômico. É desse modo que acreditamos existir, embutida nessa discussão, a possibilidade de um entendimento sobre as formas como a comunidade se insere nas disputas de poder próprias do campo específico. Serão, então, desenhadas estratégias que alternam elementos de rupturas e continuidade que se fazem fundamentais às tomadas de posição. Portanto, o que objetivamos, aqui, é entender como discursos e práticas que, por vezes podem parecer incongruentes, podem se firmar como parte das características próprias da sociabilidade, em torno dos fazeres musicais e das disputas por legitimidade no campo específico.

O que consideramos como sendo a contribuição mais relevante desta tese, contudo, é o fato de estarmos trazendo subsídios para a investigação a respeito das

novas práticas em torno dos fazeres musicais. Se existe um território no qual o processo se desdobra (a cidade de São Paulo, com especial atenção à Zona Oeste da Capital) e ele impõe singularidades ao processo, há, também, uma perspectiva mais ampla, no contexto do que é chamado de “revolução tecnológica”, decorrente da conjugação da microinformática, popularização da internet e digitalização da informação. Trata-se de uma vocação à criação de espaços desterritorializados, em que mesmo o local passa a ser uma informação compartilhada nas redes. Assim, podemos nos confrontar com uma série de questões sobre subsistência alternativa de mercados de nicho, sem uma base infraestrutural sólida ou, mesmo, “solidária” naquilo que lhes é particular, mas também naquilo que pode ser compartilhado por outras comunidades.

Em nosso referencial bibliográfico, teremos como subsídio teórico para reflexão, especialmente, elementos do estudo de dois intelectuais, cujo trabalho foi crucial ao desenvolvimento de um entendimento de base sobre o tema. Em outras palavras, essas são elaborações responsáveis por condicionar nosso olhar sobre o tema, oferecendo caminhos ao seu desenvolvimento. O primeiro deles é Pierre Bourdieu (1996a, 1996b, 2001, 2015). Dele tomamos emprestado o desenvolvimento de conceitos-chave como *habitus*, campo, *illusio* e estratégias, para buscar compreender a maneira pela qual se dá a organização do grupo em relação às disputas de poder, próprias da área de atuação, na medida em que esta é a base sobre a qual se desenrolam as atuações. Por conseguinte, temos um vínculo estreito com as digressões presentes no livro “Regras da Arte” (1996a), visto que se trata de um livro no qual o autor oferece uma matriz de análise, na qual aplica essas categorias sobre um campo que oferece, mesmo que necessitando de contextualização, diversos pontos de convergência com o nosso. No caso da obra, o campo é o universo literário francês do final do século XIX.

Igualmente importante – na medida em que, não apenas disponibiliza sua visão sobre a sociabilidade em torno da produção artística, mas permite ser integrada, de maneira complementar, ao pensamento de Bourdieu - temos a contribuição de Kay Kaufman Shelemay (2011) e sua proposição de restauração da categoria “comunidade” à análise antropológica. Trata-se de uma proposta que se faz mais pertinente, na medida em que teoriza sobre seu uso específico, no que diz respeito às práticas musicais. Tal aporte nos oferece uma alternativa à prevalente “cena”, como proposta por Will Straw (2006). Tal perspectiva, perpetuada por

diversos trabalhos acadêmicos da área - bem como pela crítica jornalística -, em nosso entendimento e para nossas proposições, não oferece o tipo de abordagem necessária. Assim, conseguimos substituir o que consideramos ser um dinamismo com foco difuso daquilo que transcorre no “palco” (*skene*) pelas relações estruturadas a partir de narrativas entrelaçadas, através das comunidades musicais.

Nesse sentido, a tese apresenta aspectos da reflexão de certos autores que priorizam a música como processo de coesão social, em oposição à visão que a entende como “objeto de arte”. Estamos, destarte, amparados por Christopher Small (1998), Howard Becker (1982) e Tim Ingold (2013, 2015), ao adotarmos uma perspectiva que entende a “música” livre de um enfoque que, ao buscar distinguir o processo das atividades “triviais”, a coisifica na mesma medida. Isso implica dizer que entendemos o fazer musical como um processo humano, caracterizado por uma variedade de expressões com as suas particularidades e que, para a sua execução, depende de uma pluralidade de atores envolvidos num processo interdependente da coletividade humana, em uma diversidade de funções – mesmo quando poucos nomes desta prática se tornem célebres (ou sejam celebrados).

Foi importante, para a construção de nossa pesquisa, a literatura sobre música popular brasileira. Então, a tese dialoga com representantes de parte do que diz respeito à pesquisa dessa história, refletida na contribuição dos escritos de autores como Marcos Napolitano, com ênfase no que diz respeito à MPB canônica (2007) e às origens da música independente brasileira, a partir dos relatos de Gil Nuno Vaz (1988). Neste sentido, também teremos a contribuição dos livros de jornalistas, com atenção a André Forastieri (2014) e Ricardo Alexandre (2013), na abordagem sobre a cobertura da produção musical jovem, dos anos 1990 até a contemporaneidade. Também relevante é a perspectiva oferecida pelos autores que se dedicaram aos estudos sobre formação, estruturação e modificações da indústria fonográfica nacional. Assim, temos as pesquisas de Leonardo De Marchi (2006, 2016), Marcia Tosta Dias (2000), Rita Morelli (2009) e Eduardo Vicente (1996, 2001, 2006, 2014).

No que diz respeito, especificamente, à produção de Eduardo Vicente, além do material que versa sobre o desenvolvimento da indústria fonográfica nacional de maneira geral, incorporamos, também, a sua discussão em torno de aspectos da música independente. Assim incorporamos a sua reflexão que investiga a dualidade entre uma concepção ideológica e outra que entende como contingência de

produção; a sua proposição da distinção entre as categorias “empresa independente” e “artista autônomo”; a reflexão em torno dos circuitos independentes de cultura, por exemplo.

Por fim, estabelecemos amplo diálogo com as pesquisas de autores que se dedicaram a objetivos semelhantes ao nosso, através do estudo da música alternativa brasileira⁶. Cada qual com objetivos singulares, mas todos buscando comentar as novas práticas de uma esfera dos fazeres musicais. Portanto, os trabalhos desses colegas contribuem para dar subsídio bibliográfico à nossa investigação (ALMEIDA, 2016; DANTAS, 2016; GALLETTA, 2013; GARLAND, 2014; GATTI, 2015; GONÇALVES, 2014).

Nossa metodologia de pesquisa se caracteriza a partir de enfoque qualitativo. No processo, além de incorporar elementos da já mencionada bibliografia específica sobre o tema como base de estruturação de nossa pesquisa e para estimular um diálogo com seus autores, também foi feito uso de ampla consulta ao material jornalístico pertinente - seja a partir da sua produção tradicional, composta fundamentalmente pelos cadernos de cultura dos principais jornais impressos brasileiros, mas também através do material dos blogs de cultura, cuja história tem sua origem e estruturação entrelaçada à da comunidade pesquisada. Somado a isto, incorporamos entrevistas semiestruturadas, feitas ao que consideramos ser uma amostra relevante e, principalmente (ou por ser), abrangente dos atores sociais envolvidos nessa produção. O objetivo foi equiparar a presença de artistas, que, até aqui, tiveram espaço privilegiado nas pesquisas sobre o tema e agora dividem espaço com engenheiros de som, músicos contratados, jornalistas, assessores de imprensa, equipe técnica e outros segmentos relevantes à estruturação das relações sociais. Como procedimento de coleta de dados, além da prática de observação participante, com registros em diários de pesquisa, também incorporaremos a aplicação de entrevistas semiestruturadas, com roteiro produzido em coerência aos objetivos específicos da tese.

Ao fim desse processo, auxiliado pela bibliografia selecionada e embasado pela coleta de informações, entendemos ser possível responder à nossa questão-

⁶ Como mencionado, entre nossas proposições de trabalho está a de uma nova denominação ao grupo. Assim, mesmo que os outros autores utilizem designações distintas, o seu objeto de estudo compartilha fortemente com a base do nosso.

problema: quais sinalizadores de fazeres contemporâneos em música podem ser apreendidos das trajetórias da comunidade da música alternativa brasileira?

Naquilo que diz respeito à estruturação de nossa tese, depois da introdução e dos aspectos metodológicos, propriamente dito, ou seja, o capítulo três da tese, apresentamos uma reflexão sobre como as mudanças tecnológicas constituíram novas possibilidades e desafios ao campo específico de produção musical. Discutimos essas transformações potenciais, especialmente no que diz respeito à popularização do uso privado das redes de comunicação e à digitalização de processos analógicos, com sua consequente miniaturização de recursos materiais - que levam a uma horizontalização de relações e estruturas. Trata-se de um evento cuja influência, inicialmente, fez-se perceptível nos interesses e na atuação do que se convencionou chamar indústria fonográfica, porém com repercussões que não se restringem a ela, mas atingem, também, a todos aqueles que, de alguma forma, margeiam ou tangenciam o setor.

Assim, traçamos uma narrativa que tem seu princípio em questões amplas, vinculadas ao universo “macroscópico” das *majors* - em sua qualidade norteadora dos processos sobre o campo, ao que nos encaminhamos a um contexto que desfruta de certas especificidades e diz respeito, fundamentalmente, a certas produções denominadas “independentes”. A partir daí, é possível compreender o que as separa – um conjunto de características, costumeiramente articulado, também, no nível do discurso, pela comunidade a qual nos propomos a descrever. Este discurso constitui-se como ferramenta de autolegitimação, através do destaque à singularidade de sua atuação. Nesse sentido, também abordamos em que medida as práticas do primeiro grupo seguem informando e influenciando os fazeres assumidos por esse outro espectro de produção – um viés, por sua vez, que não é tão frequentemente celebrado ou, mesmo, verbalizado por seus integrantes.

No processo, buscamos estabelecer a distinção e atualização da designação entre “empresas independentes” e “artistas autônomos”, ambos responsáveis por organizar certos fazeres da comunidade envolvida nesta pesquisa e descrita nos capítulos subsequentes. A partir daí estabelecemos sua conceituação, características particulares e contradições, visto que estamos lidando com categorias classificatórias, cuja gênese é feita anteriormente à cristalização e apreensão das mudanças específicas impostas pelas mudanças na área.

No capítulo seguinte, nosso objetivo central é a caracterização da comunidade musical que nos propomos a descrever. Para tanto, iniciamos pela apresentação do que consideramos ser a sua dupla origem: por um lado, constituída a partir da ideia de restauração de um grande período da música popular nacional - inaugurado pela MPB canônica, por outro, fundamentada nas práticas e ideologias de certa linhagem da música independente – fundada, por sua vez, pela Vanguarda Paulista. A partir daí, temos as primeiras pistas para compreender a comunidade, iniciando pela nomeação “difusa” que, por vezes, apresenta-se como “Nova MPB”, e, por outras, como “Música Independente”. Nosso foco transcende uma mera descrição historiográfica dos períodos anteriores, que já conta com produção acadêmica substancial no sentido, mas busca evidenciar aquilo que ajuda a compreender o que constituiriam elementos de uma “tradição inventada”, bem como o que nos informa sobre as características herdadas pela comunidade musical paulistana, enfocada em nosso estudo.

Pelo levantamento de rupturas e continuidades com seus antecedentes, apresentamos as características gerais da comunidade estudada. Nosso interesse é o de apresentar tudo aquilo que é mais ou menos estável, ao longo do tempo, e que pode ser entendido como elemento identitário, que diz respeito às fronteiras de sociabilidade, aos modos de interação, à constituição de seu repertório e sensibilidade estética, aos seus circuitos de circulação, às suas formas de subsistência e ao emprego das novas tecnologias, em sua atuação específica. Ressaltamos, contudo, que não nos interessa tratar cada um desses segmentos como estanques, mas, sim, apresentá-los naquilo em que se interpenetram e animam a comunidade musical. Estendemos que esses aspectos se fazem presentes, a partir de regras implícitas e explícitas de pertencimento e sociabilidade.

A última seção desta tese se propõe a periodizar a história particular desta comunidade. Assim, formalizamos, cronologicamente, os seus acontecimentos mais relevantes, sem que isso se constitua, meramente, como ferramenta que elenca eventos dispostos em uma linha do tempo. Entendemos que recontar eventos, permeados por trajetórias específicas, dá forma e sentido ao seu surgimento no campo específico de disputas, destaca disposições bem como tomadas de posição e, por fim, sublinha as suas estratégias particulares. Deste modo, pretendemos, também, demonstrar como a comunidade se modifica e se reacomoda, através desse processo, de acordo com os diferentes momentos e contextos, compostos por

seus fazeres e pela acolhida das suas proposições, pelos variados setores que compõem o campo.

Gostaríamos, agora, de mencionar que esta pesquisa se faz vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, na área de concentração denominada Cultura Audiovisual e Comunicação, o que é coerente com a problematização apresentada.

2 PREMISSAS AO CAMPO (ASPECTOS METODOLÓGICOS)

O estudo de trajetórias é uma ferramenta expressiva, para se salientar qualidades sociais, que organizam estruturalmente relações próprias do campo onde transcorrem. Nesse sentido, é o que se verifica, quando aplicado ao campo da produção artística, especialmente se o interesse transcende a avaliação centrada no objeto de arte, a partir de um viés que o compreende como entidade autônoma do seu contexto de produção. No caso, aqui a proposta é fazer uma análise que privilegia os processos contínuos que podem ter (ou não) essa concepção de “arte” como subproduto. Simultaneamente, trata-se de uma forma de colocar, lado a lado, duas esferas complexas e interdependentes de certos fazeres humanos. Desse modo, se, por um lado, o estudo de trajetórias dá voz à capacidade de agência do sujeito, procura desvelar a maneira como este se move na totalidade das interações sociais, e investigar a forma pela qual essas interações condicionam os seus movimentos. Assim:

A relação entre biografia e história inscreve-se em um conjunto mais vasto de dualidades que percorrem a Sociologia desde muito tempo, baseadas na exploração da dialética indivíduo/sociedade, ação individual/coletiva, liberdade/determinismo, individual/coletivo, estrutura/indivíduo (MONTAGNER, 2007, p. 242)

Portanto, a finalidade de investigar esses atores sociais é a de encontrar estruturas que informem a respeito do modo de funcionamento dos circuitos de sociabilidade aos quais pertencem:

Diferentemente das biografias comuns, a trajetória descreve a série de posições sucessivamente ocupadas pelo mesmo escritor em estados sucessivos do campo literário, tendo ficado claro que é apenas na estrutura do campo, isto é, repetindo, relacionalmente, que se define o sentido dessas posições sucessivas, publicação em tal ou qual revista, ou por tal ou qual editor, participação em tal ou qual grupo (BOURDIEU, 1996b, p. 71-72)

Para o desenvolvimento da proposta desta tese, o acompanhamento das jornadas individuais será incorporado como procedimento básico de composição da reflexão. Isto ocorreu, justamente, para se alcançar o objetivo de apresentar as dinâmicas próprias das relações sociais, que se estabelecem nos espaços de interação do grupo a ser estudado. Este grupo, por sua vez, tem seu estudo mediado pela análise de percursos pessoais, que se tramam e revelam sempre algo

maior do que meras narrativas, estruturadas ao redor dos feitos de seus protagonistas.

Assim, uma pesquisa dessa natureza não deverá se ancorar em ideias preconcebidas. Há um dinamismo entre conceitos e seu confronto com as práticas. “As noções de espaço social, de espaço simbólico ou de classe social não são, nunca, examinadas em si mesmas e por si mesmas; são utilizadas e postas à prova em uma pesquisa inseparavelmente teórica e empírica” (1996a, p.14) A decorrência direta dessa abordagem é a busca de estruturas que não são fixas. Elas devem ser flexíveis, para acomodar o movimento dos atores em campo. É dessa maneira que o pensamento de Bourdieu:

Nega, igualmente, o determinismo e a estabilidade das estruturas, mas mantém a noção de que o sentido das ações mais pessoais e mais transparentes não pertence ao sujeito que as perfaz, senão ao sistema completo de relações nas quais e pelas quais elas se realizam (THIRY-CHERQUES, 2006, p.29)

Dessa forma, como propõe Bordieu, conseguiremos, é possível obter uma interpretação que, por um lado, não é prescritiva e, por outro, não abre mão da formalização de esquemas de racionalização dos processos. Portanto: “Com isto, ele se coloca a meia distância entre o subjetivismo, que desconsidera a gênese social das condutas individuais, e o estruturalismo, que desconsidera a história e as determinações dos indivíduos” (THIRY-CHERQUES, 2006, p. 29).

Assim, seguindo a proposta do teórico, não se pretende contar, aqui, ao apresentar as trajetórias individuais daqueles que serão retratados, como uma visão apressada poderia sugerir, a manutenção do “culto à personalidade”, ou, como Bourdieu prefere chamar, “a ideologia carismática do criador”, como este espaço narrativo “mágico”, que separa o autor do contexto de criação e, até certo ponto, arbitrariamente, sublinha (poucos) nomes, enquanto obscurece todo o resto. O que se busca é justamente o oposto, ao revelar, como manifestação de um sistema restritivo, aquilo que é tratado como “natural”:

É preciso perguntar não como tal escritor chegou a ser o que foi – com o risco de cair na ilusão retrospectiva de uma coerência reconstruída, mas como, sendo dadas a sua origem social e as propriedades socialmente constituídas que ele lhe devia, pode ocupar ou, em certos casos, produzir as posições já feitas ou por fazer oferecidas por um estado determinado do campo literário (etc.) e dar, assim, uma expressão mais ou menos completa e coerente das tomadas de posição que estavam inscritas em estado potencial nessas posições (BOURDIEU, 1996a, p. 244).

Para Bourdieu, recontar histórias pessoais é algo que transcende o interesse pelo pitoresco. Envolve a sua capacidade de revelar elementos estruturais das relações humanas, que determinam e constroem a base de atuação desses indivíduos, ao mesmo tempo em que informam sobre disputas por poder dentro do campo. Como pudemos verificar no exercício de nossa investigação, é um desafio ocupar esse espaço sutil, que faz mediação entre os discursos provenientes dos integrantes do grupo e daqueles que se limitam a observá-lo à distância:

O pesquisador, ao mesmo tempo mais modesto e mais ambicioso do que o curioso pelos exotismos, objetiva apreender estruturas e mecanismos que, ainda que por razões diferentes, escapam tanto ao olhar nativo quanto ao olhar estrangeiro, tais como os princípios de construção do espaço social ou os mecanismos de reprodução desse espaço e que ele acha que pode representar em um modelo que tem a pretensão de validade universal (BOURDIEU, 1996a, p. 15)

Neste processo, que busca trazer princípios estruturais subjacentes às histórias de vida, o autor enriquece a área, ao propor, não somente um conceito para abordar analiticamente o problema, mas, também uma série de categorias e ferramentas, capazes de auxiliar no ordenamento e na reflexão sobre o tema.

Assim, em primeiro lugar, existe um protocolo a ser seguido, para melhor ordenar os achados de pesquisa e constituir um tramado coerente, em diferentes níveis, de uma rede de articulações complexas. Neste sentido, o autor determina o exercício de três operações, para que se atinja tal objetivo: a necessidade de se estabelecer o campo específico, a partir de suas relações mais amplas, dentro das disputas gerais de poder. Na sequência, deve-se observar o diz respeito às suas qualidades e regras específicas na área de atuação, com ênfase ao que o campo particular tem de idiossincrático, em relação aos outros campos de atuação. Feitos esses dois procedimentos de contextualização, deve-se compreender como se dá a gênese do *habitus*, que, em resumo, diz respeito ao sistema de disposições – como um “catálogo” de escolhas disponíveis àqueles que decidem ingressar neste campo

específico. Este sistema, por um lado, determina as fronteiras da área e, por outro, os princípios de conduta no interior dela. A partir daí, o analista pode buscar um entendimento sobre como as posições tomadas pelos atores envolvidos e que, em última instância, resultarão nas trajetórias individuais, nos informam sobre as estratégias seguidas nesse sistema (BOURDIEU, 1996a).

A ciência das obras culturais supõe três operações tão necessárias e necessariamente ligadas quanto os três planos da realidade social que apreendem: primeiramente, a análise da posição do campo literário (etc.) no seio do campo do poder, e de sua evolução no decorrer do tempo; em segundo lugar, a análise da estrutura interna do campo literário (etc.), universo que obedece às suas próprias leis de funcionamento e de transformação, isto é, a estrutura das relações objetivas entre as posições que aí ocupam indivíduos ou grupos colocados em situação de concorrência pela legitimidade; enfim, a análise da gênese dos *habitus* dos ocupantes dessas posições, ou seja, os sistemas de disposições que, sendo o produto de uma trajetória social e de uma posição no interior do campo literário (etc.), encontram nessa posição uma oportunidade mais ou menos favorável de atualizar-se (a construção do campo e a condição lógica prévia para a construção da trajetória social como série das posições ocupadas sucessivamente nesse campo) (BOURDIEU, 1996a, p. 243).

Em termos práticos, ao longo de nossa pesquisa, este foi o caminho percorrido, desde uma estruturação ampla do campo, em um nível genérico, que dá conta de aspectos da indústria fonográfica no século XXI, passando pelos elementos característicos do campo específico, até uma periodização recontada a partir das trajetórias dos integrantes da Música Alternativa Brasileira, seguindo as três operações propostas por Bourdieu. Por conta disso, em nenhum momento, tais segmentos são tratados como desconexos ou irreconciliáveis, mas, sim, como enquadramentos distintos que, por fim (ou princípio), têm a capacidade de nos informar a respeito de diferentes aspectos de um mesmo fenômeno.

Salientamos, aqui, ter consciência de que as falas selecionadas de Bourdieu dizem respeito ao campo literário, sobre o qual foi realizada a pesquisa mais substancial do autor, no que tange o estudo de aspectos da produção artística, ao passo em que nosso tema se estrutura sobre o estudo da sociabilidade em torno de práticas musicais. Apesar disso, como o próprio pensador esclarece, no livro *Regras da Arte* (1996a), a sua escolha relativa ao estudo da literatura e das trajetórias dos escritores, de forma alguma impediria a transposição desses pressupostos a outras áreas da atividade, inclusive, tal procedimento é demandado pelo autor aos seus interlocutores. Destarte, afirma Bourdieu (1996a, p. 243): “o leitor poderá, ao longo

de todo este texto, substituir escritor por pintor, filósofo, cientista etc., e literário por artístico, filosófico, científico, etc.”.

2.1 RETOMADA DA “COMUNIDADE” COMO CATEGORIA ESTRUTURANTE DOS FAZERES MUSICAIS

Determinada a base intelectual para o enquadramento de nossa pesquisa, a partir do pensamento de Bourdieu, defrontamo-nos com um novo desafio à sua execução. O que poderia parecer um exercício de futilidade, impôs-se como uma necessidade fundamental e incontornável para a performance adequada do nosso percurso. O princípio desse processo se deu pelo entendimento da insuficiência, em nosso entendimento e aos nossos propósitos, da categoria “cena musical”, como rubrica organizadora de relações em torno do grupo que buscamos compreender. O que, inicialmente, apresentou-se como um “desconforto”, começou a ganhar contornos a partir de uma investigação sobre os limites do termo. Segundo, Will Straw, seu popularizador, a cena musical poderia ser descrita como:

Este espaço cultural em que uma série de práticas musicais coexistem, interagindo uma com a outra em uma variedade de processos de diferenciação, e de acordo com uma vasta gama de trajetórias de mudança e fertilização cruzada (STRAW, 2006 apud SHELEMAY, 2011, p. 362-363).

Existem, por certo, qualidades indiscutíveis e grandes trabalhos concebidos a partir dessa base conceitual. Não é este o ponto ao qual pretendemos nos deter, nem mesmo buscar qualquer forma de deslegitimar quem escolheu esse caminho intelectual. Para nós e para nossos objetivos de investigação, contudo, surgiu um problema estruturado no entorno de sua aplicação. Incomodava-nos o uso irrefletido do termo, simplesmente para permanecer em uma zona de conforto que não nos cobraria qualquer tipo de justificativa intelectual. Parecia-nos mais grave a vocação da “cena musical”, no sentido de favorecer a inscrição de tudo aquilo que é volúvel, sem a capacidade de estabelecer continuidades narrativas, filiações e qualquer tipo de genealogia dos fazeres humanos sobre este fluxo enquadrado:

“Cena” segue dentro da análise cultural por uma série de motivos. Um deles é a eficácia do termo como uma etiqueta padrão para unidades culturais cujas fronteiras são invisíveis ou elásticas. “Cena” tem uma utilidade flexível e antiessencialista, demandando daqueles que a utilizam nada além do que observar uma coerência nebulosa entre práticas e afinidades (STRAW, 2006, p. 6).

Destarte, não consideramos totalmente ocasional nem descabido que a maioria dos exemplos de utilização, empregados pelo próprio autor, ao buscar exemplificar a pertinência e o sucesso da aplicação do termo, anos após sua implementação, sejam de passagens jornalísticas e poucos de uso na redação acadêmica – o que não quer dizer que o termo não seja empregado ostensivamente na academia (STRAW, 2006).

Assim, se é possível observar o que seriam algumas das qualidades da categoria “cena” como uma ferramenta para demonstrar o ritmo frenético e a polissemia da vida urbana em suas paisagens densas. Ou, mesmo, através de “cortes rápidos”, ao estilo cinematográfico, que exploraram diferentes aspectos daquilo que, em aparente desconexão na superfície, guardam um enlace de continuidade contrapontística e ajudam a compor um tramado que se faz coerente enquanto narrativa, podem, contudo, por estas mesmas razões, apresentar um desafio ao se investigar histórias, trajetórias e suas estruturas. Fato que consideramos um problema para certos tipos de análise, a nossa inclusa.

Por outro lado, ainda que busquemos em nossa pesquisa a incorporação do movimento próprio das relações humanas – mesmo que de forma distinta à oferecida pela categoria, existe um segundo aspecto que diz respeito à centralidade ofertada ao palco (skene, cena) por esta abordagem. Esta, em nosso entendimento, joga sombra sobre tudo o que não está disponível aos olhos – ao mesmo tempo em que cria estruturas hierárquicas sobre o que está nele. Acreditamos que a sobrevalorização dos artistas e gêneros musicais sobre equipes técnicas e práticas sociais seja um de seus reflexos mais visíveis. De acordo com Shelemay, o principal problema da aplicação dessa categoria se apresenta da seguinte maneira:

A etimologia da palavra “cena”, que vem do latim *scena* e, originalmente, do grego *skene* (tenda, palco) ressoa com a abordagem de Anderson e Hobsbawm [...], que foca na construção de entidades que variam desde subculturas até nações através de processos de invenção ou imaginação. Ao suspender a investigação em um ambiente abstrato, o *framework* da cena corre o risco de negligenciar aspectos culturais e históricos; o uso corriqueiro de cena como uma moldura para um evento transitório ou um momento espontâneo também se torna complicado de aprofundar. O foco no aspecto ideológico dos efeitos da música – sua capacidade de catalisar “alianças musicais” e de redesenhar fronteiras sociais – são, contudo, muito importantes para o estudo das formas pelas quais a atividade musical trabalha para gerar coletividades (SHELEMAY, 2011, p. 363)

Portanto, a cena parece não ser a melhor maneira de descrever a complexidade estrutural, que demanda a série de processos que, por um lado, nos conduzem aos instantes que nos apresentam as variadas cenas, por outro, desvelam o entrelaçamento destes eventos. É o que se depreende, já que esses processos são determinantes para o acontecimento dessas cenas e estão inevitavelmente contidos nelas. O contexto do teatro, origem etimológica do conceito, existe certa facilidade de a plateia esquecer o trabalho de preparação dos atores para assumir seu papel, ignorar as relações de preparação com o diretor e, mesmo, nunca se questionar no sentido de que, para as luzes estarem acesas, inevitavelmente, foi preciso um processo humano, que, mesmo quando imperceptível, é determinante. Assim, para a nossa redação, pareceu imprescindível abrir mão de tudo aquilo que poderia se esconder por detrás da “*skene*”.

Dessa oposição fundamental, em relação aos limites que a categoria “cena musical” poderia impor ao nosso trabalho, surgiu-nos a determinação de encontrar uma rubrica estruturadora mais adequada para nossa pesquisa. Curiosamente, o próprio Richard Straw acabou oferecendo-nos um caminho, em uma das suas definições de cena: “sua função é a de designar sociabilidade face-a-face e como um sinônimo preguiçoso para comunidades virtuais globais de gosto” (STRAW, 2006, p. 6). Foi, justamente, a desprestigiada categoria “comunidade”, como desenvolveremos a seguir, que acabou se mostrando como a mais rica rubrica, superando qualquer visão apressada que a poderia entender como trivial, simplória ou mesmo defasada.

A partir do contato com o artigo “*Musical Communities: rethinking the collective in music*” da pesquisadora Kay Kauffman Shelemay (2011), encontramos, em sua proposição de revitalização da categoria “comunidade”, uma singela forma de estruturar e hierarquizar a produção cultural deste grupamento humano ao qual

nos dedicamos a compreender. Segundo a autora, o conceito de comunidade foi amplamente utilizado, até o ponto em que ataques às suas bases empurraram a pesquisa em outras direções, na busca de diferentes terminologias, propondo, elas mesmas, superar limitações de entendimentos atrelados ao conceito da comunidade. Passado esse período de afastamento e desenvolvimento da discussão, porém, a autora propõe repensar a categoria, por sua relevância como um *framework* para o estudo das associações que compartilham da música como uma ferramenta de estabelecimento de vínculos. Ao mesmo tempo, atualiza o que se impôs como limitações à categoria comunidade em sua aplicação na contemporaneidade:

Este ensaio explora a complicada história intelectual do termo “comunidade” no estudo de coletividades musicais e sugere uma revisão na sua apropriação, parcialmente ancorada em pesquisa recente a respeito de imigrantes nos Estados Unidos que, forçados pelas circunstâncias, foram obrigados a estabelecer novas relações sociais e musicais (SHELEMAY, 2011, p. 1).

Ao longo de seu artigo, Shelemay reforça que comunidade passou por uma série de questionamentos, todos pertinentes, acerca de suas inadequações para compreender as interações humanas. Entre eles, estaria a maneira artificial de tornar irrelevantes as desigualdades, através de uma categoria que passa a ilusão de horizontalidade, e o forte vínculo que o gênero atribui ao local, em um mundo que progrediu sensivelmente em direção ao global e à estruturação de redes de relações virtuais. A autora também demarca o processo de deslegitimação da categoria, especialmente nos anos 1980 e 1990, pela necessidade de incorporar a volubilidade dessas relações, o dinamismo das conexões, a expansão do trânsito e das trocas para além de uma localidade, bem como o intercâmbio entre atores em um mundo progressivamente interligado. Ressalta, também, nesse sentido, o fato de não ter sido eficaz na demonstração da possibilidade de agência dos indivíduos sobre as escolhas grupais (SHELEMAY, 2011, p. 8).

Vale ressaltar, contudo, que, se o caminho intelectual, em sua crítica, levantou, por um lado, problematizações relevantes, que teve como resultado novas categorias, entre elas a cena, com a finalidade de resolver as precariedades contidas na rubrica, trouxe consigo problemas inteiramente novos em suas proposições. Talvez o maior deles seja o de se abdicar do entrelaçamento humano

que expressa, por intermédio de seus fazeres (sejam musicais ou não) coletivos, uma ferramenta para intermediar, hierarquizar e dar coesão aos vínculos humanos.

Para ilustrar esse ponto, demonstrando também a vitalidade (e a viabilidade) que a retomada do uso da categoria “comunidade” pode trazer à pesquisa acadêmica, Shelemay usa uma comunidade diaspórica nigeriana, localizada na cidade de Washington D.C., como um estudo de caso. Porém, quando o faz, a pesquisadora não se detém apenas na defesa da relevância da rubrica. Ela incorpora e evidencia as relações estabelecidas a partir dos fazeres musicais dessa comunidade de imigrantes. Assim, estabelece-se a categoria “comunidade musical”, que é pedagógica, ao nos oferecer uma forma coerente pela qual se pode construir uma investigação. No caso, aqui, uma investigação com cuja proposição é a de estudar a maneira como as práticas musicais se dão a partir de processos que tem uma função de estabelecer, intermediar e estruturar trocas humanas expressivas. Portanto, não se busca centrar o olhar na música como subproduto da interação, mas, sim, procura-se uma visão ampla de como os fenômenos se articulam e têm a o exercício musical como elemento de mediação e coesão de uma comunidade. Quanto à comunidade da diáspora nigeriana, a autora expõe:

Eles se acomodaram a partir de um processo de diáspora que hoje já ocorre em proporções globais, com a maior aglomeração localizada na região metropolitana de Washington D.C. Além do fato de haver um grande número de músicos que foram obrigados a migrar, é notável o seu papel proeminente em, simultaneamente, sustentar amarras sociais e galvanizar novas coletividades durante o processo de migração e reassentamento (SHELEMAY, 2011, p. 2).

Nesse sentido, a produção musical desse grupo se inscreve em um processo extenso de sociabilização. Mesmo no que diz respeito à produção de repertórios, eles são um mapa dessa coletividade, que, ao se articular em práticas comuns, acabam por “produzir” música, o que não é sua finalidade, mas sua consequência. Portanto, as práticas em torno da música originam, permeiam e, inclusive, justificam essas relações humanas. Poderíamos afirmar que, somente por intermédio deste tipo de fazer, podem ser consideradas como comunidades:

Repensar a noção de comunidade abre a oportunidade, em primeiro lugar e acima de tudo, de explorar transmissão e performance não apenas como expressões e simbologias de um determinado grupo social, mas como uma parte integral dos processos que podem, em diferentes momentos, ajudar a gerar, dar forma e sustentar novas coletividades (SHELEMAY, 2011, p.11)

Com esses princípios estruturados, a autora propõe uma definição atualizada do termo, segundo a qual, ao mesmo tempo em que retoma a ideia de comunidade musical, a partir daquilo que lhe faz pertinente e eficaz para o estabelecimento de certos tipos de reflexão sobre as interações humanas, incorpora, também, atualizações, que buscam corrigir os pontos destacados por seus críticos, que motivaram, em última instância, a constatação de sua obsolescência e seguinte desuso:

Uma comunidade musical é, independentemente de sua localização no tempo ou espaço, uma coletividade construída através e sustentada por processos musicais e/ou performances. Uma comunidade musical pode ser socialmente e/ou simbolicamente constituída; o fazer musical pode dar origem a relações sociais em tempo real ou existir praticamente em sua totalidade no plano virtual ou na imaginação. Uma comunidade musical não requer a presença de elementos estruturais convencionais nem precisa estar ancorada em um único lugar, apesar de que estes elementos estruturais e locais podem assumir uma importância no processo de formação de uma comunidade bem como em sua perpetuação. Uma comunidade musical é uma entidade social, o resultado da combinação de processos sociais e musicais, tramando aqueles que participam no fazer ou escutar música atentos à conexão que se estabelece entre eles (SHELEMAY, 2011, p. 14).

Como podemos observar, um dos pontos significativos introduzidos, a partir da atualização da categoria “comunidade musical”, é o da superação de um pressuposto que a confinaria em espaços geográficos cujas fronteiras são bem definidas. O procedimento, por certo, liberta a rubrica de um dos elementos que tornavam problemática a sua aplicação, para o estudo de relações sociais contemporâneas em sua fluidez. Devemos compreender, contudo, que, nessa concepção, não há nenhum pressuposto maniqueísta sobre as questões referentes ao local; portanto, não há necessidade de passar a entender essas relações, simplesmente, como partindo de práticas “desterritorializadas”, como se o lugar não tivesse mais relevância.

Entendemos que a utilização da rubrica deve servir, não como forma de ofuscar, mas de aguçar a sensibilidade, em torno da compreensão de como o local se apresenta de forma volúvel e multifacetada nas comunidades musicais contemporâneas. Este é um dos horizontes que estará presente em nossa investigação. Isto se verifica, pois, no momento em que o espaço deixa de ser uma circunstância natural e passa a ser, ele mesmo, informação, consideramos fundamental a incorporação de uma análise sobre a forma como o local pode ser articulado como estratégia nos discursos, por exemplo.

Assim, pensamos que estudar essa comunidade, que se constrói sobre a revolução da utilização das redes de comunicação na esfera privada, reforça a relevância e, mais do que isso, a inseparabilidade do local, para uma análise das suas práticas e características; no entanto, também adiciona certas sutilezas nesta análise. No caso de nosso objeto de estudo, especificamente, há uma predisposição a se entender São Paulo como um reflexo do que é o Brasil, que privilegia a quantidade sobre as particularidades qualitativas e, mesmo as contradições no próprio território da urbe, que esconde suas particularidades e disputas internas. Tal evento se dá na comunidade da Música Alternativa Brasileira, que é fortemente centrada na Zona Oeste da cidade de São Paulo, de onde vem e por onde circula a maior parte dos indivíduos que compõem as redações de jornal, onde ficam os bares, os bairros da boemia.

2.1.1 Comunidades descendentes, dissidentes e de afeto

Para matizar a discussão, a pesquisadora também utiliza argutamente a divisão das comunidades musicais, em três famílias de processos, que são especialmente úteis em nossa pesquisa. Seriam eles: os processos de descendência, dissidência e de afeto. Para ela, qualquer indivíduo que se envolve nos grupamentos sociais faz parte de um desses processos ou de cruzamentos entre eles (dado o caráter complexo em que se dão as relações em grupo - na verdade, como informa, é bastante improvável que apareçam categorias “puras”, nas quais não haja hibridização). Salientamos, também o fator temporal, o qual pode impor toda a sorte de mudanças classificatórias sobre as comunidades.

Assim, dentre os processos de descendência estariam contempladas as relações que se entendem com uma ideia de continuidade, mesmo que de uma continuidade “inventada”:

Música ajuda a gerar e manter coletividades, enquanto, ao mesmo tempo, contribui para o estabelecimento de fronteiras sociais tanto dentro do grupo como com aqueles que estão fora dele. Música também consegue gerar. A música também pode fornecer caminhos para penetrar nessas fronteiras sociais e trazer novos eleitorados. Mas os processos de formação de comunidades não são unitários e podem variar entre coletividades e dentro da mesma coletividade ao longo do tempo. Reconhecer essas possibilidades é altamente significativo para o trabalho etnográfico, bem como vital para uma perspectiva histórica diferenciada dos eventos ao longo do tempo (SHELEMAY, 2011, p. 368).

Podemos exemplificar aqui, de forma simples, visto que desenvolveremos o tema nos capítulos que seguirão, citando os filhos dos integrantes do grupo independente estruturado em torno do Teatro Lira Paulistana, denominado Vanguarda Paulista. Assim, se a associação não se completa puramente em uma questão genética, ela tem a capacidade de criar uma série de processos particulares, como, por exemplo, dar uma base legitimidade de legitimidade a princípios estéticos e ideológicos supostamente atribuídos aos progenitores que oferecem aos seus descendentes, quando desejado e articulado na forma de discurso, a autoridade de requerer para si estes atributos.

Nós começamos com a descendência, uma categoria ampla na qual estão subordinados um número de processos sociais que geram identidades coletivas. Processos de descendência nascem a partir do que eu chamo de “comunidades de descendência” unidas através do que seria entendido como identidades compartilhadas, sejam elas baseadas em fatos históricos como em invenções recentes ou pela combinação de circunstâncias históricas e apropriação criativa. (SHELEMAY, 2011, p. 367)

Os processos de dissidência, por sua vez, seriam uma espécie de descontinuidade, ou melhor, antagonismo em relação a outros grupos. Eles podem, inclusive, originar-se do interior de uma comunidade de descendência. Shelemay (2011) explica como fugitivos podem ter um passado vinculado à descendência, que, em um dado momento, torna-se dissidência. Por outro lado, foragidos em geral podem opor à “nova” cultura dominante seus hábitos, tornando-se, também, uma comunidade dissidente. Assim “uma comunidade descendente se tornou, ao menos em parte, reconstituída como uma comunidade dissidente” (SHELEMAY, 2011, p. 371). Portanto, as comunidades dissidentes e descendentes estabelecem um entrelaçamento de relações muito mais complexo do que a mera oposição binária:

As comunidades dissidentes são quase sempre, ao menos parcialmente, descendentes das forças que desafiam, daí a relação estreita e interativa entre descendência e dissidência, e a possibilidade de que, por longos períodos de tempo, se sobreponham. Não é necessário revoluções ou refugiados para dar origem a tais resultados; podemos encontrar maneiras semelhantes, e talvez mais sutis, pelas quais músicas de dissidência possam surgir como consequência de processos de descendência (SHELEMAY, 2011, p.372).

No caso de nossa pesquisa, foi possível acompanhar elementos que fazem jus a tal afirmação, visto que percebermos como elementos de descendência e de

dissidência se articulam, em diversos níveis, para compor certas características de convívio e atuação. Foi possível identificá-los, por exemplo, nos traços atribuídos a essa comunidade musical que reconhece um discurso de produção original, que lhes impõe uma condição de marginalidade em relação a outras variedades da produção musical no Brasil, mas, ao mesmo tempo, a explicitação da dissidência em relação a um campo maior não implicará na (auto)exclusão desse universo. Assim, esse segmento, circunscrito a um pequeno nicho, consegue impor sua legitimidade através da imposição da sua singularidade, e procura espaços no campo específico que, em última instância, não pretende abandonar inteiramente:

Se uma comunidade de descendência declara uma conexão primordial, seja baseada em fatores históricos ou invenção, a dissidência catalisa um processo de construção comunitária decididamente diferente, baseado solidamente na oposição. Enquanto comunidades de dissidência costumeiramente emergem a partir de grupos minoritários ou de grupos considerados como tendo um status subalterno dentro de um espectro maior da sociedade, a dissidência não precisa acontecer em oposição a uma maioria dominante. Contudo, comunidades de dissidência costumam surgir a partir de atos de resistência contra uma coletividade existente; comunidades dissidentes também tendem a se formar rapidamente, surgindo em resposta a um evento ou circunstância específica em um momento específico no tempo. Indivíduos envolvidos em processos de dissidência recorrem regularmente à performance musical como um mecanismo para atrair outros em sua causa. (SHELEMAY, 2011, p. 370)

A última das congregações propostas por Shelemay seria a denominada como “comunidades de afeto”. Entendemos que, se esse conceito for tomado literalmente como proposto pela autora, haveria, aqui, um certo nível de incompatibilidade em relação à visão bourdiesiana, visto que na concepção da autora, é proposto como fruto de “preferências individuais”. Tal incongruência se dá, na medida em que, na visão do teórico francês, este nível de autonomia não pode ocorrer sem mediação das contingências impostas pelas regras implícitas (ou explícitas) originadas pelo convívio social. Se não estamos dispostos a abandonar o princípio intelectual norteador de nossa pesquisa, no entanto, também não consideramos que este elemento de autonomia da subjetividade seja o ponto central da categoria proposta pela pesquisadora. Assim, trabalhamos a ideia das comunidades de afeto, a partir do entendimento de que elas oferecem coesão e sentimento de pertencimento mediado pela música criando uma forma de ligação, que, diferentemente das categorias anteriores, independente da interação física mediada por locais reais, bem como descarta a necessidade de que haja qualquer

tipo de reciprocidade para a sua manifestação. Da forma como a autora apresenta, a comunidade de afeto é o espaço destinado questões como as particularidades da relação entre artistas e fãs ou em que se verifica o potencial agregador que personalidades carismáticas têm sobre comunidades musicais (SHELEMAY, 2011):

Um terceiro tipo de comunidade é definido largamente pela afinidade, emerge em primeiro lugar e principalmente através de preferências individuais, rapidamente seguido por um desejo de proximidade social ou associação com outros igualmente enamorados. Música se comprova como um mecanismo particularmente poderoso para catalisar comunidades de afinidade, nas quais estética direta e gosto pessoal podem, mas não necessariamente, interseccionar com outros diacríticos como identidade étnica, coortes etários, ou identidade de gênero. Mas, ultimamente, comunidades de afeto derivam sua força de uma presença ou proximidade de grupos numerosos e pelo senso de pertencimento e prestígio que está afiliação oferece. A aquisição de capital cultural inevitavelmente tem um papel na emergência e manutenção de comunidades de afeto, com ganho financeiro frequentemente provendo motivação para a formatação de um estilo musical que irá engendrar uma afiliação devota de muitos (SHELEMAY, 2011, p. 375).

Acreditamos que a questão da afinidade desempenha um papel particularmente importante nesta comunidade, quando compreendida a relação ambígua que ela tem em relação ao espaço, quando este toma um caráter de virtualidade, nas relações mediadas pela internet.

Uma variedade de motivações pode ser acomodada sob a afinidade, ligada em vários níveis a uma série de predileções pessoais e respostas afetivas. A afinidade musical pode ser dirigida por pura atração sônica, seja com base no desejo pelo familiar ou na busca pelo novo; pode catalisar uma preocupação com o que é percebido como exótico. O papel de um músico ou intérprete carismático é frequentemente um elemento particularmente poderoso adicionado ao sorteio musical no caso de comunidades de afinidades. Qualquer que seja a base da atração, uma comunidade de afeto assume sua forma com base na volição individual, em contraste com as motivações derivadas de fatores atribuídos ou herdados (descendência) ou motivadas por compromissos ou conexões ideológicas específicas (dissidência) (SHELEMAY, 2011, p. 374).

É assim que podemos entender a banda Bixiga 70⁷ como um exemplo de tal processo. que é formada por músicos paulistanos cuja produção musical é um híbrido que utiliza como referência fundamental o afrobeat⁸ nigeriano que é mediador, inclusive, para a construção de híbridos que incorporam, também,

⁷ Banda formada no ano de 2010 a partir do estúdio Traquitana, situado no bairro do Bixiga, na cidade de São Paulo.

⁸ Gênero criado pelo nigeriano Fela Kuti a partir da junção de elementos de jazz, funk e ritmos tradicionais africanos.

elementos de gêneros associados à música brasileira. A relação com sua matriz já se estabelece pelo nome, “uma referência ao África 70, o histórico grupo do nigeriano Fela Kuti”⁹. A condição de afeto se dá devido ao fato de que, inicialmente, não existia nenhuma ligação “direta” dos instrumentistas com qualquer grupo ligado através de processos descendentes. Destarte, sua primeira imersão se deu através do contato pelas redes de comunicação. Ainda assim, nas falas e práticas do grupo e da comunidade em seu entorno, o gênero foi incorporado e reconhecido como uma apropriação legítima.

Em outro tipo de ilustração, mas que expõe outra faceta de um caráter mediado pelo afetivo, teremos a banda Porcas Borboletas¹⁰. Original de Uberlândia, seus integrantes relatam terem se tornado músicos, em grande medida, por influência de um certo repertório poético, cancionero, jovem e marginal dos anos 1980. Como nos informou em entrevista Moita Mattos, guitarrista do grupo, a aproximação com a cidade de São Paulo lhe permitiu conhecer suas referências, o que foi considerado um feito para sua trajetória pessoal, bem como uma realização para a banda. Nesse processo, quando parte da banda se mudou em definitivo para a cidade de São Paulo, o que possibilitou o estreitamento de relações, a banda, que inaugurou seu percurso a partir de um processo afetivo, pode se integrar à comunidade musical. Esta, por sua vez, incorporou a banda, dando-lhe nova posição nas suas bases estruturais.

2.1.2 Os fatores transversais

Como forma de trazer mais profundidade ao debate sobre as comunidades musicais, Shelemay destaca alguns elementos que considera significativos, ao serem capazes de impor modulações a qualquer uma das três proposições de comunidades. Para tanto, a autora elencará três itens, que denominará como fatores transversais (*crosscutting factors*), uma vez que “diversos fatores são relevantes para todos os três tipos de comunidades musicais, e uma breve consideração sobre eles pode adicionar textura a essa discussão” (SHELEMAY, 2011, p. 377). São eles: a

⁹ NASCIMENTO, Roberto. Bixiga 70 lança disco e quebra sisudez da música instrumental. **Estado de São Paulo**, 2011. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,bixiga-70-lanca-disco-e-quebra-a-sisudez-da-musica-instrumental,791916>. Acesso em: 22 de fev. de 2020.

¹⁰ Fundada na cidade de Uberlândia em outubro de 1999, influenciada especialmente pela variedade cancionista das bandas da Vanguarda Paulista.

capacidade de agência dos indivíduos, o impacto das inovações tecnológicas e o papel próprio dos repertórios de uma comunidade sobre a sua estruturação.

Assim, sobre o primeiro fator transversal, teremos, por exemplo, o surgimento das personalidades marcantes de uma comunidade, bem como as figuras marginais e tantas outras posições simbólicas a serem ocupadas como reflexo da agência destes atores. Se formos traçar um paralelo com a visão de Bourdieu, teríamos, aqui, um fenômeno que diz respeito à repercussão de como as tomadas de posição e as estratégias particulares produzem efeitos sobre os diferentes percursos, resultando no acúmulo dos capitais em campo e a maneira com estes indivíduos serão avaliados pela comunidade. Como demarca a pesquisadora, essas escolhas trazem, também, consequências ao desempenho do grupo como um todo, visto que: “[...] um músico carismático costumeiramente guia o processo da formação de uma comunidade, seja como compositor ou como performer” (SHELEMAY, 2011, p. 377).

O segundo fator transversal é a relevância da tecnologia. Este fator é indissociável de um trabalho que tem como pano de fundo a influência de um período de mudanças tecnológicas significativas, sobre um campo específico, e que busca demonstrar a maneira como se estruturam certas trajetórias, a partir de um novo contexto de produção e sociabilidade. Nesta medida, ao mesmo tempo em que preserva o entendimento de que os aparatos tecnológicos oferecem ferramentas para as práticas coletivas, expande este papel meramente funcional, na medida em que o entende como elemento capaz de modular certos aspectos das relações sociais estabelecidas entre aqueles que dele fazem uso:

O florescimento das comunidades de afinidade no domínio popular se beneficiou dos muitos canais pelos quais a música pode viajar, e do impacto que os meios de comunicação de massa tem ao possibilitar a transmissão de um simples produto musical de dissidência globalmente em questão de horas ou transmitir as práticas musicais de um comunidade de descendência extremamente resguardada para novos domínios. Tecnologia expandiu, através das redes globais, o alcance do que, no passado, seriam comunidades de diáspora isoladas. Na medida em que as tecnologias de comunicação são compartilhadas, alguém também descobrirá aberta a possibilidade da construção de símbolos, com sites e postagens em vídeo representando a comunidade para um público mais amplo. Assim, fatores tecnológicos moldam as comunidades musicais de dentro e seu relacionamento com os outros (SHELEMAY, 2011, p. 377).

Por fim, Shelemay destaca a importância dos repertórios. Sua relevância, contudo, não se dá de forma autônoma, como alguma qualidade intrínseca ao seu

conteúdo musical, mas, sim, como um elemento que se articula junto aos grupos e também carrega consigo elementos que influenciam as relações sociais em seu interior, podendo reforçar laços, atrair novos membros, impor limites e regras:

Um terceiro fator transversal é o papel que a música tem como força de coesão bem como fermento cultural. Música engaja estas duas tarefas em comunidades de dissidência, empurrando-a em uma direção contrária ao mesmo tempo em que atrai novos indivíduos ao seu rebanho. A música pode ajudar um grupo a trabalhar em conjunto, mas também pode servir como um dispositivo que ajuda a estabelecer limites pouco promissores para o futuro (SHELEMAY, 2011, p. 378).

Feita essa explanação, acreditamos que o uso da categoria “comunidade musical” será especialmente útil para avaliar as dinâmicas internas do fenômeno denominado como Música Alternativa Brasileira, devido às características básicas de sua constituição. O entendimento de que não existe uma institucionalização formal em torno de suas práticas, vinculações e integrantes, como evidenciado por Gatti (2015), nos parece ser o principal item a reforçar a utilidade do uso da rubrica:

Não há uma organização interna ao grupo, em princípios e práticas declaradas ou formalizadas num manifesto, e a adesão à formação da Nova MPB depende muito mais de relações de parentesco, conjugais, de amizade, parcerias, associações, e que parte de uma produção musical que arranja novas formas de existência material e social (GATTI, 2015, p. 71)

Dessa maneira, abrimos mão de qualquer vínculo rígido que pressupõe fronteiras bem delimitadas, ao mesmo tempo em que se pressupõe a possibilidade de um trânsito fluente de indivíduos, que podem oferecer contribuições, tanto permanentes como esporádicas. Assim, se existe maleabilidade das presenças individuais, conserva-se uma coerência interna, que é maior do que qualquer contribuição singular. Em acordo, reduzimos o peso de listagens (por princípio fadadas a omissões e à desatualização), mas também podemos incorporá-las ao nível da construção de referências úteis para contextualização, sem necessidade de que sejam criadas barreiras aos que não se fazem presentes. Mesmo ao incorporamos indivíduos que oferecem suas histórias particulares, como material de base para construir um entendimento dessa comunidade musical, percebemos que a sua contribuição historiográfica se estende até o ponto em que oferecem sentido às

qualidades dessa comunidade. Vale dizer que, nesta associação dinâmica, não há pressuposição de pertencimento em todos os aspectos da vida dessas pessoas.

Então, partimos do princípio de que esta comunidade musical, a qual denominamos Música Alternativa Brasileira, é composta por fluxos que alternam elementos, expressos através de qualidades de descendência, dissidência e afeto. O entendimento sobre essas características não pode se dar através de “tipos” estáticos, mas, sim, deve-se estar atento à sua manifestação dinâmica, acompanhando os processos que animam e dão forma à própria comunidade. Igualmente não buscamos tipos puros, mas, sim como cada um desses elementos se articula em determinadas circunstâncias e contribuem nas disputas próprios do campo em contextos específicos. Neste sentido, a inclusão da rubrica ajuda a compreender como os grupos desenvolvem suas estratégias, o que se faz não só útil, mas complementar à proposição da análise de trajetórias proposta por Bourdieu (1996a).

2.2 A COMPREENSÃO DA “MÚSICA” COMO PROCESSO

Como forma de lançar um olhar sobre as práticas e interações entre os participantes da Música Alternativa Brasileira, optamos por rearticular certos processos interpretativos, a partir de princípios que contribuem à nossa linha investigativa. Então, implementamos um sistema de continuidade complementar, conjugando aspectos da reflexão dos intelectuais Christopher Small (1998), Howard Becker (1982) e Tim Ingold (2013). Eles dedicaram aspectos de suas pesquisas a tópicos que, em nosso entendimento, enriquecem a base analítica sobre a sociabilidade em torno da produção musical e podem ser, também, pertinentes ao estudo de trajetórias. A qualidade sobre a qual nos referimos diz respeito ao privilégio dos processos e fluxos contidos nas relações em oposição a qualquer tipo de objetificação. Se, em um nível estrutural, seguimos nos reportando, basicamente, às proposições de Bourdieu, entendemos que a visão de cada um dos autores, no que diz respeito à maneira como se deve enquadrar analiticamente as experiências compartilhadas será beneficiada pelas proposições destes autores.

Small (1998), ao propor o termo “fazer musical”¹¹, parte de um questionamento básico, porém pertinente: o que, afinal de contas, seria a 'música'? Trata-se de um termo tão ordinário aos seus praticantes e pesquisadores que até poderia soar trivial, em um primeiro momento; no entanto, como Small salienta, música pode ser muitas coisas. E, apesar de nenhuma de suas apresentações ser excludente, dificilmente ela seria capaz de ser tomada como medida para representar a totalidade das suas “formas”:

Em uma sala de concerto, duas mil pessoas acomodam-se em seus assentos, e o silêncio toma conta. Cem músicos trazem seus instrumentos ao palco. O maestro ergue sua batuta, e, após alguns instantes, começa a sinfonia. À medida em que a orquestra toca, cada membro da audiência acomodado individualmente escuta ao trabalho do grande compositor morto.

Em um supermercado, alto-falantes preenchem o espaço com melodias anódinas que envolvem clientes, caixas, empacotadores e gerentes, unindo-os em seu propósito comum de comprar e vender.

Em um grande estádio, cinquenta mil vozes celebram e cinquenta mil pares de mãos aplaudem. Flashes de luzes coloridas, as batidas da bateria e guitarras amplificadas introduzem a chegada ao palco do famoso astro da canção popular, que é costumeiramente escutado no disco e visto em vídeos, mas que a presença física é uma experiência de outra esfera. O barulho é tão grande que os primeiros minutos da performance são inaudíveis.

[...]

Uma dona de casa fazendo a cama de manhã entoia para ela mesma antigas canções populares, com as letras rememoradas de maneira imperfeita (SMALL, 1998, p. 1-2).

A lista completa, proposta por Small, é mais extensa (e curiosa). Ainda assim, consideramos que os trechos apresentados são suficientes para ilustrar o ponto ao qual estamos querendo chegar. Portanto, o que seria esse fenômeno, que pode ter tantas expressões, tantas formas de prática e consumo, mas segue categorizado por um mesmo item lexical? Para o intelectual, é justamente aí que reside a raiz da controvérsia interpretativa sobre o tema. Não existe uma “coisa” chamada música:

Música não é de forma alguma uma coisa, mas, sim, uma atividade que as pessoas fazem. A aparente coisa chamada “música” é uma ficção, uma abstração da ação, a qual a realidade desaparece assim que nós a examinamos de perto (SMALL, 1998, p. 3).

¹¹ “Musicking” no original (SMALL, 1998).

Preparado o terreno, o autor propõe substituir sujeito por verbo. Assim, música passaria a ser tratada por musicar ou o fazer musical. Deixaríamos de lado a concepção estática de um conceito à sua interpretação dinâmica. Destarte:

Fazer música é fazer parte, de qualquer forma possível, em uma performance musical, seja executando, escutando, ensaiando, ou praticando, provendo material para a performance (o que é chamado de composição), ou dançando (SMALL, 1998, p. 9).

Assim, a partir desse princípio, enquadraremos o fazer musical como uma atividade que permeará e dará coesão às práticas da comunidade musical pesquisada. A “música” produzida pelo grupo, por si só, não será tratada como um objeto e só terá valor quando puder nos informar sobre o grupo. Portanto, não será entendida como produto final de um processo de manufatura, ao qual um número de indivíduos se submeteu para ter a “música” como resultado e, sim, um facilitador pelo qual as interações humanas serão desenvolvidas e ganharão sentido.

Aqui consideramos adequado oferecer a visão do sociólogo Howard Becker (1982) sobre o assunto. O autor compartilha da visão de que o fazer musical é uma construção social; porém, salienta o seu caráter coletivo de manufatura, onde qualquer “obra de arte” depende de uma rede ampla de relações humanas para que possa ser concretizada, mesmo quando consumida ou entendida como objeto em alguma parte da cadeia:

Todo o trabalho artístico, bem como toda a atividade humana, envolve um número, por vezes grande, de pessoas. Através de sua cooperação, a obra de arte que eventualmente vemos ou ouvimos vem a existir e continua a existir. A obra sempre apresenta sinais desta cooperação (BECKER, 1982, p.1).

Assim, o autor transcende a noção de que o objeto de arte, ou trabalho, é uma entidade autônoma, fruto do trabalho solitário e inventivo do gênio. Diferentemente disso, afirma, que decorre de redes de colaboração, em que uma série de indivíduos desempenham funções para que haja a sua fruição. A premissa, então, para isso, segue sendo a das relações sociais colaborativas: "O artista trabalha no centro de uma rede cooperativa de pessoas, todas elas são essenciais ao produto final. Sempre que o artista depende de outros, uma rede colaborativa se estabelece" (BECKER, 1982, p. 25).

Em outras palavras, acompanhando a linha de raciocínio de Becker e a incorporando à totalidade da discussão tecida até aqui, podemos desenvolver o entendimento que, a comunidade musical, interligada por seus fazeres, acaba por unir indivíduos, ao lhes oferecer práticas interligadas em funções distintas, porém convergentes, mesmo quando os interesses específicos não estão alinhados¹² (BECKER, 1982).

Portanto, complementando nossa afirmação anterior, no sentido de que, pouco nos interessa as qualidades de agência das pessoas envolvidas nessa pesquisa, em mera celebração biográfica, buscamos, ao construir nossa investigação, favorecer, sim, a pluralidade de funções que dão vida à comunidade. Se inegavelmente existirão personalidades marcantes, que atraem interesse para si ao desempenharem suas atribuições, como o foco exacerbado no artista deixa entrever, a partir desta reflexão demonstraremos a pluralidade de atribuições que são determinantes para que existam carreiras e repertórios que podem sequestrar um olhar desatento. Este fato traz consigo algumas camadas de complexidade à geração que se procurou caracterizar como sendo de “artistas-empresa”.

Nosso foco aqui não é o de anular a relevância do artista, mas de reduzir a sua primazia, compreendendo sua posição de destaque, mas trazendo visibilidade a setores do grupo, fundamentais para que o que é entendido como um “objeto sonoro” possa se concretizar como tal. Acreditamos que esta perspectiva também se revela eficaz, na medida em que, demonstra a pluralidade da composição de uma comunidade. Por conseguinte, permite expor a variedade de interesses que a compõe, sem soar contraditória. Tal perspectiva traz consigo uma série de tensões, discordâncias e disputas internas ao grupo que não se revelam tão facilmente ao enfocarmos apenas um segmento da comunidade.

Ingold (2013), por sua vez, compartilha, em parte, da visão de Small (1998) ao afirmar entender a artificialidade da visão que busca coisificar a ato estético "enquanto a arte continuar a ser tratada como um compêndio dos trabalhos a serem analisados, não poderá haver correspondência direta com o processo criativo que dá origem a eles" (INGOLD, 2013, p. 7) Ainda assim, seu entendimento se reflete no

¹² Como exemplifica o autor: “quando grupos profissionais especializados assumem a performance de atividades necessárias para a produção de um circuito de arte, contudo, seus membros desenvolvem uma estética, senso financeiro e interesses de carreira especializados que diferem substancialmente dos do artista. Músicos de orquestra, por exemplo, estão sabidamente mais preocupados com a maneira como eles soam em uma performance do que a respeito do sucesso da obra especificamente” (BECKER, 1982, p. 25).

interesse pela rede de processos criativos que apenas desembocam na obra de arte finalizada.

Ingold parte do princípio que "conhecer é movimento" (INGOLD, 2013, p.1). Portanto, quando questiona a forma como a Antropologia se relaciona com as pesquisas focadas nos objetos, expressa seu interesse integral nos processos do fazer artístico:

No estudo da cultura material, o foco predominante tem sido nos objetos finalizados e o que acontece quando eles adentram histórias de vida e as interações sociais das pessoas que fazem uso deles, consomem ou os resguardam. No estudo da cultura visual, o foco tem sido nas relações entre objetos, imagens e suas interpretações. O que é perdido, em ambos os campos de estudo, é a criatividade do processo produtivo que traz à existência estes artefatos (INGOLD, 2013, p. 7).

2.3 PROCEDIMENTO DE COLETA DE DADOS PARA ANÁLISE

Como levantamento e preparação ao campo, procedemos por uma investigação preliminar sobre a pesquisa científica disponível sobre o tema. Assim, entramos em contato com a produção de Thiago Galletta (2013), intitulada “Cena Musical Independente Paulistana – início dos anos 2010: a ‘música brasileira’ depois da internet”. Nela, o autor traça um panorama que engloba uma série de questões pertinentes ao tema, passando pelas modificações da produção fonográfica a partir da popularização da internet; caracterização da “cena”, no que diz respeito à sua infraestrutura de manufatura, meios de viabilização econômica, circuitos de divulgação, bem como o que entende serem os aspectos estéticos da produção. Entre os pontos mais relevantes de sua pesquisa, está uma proposição de historicização do uso da internet pela comunidade musical, e o desenvolvimento do que denomina ser a categoria “artista-empresa”, como síntese das práticas da geração.

Há a incorporação, também, do trabalho de Vanessa Vilas Bôas Gatti (2015), que, em muitos aspectos, trata de assuntos semelhantes aos abordados por Galletta, mas faz isso a partir de uma análise mais rica em reflexão crítica, em especial no que diz respeito à distinção entre os discursos sustentados pelos integrantes e suas práticas. Este fato pode ser verificado no título dado à comunidade, denominada como “súditos da rebelião”, alcunha que também dá nome

à sua dissertação e expressa o entendimento de uma relação de subserviência junto à MPB canônica.

Seguindo nesse âmbito específico, temos os trabalhos de Laura Figueiredo Dantas (2016), Suzana Maria Dias Gonçalves (2014) e Laís Barros Falcão de Almeida (2016), focados, fundamentalmente, nos enquadramentos que circundam características da ambiguidade ou, mesmo, pertinência do uso do termo “Nova MPB”, como categoria definidora desta geração.

Finalmente, há a dissertação com viés antropológico, da pesquisadora Shannon Garland, intitulada *“Music, Affect, Labor and Value: Late Capitalism ante the (Mis)Productions of Indie Music in Chile and Brasil”* (2014). Este texto traz as descobertas da autora sobre certas qualidades da produção independente paulistana a partir de seu convívio com artistas que transitavam, principalmente, pelo circuito alternativo da cidade. Além das características sobre os fazeres que perpassam os trabalhos anteriormente citados, há uma incorporação expressiva do afeto e sua relevância sobre a produção em comunidades de economia precária. A autora traz, também, um relato etnográfico importante sobre sua experiência junto ao sistema de circulação alternativo chamado “Fora do Eixo”, relevante especialmente na primeira metade primeira década dos anos 2000. Um benefício adicional se dá pela possibilidade de comparação da comunidade de produção musical independente da cidade de Santiago do Chile.

Ao material específico, somou-se a produção brasileira com viés da história da música popular, bem como da história da indústria fonográfica. Apesar de serem enfoques distintos, seguimos, aqui, a concepção do teórico Simon Frith (2006), no sentido de que a produção industrial não é algo que ocorre à música, mas está relacionado ao modo que, por princípio, produz certo tipo de música:

A falha neste argumento [de que o fazer musical é um processo essencial humano que foi colonizado pelo comércio da música] é o de que a música é o ponto inicial do processo industrial – a matéria bruta sobre a qual todos disputam – quando, na verdade, é o produto final. A industrialização da música não pode ser compreendida como algo que acontece à música, na medida em que se trata de um processo no qual a música é feita – como processo, que é, funde (e confunde) discursos sobre capital, técnica e música. Música popular do século XX significa a música gravada do século XX; não a gravação de algo (uma canção? Um cantor? Uma performance?) que existe independentemente da indústria da música, mas uma forma de comunicação que determina o que uma canção, um cantor e uma performance podem ser (FRITH, 2006, p. 231-2).

À produção acadêmica, somaram-se consultas a matérias de jornais da mídia tradicional, documentários, programas de televisão, entrevistas para mídia alternativa - especialmente através de blogues e canais do YouTube especializados na cobertura da produção dessa comunidade.

Em paralelo à revisão bibliográfica, transformamos nossa presença em campo, devido ao nosso, já mencionado, envolvimento profissional junto à comunidade, em uma pesquisa qualitativa através da observação participante com registros em diário de pesquisa. Assim, produzimos, ao longo dos anos extenso material etnográfico, que foi diluído ao longo da tese e conduziu um processo reflexivo em torno de nossa condição intermediária entre pesquisador e integrante da comunidade.

Após este período inicial, decidimos agregar à nossa vivência empírica, junto à comunidade, uma nova abordagem de investigação em campo. Desta vez, informados a respeito de aspectos do entendimento que a academia fez desse grupo e carregando dúvidas, sobre elementos componentes dessa coletividade, decidimos ampliar nossa coleta de dados através de entrevistas semiestruturadas. Para a determinação dos indivíduos, privilegiamos alguns aspectos de seleção. O primeiro deles é geral e diz respeito a apresentar a maior variedade possível de funções¹³ formalmente desempenhadas na comunidade. Assim, buscamos incluir, além dos artistas, pessoal pertencente à equipe técnica, jornalistas, produtores, entre outros. Um segundo aspecto corresponde à decisão de selecionar indivíduos que tivessem sido reconhecidos, através de ferramentas de consagração instituídas. Por fim, selecionamos pessoas que acreditarmos ter informações específicas sobre questões específicas, porém pertinentes. Neste processo, foram escolhidas falas de Alex Antunes (jornalista), Alexandre Matias (jornalista), Bernardo Pacheco (técnico de som), Bárbara Eugênia (artista), Bruno Montalvão (produtor executivo), Carlos Gadelha (músico), Cezar Vasconcellos (diretor de palco), Daniel Belleza (artista), Fernando Sanches (engenheiro de som), Francine Ramos (jornalista), João Deogracias (músico), Mauro Fernandes (produtor executivo), Paulo Chiaretti (produtora executiva), Tony Gordin (músico) e Zé Flávio Júnior (jornalista).

Para a condução da entrevista, apesar de seu caráter livre, foi criado um roteiro, pensado tanto estimular a conversa, quanto para a devolver ao assunto, no

¹³ Falaremos em maiores detalhes sobre essas funções no quarto capítulo desta tese.

caso de algum percurso digressivo muito distante de nosso propósito. Assim, as entrevistas contemplaram, via de regra:

[1] uma descrição biográfica, com ênfase para o que encaminhou sua vida ao exercício da música, junto a essa comunidade específica;

[2] o seu entendimento de relação com a comunidade (ou entendimento de existir uma comunidade);

[3] a maneira como entende as formas com que o grupo foi nomeado até aqui, seu juízo de valor sobre a denominação e suas motivações. Quando possível, solicitamos oferecer a sua própria designação;

[4] o entendimento a respeito da comunidade, suas características, opiniões e as comparações possíveis com outros grupos que constituem relações a partir de fazeres musicais;

[5] a sua visão sobre aspectos que dizem respeito aos circuitos de circulação disponíveis ao grupo;

[6] a percepção a respeito das questões que envolvem remuneração financeira, mas não em sentido restrito apenas às relações diretamente a este tipo de capital. O interesse aqui, é compreender como o dinheiro modula a sociabilidade no interior da comunidade;

[7] qual(is) papel(is) entende cumprir na comunidade, como se relaciona com o desempenho desta(s) atribuição(ões);

[8] qual o lugar geográfico de onde vem e onde mora atualmente. Qual a importância de São Paulo para o exercício das suas atribuições e, dentro da cidade, qual espaço que ocupa;

[9] se existe alguma característica estética que ligue essa geração? Qual? Caso contrário, que elementos trazem unidade ao grupo?

3 (RE)ESTRUTURAÇÃO DO MERCADO NO SÉCULO XXI

Ao estudarmos a comunidade da Música Alternativa Brasileira, a partir de sua inserção em campo, poderíamos considerar, em uma análise preliminar, estar diante de um fenômeno inteiramente novo. Tal proposição ganharia força, especialmente, ao ser subsidiada, exclusivamente, pelo viés que reconhece, como condição primordial para a viabilidade deste ingresso, o caráter imperativo do contexto particular que se estabelece através da mediação tecnológica. Esta mediação, até então, inédita cujo impacto ocasionou mudanças significativas, relacionadas a premissas básicas de estruturação e atuação do setor. Neste sentido, a literatura sobre o tema daria respaldo ao ponto de vista. Galletta (2013), por exemplo, ao discorrer sobre as características do grupo, escolhe fazer isso, pela clara demarcação de linha fronteira. Em seu entendimento, esse seria um item central à sua argumentação, sustentada desde o subtítulo de sua pesquisa - “a ‘música brasileira’ depois da internet”.

Destarte, acreditamos não ser descabido, dando continuidade a essa concepção, entendermos a comunidade como alheia a muitos dos aspectos que definiram a produção musical antecedente, bem como a tudo aquilo que lhe diz respeito. Trata-se de uma argumentação potencializada, pela aferição de que o mesmo fenômeno, capaz de abrir novos caminhos, trouxe, consigo, repercussões que encaminham a questionamentos sobre a possibilidade e a pertinência da manutenção destas mesmas instituições que, até então, conduziram os modos de atuação do setor. Assim, partir-se-ia da ideia de que, pela ruptura com velhas práticas, por intermédio do uso de possibilidades inovadoras de articulação em um campo, estaríamos diante do nascimento de fazeres, até certo ponto, autônomos.

Em relação de complemento, as falas dos integrantes do grupo poderiam encaminhar à conclusão de entendimento semelhante - mesmo que por percurso diverso. Estas, mesmo quando permeadas por linhas argumentativas cuja leitura revela inclinação ao estabelecimento de laços com o passado, tratam de restringir esta inscrição a aspectos que as configuram enquanto associação parcial. Isso se verifica, pois a comunidade, naquilo que diz respeito ao pertencimento a um fluxo histórico, limita-se a entender sua condição como perpetuadora de uma linhagem artística, sob alegação de sua contribuição ao desenvolvimento de determinado

repertório canônico da música popular brasileira¹⁴. Portanto, essa associação retroativa se daria por continuidade “estética” e “ética” com obras e autores, mas, nunca, com os meios e processos de produção que as viabilizaram. Assim, ao redigirmos uma seção da nossa tese destinada à descrição de aspectos estruturais do campo, persistiria sendo irrelevante trazer elemento referente à indústria fonográfica tradicional¹⁵ à discussão. (DE MARCHI, 2016; DIAS, 2000; MORELLI, 2009; NAKANO, 2010; VICENTE, 2014).

Consideramos, no entanto, que uma observação mais aprofundada nos oferecerá tarefas adicionais ao estudo e à compreensão das características e dos fazeres dessa comunidade. Somente assim chegaremos a um entendimento mais íntegro do fenômeno. Vale ressaltar que esta abordagem não busca invalidar ou suprimir os elementos referentes à inovação tecnológica, mencionada anteriormente, em sua qualidade de oportunizar o ingresso do segmento em campo. Apesar disso, percebemos sua contribuição, para além de fatores estritamente técnicos, atingindo noções capazes de informar estratégias reveladoras de práticas coletivas. Trata-se de um processo que tem, por fim, a capacidade de caracterizar a forma como o grupo se entende, como um todo coeso e, assim, como pode fornecer material simbólico àqueles que o observam em perspectiva que vê, além dos indivíduos, algo que os faz comum.

Em contrapartida, tal reconhecimento, também, não nos autoriza a abdicar de uma análise que, em nosso entendimento, oferece subsídio para identificar continuidades e aprofundamentos, de práticas oriundas de períodos anteriores ao

¹⁴ Veremos mais sobre o assunto no quarto capítulo desta tese.

¹⁵ Há bibliografia substancial disponível sobre as variadas formas que a indústria fonográfica nacional assume, em sua multiplicidade de expressões (DE MARCHI, 2016; DIAS, 2000; MORELLI, 2009; NAKANO, 2010; VICENTE, 2014). Este material oferece investigações sobre o fenômeno que nos coloca em contato com a diversidade de empreendimentos do ramo, o que pode ser expresso, simplificadamente, nas diferenças de atuação entre empresas de capital nacional e estrangeiro; atividade pautada em alcance local ou global; focada em nichos específicos ou mercado de massa, com qualidades que variam de acordo com os gêneros musicais explorados; recursos tecnológicos disponíveis, que apresentam particularidades próprias do período histórico que se pretende avaliar. Aqui, contudo, quando utilizamos o termo “indústria fonográfica tradicional”, fazemos uso da descrição de um tipo (ou estereótipo) de atuação monológica anterior, que possibilite a referência a todo o campo existente, antes de os recursos oferecidos pela internet serem incorporados por aqueles que atuam no âmbito da produção musical. A justificativa para tal generalização é a de que, muitas vezes, a comunidade da música alternativa brasileira, também, fará esta sorte de uso, sem atribuir, muita relevância, em sua avaliação, às suas particularidades. Portanto, ao usarmos a categoria, seu uso se dará em acordo com a fala de nossos informantes. Complementarmente, far-se-á incluso, no emprego da categoria indústria fonográfica tradicional, o pressuposto de que se trata de empresas, cuja base de atuação tem como foco a comercialização do suporte físico para inscrição dos fonogramas; sua lógica de funcionamento prioriza o lucro, em detrimento de outros fatores; sua estrutura é verticalizada, e seus integrantes operam de forma a potencializar o seu funcionamento.

sistema que lhes dá origem. Acreditamos que somente assim, pelo cruzamento de qualidades, prontamente oferecidas à análise, e características de atuação que se manifestam de forma subjacente - é possível refletir sobre esferas que, superficialmente, poderiam parecer antagônicas, mas constituem a base de composição dessa coletividade, quando entendidas em conjunto.

Nesse sentido, encontramos paralelo no processo realizado por Dias (2000) sobre tema semelhante. Em um entendimento sagaz, a autora encontra, a partir da análise de atuação dos selos independentes brasileiros, especialmente, aqueles constituídos na década de 1990, uma contradição básica. De um lado, teríamos narrativas que legitimam os empreendimentos, a partir de uma premissa de renovação e de contrariedade às proposições fundamentadas na lógica de mercado; por outro, por intermédio das práticas, existiriam elementos para os inserir afirmativamente neste mesmo sistema.

Assim, os empreendimentos independentes fizeram parte dos processos que, supostamente, propor-se-iam a questionar. Ofereceram, então, sua pulsão de ruptura para a manutenção e a atualização dos processos instituídos, passando a constitui-los. Recuperamos, aqui, parte da reflexão da pesquisadora, no que compreendemos ser simétrica ao nosso propósito:

O universo da pequena empresa produtora de discos parece, à primeira vista, completamente alheio à dinâmica das majors, expressando muitas vezes a sua negação. Um olhar mais atento pode evidenciar, no entanto, a estreita sintonia existente entre suas lógicas que, próprias à indústria cultural, acabam por desenvolver uma relação de complementaridade, mesmo que indireta e aparentemente conflituosa. Assim, a performance das empresas chamadas independentes, nas várias formas que têm tomado, constitui-se a partir da trajetória das majors e muda de acordo com ela (DIAS, 2000, p. 125).

Portanto, entendemos estar atualizando o percurso, em um momento subsequente ao recorte apresentado pela pesquisadora, que encerra a sua pesquisa nos últimos anos do século XX. Complementarmente, se a nossa análise e a da autora guardam semelhanças, em seu princípio reflexivo e na sua motivação, acreditamos que, ao realizarmos a análise da inserção da comunidade da Música Alternativa Brasileira em campo, também geramos uma contribuição com singularidades próprias dos resultados de nossa pesquisa. Esta, erigida sobre outro contexto.

Consideramos apropriado, então, para apresentar o entorno do surgimento da comunidade da Música Alternativa Brasileira, um panorama mais amplo da virada ao século XXI. Nesse panorama, apresentamos a forma como as mudanças ocorridas no setor refletiram sobre certos modelos de empreendimento, para, então, referir as características de consolidação do campo, em sua face específica. A partir dessa revisão, pretendemos demonstrar, também, como os aspectos tecnológicos, que viabilizaram o ingresso do grupo em campo, foram responsáveis pela construção de um discurso que mobilizou a forma como o grupo se inscreveu em meio às disputas em campo. Neste processo, acreditamos que serão desenvolvidos os aspectos próprios dos seus fazeres musicais na comunidade, determinados por esta inter-relação com o campo e reveladores de suas estratégias. Ao final, pensamos ser possível apontar certas bases, sobre as quais o grupo, em sua articulação complexa, é animado por elementos que são, em verdade, tanto de ruptura, como de continuidade com períodos anteriores.

Em resumo, o que queremos demonstrar, ao longo deste capítulo, é que estamos tratando de uma comunidade, que, apesar de dispor de novas ferramentas de articulação, bem como de proposições estéticas particulares, também se articula junto ao mercado. Isso ocorre, por vezes, em diálogo com práticas entendidas como sendo expressão das “velhas formas” de exploração comercial dessa indústria específica – mesmo que, eventualmente, através de sua negação. A questão, então, não é a de, simplesmente, incorporar a esfera dos discursos que reforça a singularidade e a inovação, mas de entender como se articula a geração, em paralelo e contraposição a um campo previamente instituído e que continua sendo um propositor relevante das movimentações nesse espaço.

Portanto, buscaremos ultrapassar aquilo que está contido nos discursos. Assim, parte-se do entendimento de que esta articulação representa mais do que mera descrição de fazeres. Como apresentaremos, compreendemos que sua função primordial, na verdade, é a de oferecer valores simbólicos que compõem a representação do grupo e determinam princípios norteadores de sua inserção em campo.

3.1 O CONTEXTO DE PRODUÇÃO NA VIRADA DO SÉCULO

O mercado de música, em geral, capitaneado pelo interesse das grandes gravadoras (*majors*¹⁶) da indústria fonográfica, como suas representantes mais poderosas (uma vez que é por onde circulam as maiores receitas), passou por mudanças significativas. Em casos de alterações mais acentuadas sobre o quadro de atuação, certos eventos se converteram em crises sobre modelos de negócios previamente instituídos. Neste sentido, acontecimentos desencadeados próximos aos anos 2000 - tanto em um panorama global, quanto nos mercados locais (ao qual se somam as particularidades contextuais) - impuseram-se como grande desafio (NAKANO, 2010; VICENTE, 2014; DE MARCHI, 2016). Assim, mesmo que as crises no setor não constituam um fato inédito, visto que se trata de um segmento bastante sensível às inflexões, proporcionadas por mudanças em contexto social, tecnológico e econômico¹⁷, existem razões que ampliam a relevância da ocorrida na virada ao século XXI. Primeiramente, por ser o último evento dessa ordem sofrido pelo setor. Em sequência, há o fato de não se tratar de um fenômeno plenamente superado.

A gênese desse processo deu-se a partir do resultado da congregação de ferramentas tecnológicas específicas. Trata-se de um processo progressivo de substituição, em décadas anteriores, das técnicas de produção, armazenamento e circulação, apoiadas por processos analógicos pelo formato digital¹⁸. Entre seus resultados, poderíamos destacar a possibilidade ilimitada de replicação, sem perda de qualidade, em relação à matriz, e a capacidade de distribuição e

¹⁶ “São empresas de grande porte que, frequentemente integradas a vastos conglomerados de comunicação, controlam uma grande parcela do mercado fonográfico mundial” (VICENTE, 2014, p. 16).

¹⁷ Eduardo Vicente (2014) rememora as principais dessas crises, que repercutiram nas práticas do setor. No seu entendimento, eles “marcaram o desenvolvimento da indústria, ajudando a determinar muitas das tendências que caracterizaram o cenário atual” (VICENTE, 2014, p. 25). Tivemos a primeira delas no final dos anos 1950 e a segunda na virada dos anos 1970. Em ambos os casos, a crise estimulou mudanças, que foram incorporadas pelo setor, gerando novos períodos de prosperidade (VICENTE, 2014).

¹⁸ “*Tecnologia digital* é um conjunto de tecnologias que permite, principalmente, a transformação de qualquer linguagem ou dado em números, isto é, em zeros e uns (0 e 1). Uma imagem, um som, um texto, ou a convergência de todos eles, que aparecem para nós na forma final da tela de um dispositivo digital na linguagem que conhecemos (imagem fixa ou em movimento, som, texto verbal), são traduzidos em números, que são lidos por dispositivos variados, que podemos chamar, genericamente, de computadores. Assim, a estrutura que está dando suporte a esta linguagem está no interior dos aparelhos e é resultado de programações que não vemos. Nesse sentido, *tablets* e celulares são microcomputadores”. GLOSSÁRIO CEALE. Disponível em: <http://www.ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/verbetes/tecnologia-digital>. Acesso em: 19 fev. 2018.

compartilhamento sem a obrigatoriedade de suporte individual exclusivo e consumo em locais específicos (CASTRO, 2005). À indústria estabelecida, teve-se como um dos principais resultados, a perda de controle sobre o consumo contingenciado pela remuneração daqueles que eram proprietários legais do conteúdo. Em termos práticos, a facilidade de produção da mídia física representada pelo CD, bem como pela partilha de dados entre usuários domésticos, mediada pela progressiva popularização do uso da internet¹⁹ em âmbito privado, são aspectos que substituíram tradicionais formas de controle sobre acesso aos produtos. Este controle foi um pressuposto que caracterizou o modelo de negócios dessa indústria durante o século XX.

Em termos mais palpáveis, podemos oferecer dados que dizem respeito à repercussão sobre o lucro. A severa retração nas vendas e (por consequência) arrecadação do setor, naquilo que se expõe como sua face tradicional, impôs às empresas um longo período recessivo. Assim, a indústria fonográfica viu seu desempenho financeiro global, de 1999 até o ano de 2014, reduzir, praticamente, em 40% (INTERNATIONAL FEDERATION OF THE PHONOGRAPHIC INDUSTRY, 2017).

Para todas as gravadoras, estruturadas sobre o modelo de negócios baseado na venda de suporte físico, independentemente de sua proporção e foco de atuação, tal acontecimento significou uma demanda à revisão de procedimentos de base. Em contrapartida, abriram-se novas possibilidades de organização e de articulação, em relação a certas proposições pré-existentes e a novos atores ao campo – como no caso da comunidade da Música Alternativa Brasileira.

A repercussão de tal acontecimento, ainda hoje, 2020, modula as ações tomadas pelos novos e velhos empreendimentos do setor. Apesar de se encaminhar a um contexto menos severo, em que o desempenho global apresenta uma sucessão de resultados em direção à recuperação econômica (INTERNATIONAL FEDERATION OF THE PHONOGRAPHIC INDUSTRY, 2018), o segmento ainda não demonstra ter alcançado superação plena dos desafios impostos na deflagração

¹⁹ A internet surge em 1969, com finalidades militares, nos Estados Unidos, a partir das tensões ocasionadas pela guerra fria. Até 1987, foi utilizada apenas no âmbito acadêmico e científico, a partir daí, foi liberada a sua utilização comercial. A década de 1990 marcou a sua popularização em território norte-americano. No Brasil, em 1987 iniciaram as discussões sobre implementação da rede com fins acadêmicos e, em 1995, foi liberado o seu uso comercial. Para uma história resumida da internet e sua popularização, ver Tait (2007). TAIT, Tânia Fátima Calvi. **Evolução da Internet:** do início secreto à explosão mundial. 2007. Disponível em: <http://www.din.uem.br/~tait/evolucao-internet.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2018.

da crise. Trata-se de uma afirmação que pode ser sustentada, especialmente, pelo fato de que, além da repercussão financeira, somaram-se questões inéditas, constituídas a partir da série de mudanças de estruturação demandadas aos empreendimentos do campo:

À primeira vista, pode parecer que a confecção de CDs caseiros com o mix pessoal de faixas selecionadas pelo ouvinte poderia deslocar a primazia do CD comercial contendo o conjunto de um trabalho autoral do artista. No entanto, seria mais seguro afirmar que o que está ocorrendo é uma reconfiguração de maior monta nas posturas de escuta de música. Novos desenvolvimentos tecnológicos – com a crescente digitalização da música – e novos hábitos de consumo parecem estar ensejando esta reconfiguração (CASTRO, 2005, p. 31).

3.1.1 A atuação das *majors* a partir da crise

Em linhas gerais, a resposta das grandes empresas da indústria fonográfica, em um primeiro momento, esteve pautada em coibir os usuários de praticarem o que foi denominado como “pirataria digital”. Em sua esfera pública, ganharam repercussão as práticas restritivas, assumidas em relação ao conteúdo disponível na internet. Trata-se de gesto refletido pelas ações que geraram o encerramento das atividades de serviços que propiciavam a troca de arquivos digitais - como o célebre caso da disputa em torno do serviço de compartilhamento P2P²⁰ Napster²¹.

²⁰ “P2P (do inglês *peer-to-peer*, que significa par-a-par) é um formato de rede de computadores em que a principal característica é descentralização das funções convencionais de rede, onde o computador de cada usuário conectado acaba por realizar funções de servidor e de cliente ao mesmo tempo. Seu principal objetivo é a transmissão de arquivos e seu surgimento possibilitou o compartilhamento em massa de músicas e filmes. Com a crescente utilização da rede P2P para este fim, cada vez mais surgem programas para este fim, porém nem sempre eles atendem às expectativas do usuário”. TECMUNDO. **O que é P2P?**. Douglas Ciriaco. 25 ago. 2008. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/torrent/192-o-que-e-p2p-.htm>. Acesso em: 19 fev. 2018.

²¹ “Como em muitas redes P2P que a sucederam, o Napster facilitou a transmissão de arquivos MP3 entre e junto de seus usuários. O Napster trabalhava exclusivamente com música e permitia aos usuários procurar arquivos de música em MP3 armazenados nos computadores de outras pessoas, localizadas em qualquer lugar do mundo [...] Em 2000, a A&M Records e várias outras gravadoras entraram com um processo contra o Napster por violação de direitos autorais [...] No ano seguinte, o tribunal de apelações do Nono Circuito dos Estados Unidos decidiu que o Napster poderia ser responsabilizado por violações contributivas aos direitos do autor. Este foi o primeiro caso importante a abordar a aplicação das leis de direitos autorais ao compartilhamento de arquivos P2P e foi a decisão que estabeleceu que os sites P2P poderiam ser responsabilizados por material pirata distribuídos em suas redes” (NAPSTER, 2009).

Com medo da “ameaça digital”, a demonização da pirataria no ambiente digital cresceu por, praticamente, duas décadas. Uma pesada campanha antipirataria atingiu a mídia e a sociedade civil, visando usuários e empresas, levando aos tribunais crianças, jovens, idosos, desenvolvedores e provedores de software, tirando do ar modelos emergentes de negócios independentemente do seu impacto real no mercado (FROSIO, 2016, p. 2)²².

Apesar das tentativas em reduzir o consumo de bens culturais de forma ilegal, este tipo de prática permaneceu em ascensão, durante todo o período em que vigorou o que foi denominado de política de *blocking* (INTERNATIONAL FEDERATION OF THE PHONOGRAPHIC INDUSTRY, 2016). Isso demonstra que tal aporte, ao menos em sua manifestação mais visível – os dados quantitativos sobre a prática, não se fez propriamente eficaz, de maneira direta, na resolução do problema da retomada de controle sobre o compartilhamento de material.

Especialmente a partir de 2010, no entanto, com o aumento da arrecadação, a partir dos serviços de *streaming*²³, vimos a política de *blocking*²⁴ e a culpabilização do consumidor final migrar a um foco informado pela busca de regulamentação da oferta e consumo, oferecida pelo ambiente de sociabilidade virtual. Isso se verificou, com o estabelecimento de um espaço de diálogo e colaboração, entre as empresas eletrônicas e sua condição de intermediação²⁵ das companhias pautadas na produção de produtos musicais e o seu público consumidor.

²² Em seu artigo intitulado “*Digital Piracy Debunked: a short note on digital threats and intermediary liability*”, Frosio (2016) apresenta as contradições contidas na atuação da indústria fonográfica, em seus procedimentos contra a pirataria. Seu foco reside nas políticas adotadas a partir dos Estados Unidos, com repercussões no mercado global. O caso da responsabilização da Google Brasil, como intermediária de um caso de pirataria, é utilizado como exemplo.

²³ “A tecnologia streaming é uma forma de transmissão instantânea de dados de áudio e vídeo através de redes. Por meio do serviço, é possível assistir a filmes ou escutar música sem a necessidade de fazer download, o que torna mais rápido o acesso aos conteúdos online”. TECHTUDO. **Conheça o streaming tecnologia que se popularizou na web 2.0**. Mariana Coutinho. 23 mai. 2013. Disponível em: <http://www.techtudo.com.br/artigos/noticia/2013/05/conheca-o-streaming-tecnologia-que-se-popularizou-na-web.html>. Acesso em: 19 fev. 2018.

²⁴ Prática, neste caso, adotada por grandes empresas de entretenimento. Por intermédio de ações judiciais, essa prática obriga provedores de internet a bloquearem o acesso a sites, que ofereçam material que, em seu entendimento, viole as leis de direitos autorais. É vasta a cobertura da mídia sobre estes casos ao redor do globo, a partir dos anos 2000.

²⁵ “Esses empreendimentos se especializavam em conectar os produtores de conteúdos digitais aos consumidores, inovando na oferta de bens e serviços digitais de música. Assim, ficou claro para mim que, apesar das atividades comerciais pelas redes digitais não representarem então a principal fonte de renda para músicos e gravadoras, as empresas eletrônicas de música já estavam se tornando os novos intermediários da indústria fonográfica” (DE MARCHI, 2016, p. 173).

Depois da onda de pânico moral contra os programas de P2P, os tradicionais agentes da indústria de discos físicos começam a perceber que as empresas eletrônicas são uma vanguarda capaz de compreender as mudanças no mercado de conteúdos culturais e rapidamente inovar. Daí que reconheceram ser fundamental cooperar e, sempre que possível, cooptar entrantes vindos do setor de TIC (DE MARCHI, 2016, p. 195)

Ainda assim, a mudança de postura da grande indústria não significou uma incursão “pacífica” e “acolhedora” das grandes empresas do ramo no novo espaço aberto pela comercialização de fonogramas em ambiente virtual. A matéria do site de tecnologia Gizmodo, intitulada “A nova política para terminar a pirataria na internet é a antiga com esteroides”, dedica-se a comentar sobre como o ingresso das grandes corporações, na disputa pelo mercado virtual, se reflete, em pressão do RIAA²⁶ para modificar o DMCA²⁷. Segundo a matéria, isso se verifica a partir de proposições que, em última análise, tornariam a rede um ambiente menos horizontal e mais controlado – seguindo a ideia do “combate à pirataria”. Desta vez, no entanto, isso ocorre com o auxílio de ferramentas de monitoração automática, visando à identificação da violação de conteúdo protegido por direitos autorais. Portanto, o ingresso na nova era de produção e consumo de bens culturais, por parte das grandes empresas do setor, ofereceu uma face impositiva, indiferente aos interesses particulares de outros propositores do mesmo segmento:

No caso da indústria fonográfica, a proteção de obras musicais pelo regime de direitos autorais tem sido reforçada e ampliada, o que favorece desmesuradamente os principais titulares das obras protegidas que são, sem surpresa, os tradicionais agentes dominantes do mercado de discos físicos.

Com o poder de regular a circulação de conteúdos digitais, grandes artistas, gravadoras e editoras conseguem discriminar empresas eletrônicas no mercado digital (DE MARCHI, 2016, p. 200).

Portanto, por um lado, temos um otimismo renovado das *majors*, advindo da recuperação da indústria, a partir de 2015. Este fato decorre da constatação de que os serviços de *streaming* passaram a representar um faturamento maior do que a soma de todas as outras formas de arrecadação da indústria, no panorama

²⁶ “RIAA (Recording Industry Association of America): Além de realizar tarefas equivalentes às de outras associações nacionais – como emitir certificações para as premiações por vendas, influenciar na elaboração de leis estaduais e federais que se relacionam com a atividade da indústria e atuar no combate à pirataria em nível nacional – a RIAA também favorece o desenvolvimento de pesquisas tecnológicas e de mercado e fornece suporte legal para que as empresas norte-americanas defendam internacionalmente seus interesses (principalmente no que se refere ao cumprimento da legislação autoral)” (VICENTE, 2005, p. 305-306).

²⁷ DMCA – *Digital Millennium Copyright Act* diz respeito aos direitos autorais na internet.

mundial²⁸. Por outro lado, temos uma batalha sendo travada nos bastidores dessa indústria, que não parece estar próximo de um desfecho. Nesse sentido, ainda não são possíveis proposições de previsões ao longo prazo.

3.1.2 Particularidades da desestabilização da indústria no Brasil

As flutuações da instável economia brasileira sempre tiveram um peso adicional sobre a performance, inconstante, da indústria fonográfica nacional. Na virada do milênio, porém, um novo dado se somou a essa condição: a escalada, em patamares nunca antes verificados, do consumo de fonogramas, por intermédio de vias de acesso ilegais.

Então, a recessão econômica e a desvalorização cambial, processos iniciados no ano de 1998, abalaram o otimismo conquistado, a partir de ótimas performances do segmento, nos anos anteriores. Partiu-se, assim, de um contexto favorável, representado por desempenho que chegou ao seu ápice no ano de 1997, consagrando o país como sexto maior mercado mundial consumidor de produtos provenientes da indústria fonográfica. No entanto, a transformação negativa desse cenário fez com que, cinco anos mais tarde, o Brasil ocupasse a décima segunda posição, nesse mesmo *ranking* (VICENTE, 2006). Neste sentido, somou-se à má performance econômica, como “elemento inédito”, os, já mencionados, desafios impostos pelas tecnologias digitais e sua potencialização da produção e consumo fora do controle de seus proprietários legais. Esses fatores foram capazes de aprofundar e estender os danos pertinentes à arrecadação da indústria nacional, por cerca de 20 anos (INTERNATIONAL FEDERATION OF THE PHONOGRAPHIC INDUSTRY, 2017). A relevância do caso pode ser aferida, a partir dos dados que nos informam que, no período, de acordo com a ABPD (DE MARCHI, 2016), houve um aumento de 3% à 59% no consumo de música por formas “alternativas”. Assim, uma estrutura que, no período imediatamente anterior, havia se organizado em disposição relativamente estável e lucrativa, viu-se jogada a um contexto que

²⁸ Ano que apresentou 60,4% de aumento nas vendas de streaming, -20,5% na venda de *downloads* e -7,5% na venda de produtos físicos, aparentemente, acalmou e trouxe otimismo para a indústria. Isso se verificou, após perda de, aproximadamente, 40% da sua arrecadação ao longo de, praticamente, duas décadas de declínio (INTERNATIONAL FEDERATION OF THE PHONOGRAPHIC INDUSTRY, 2017).

impunha um questionamento sobre a viabilidade, justamente, daquilo que constituía a sua base.

Retornando ao período imediatamente anterior à crise, consideramos ser relevante pontuar que, apesar da prosperidade dessa indústria, em meados da década de 1990, há um outro fator a ser avaliado – além do desempenho econômico. O que estes dados financeiros são incapazes de nos informar é a forma particularmente árido à competição, que deu origem a essa performance. Neste sentido, tratava-se de um espaço bastante restritivo relacionado às variedades de atuação possíveis. Nele, apenas cinco empresas, beneficiadas por certas condições limitadoras do acesso ao campo, podiam agir de forma impositiva sobre o mercado.

[O mercado fonográfico brasileiro, ao final do século XX] estava organizado em torno de um oligopólio de quatro corporações multinacionais e uma nacional, todas localizadas na região sudeste do país. Ao longo dos anos 1990, pequenas e médias gravadoras de capital nacional surgiram e logo se consolidaram, tornando-se uma importante plataforma para o lançamento de novos artistas. É importante notar que, em grande medida, a rápida consolidação dessa produção independente se deveu à relação de complementaridade que estabeleceram com as grandes gravadoras, portanto reconhecendo a condição destas de agentes dominantes” (DE MARCHI, 2016, p. 156).

As limitações impostas pela dificuldade de ingresso no campo, por parte de novos propositores, beneficiavam esse contexto de baixa competição. A justificativa, no caso, eram os custos, ainda altos, refletidos nas demandas materiais, necessárias ao desempenho dos diferentes aspectos compreendidos pelas etapas de produção, divulgação, distribuição e venda de bens de caráter musical. Assim, o Brasil se tornou um local particularmente propício para as multinacionais (e sua contraparte nacional) atuarem despoticamente sobre o mercado:

Tal ordem social do mercado era mantida pelos altos custos tanto da distribuição de discos físicos (CD e DVD) pelo território nacional quanto da divulgação de artistas através dos meios de comunicação de massa (TV aberta, rádio e principais meios impressos). Elemento fundamental nesse cenário era o CD como o principal produto dessa indústria. Sem alternativas para consumir música gravada, o consumidor brasileiro era obrigado a pagar um preço alto, gerando grandes retornos para as gravadoras. Além disso, os termos draconianos da Lei 9.610/98 restringiam o usufruto dos discos, diminuindo a seção de limitações e exceções dos direitos autorais e, com isso, obrigando os consumidores a se renderem às imposições das gravadoras (DE MARCHI, 2016, p.156)

Porém, a crise que se seguiu a esse período, exerceu papel desarticulador sobre a configuração estável em que atuava o setor. Um dos primeiros pontos a se desestabilizar foi a ordem de caráter monopolista sobre a qual operava. À época, a reposta inicial das grandes empresas componentes da indústria fonográfica nacional se deu de maneira simétrica à política global das *majors*: responsabilizar as novas formas de pirataria pela queda nos lucros e mobilizar seus vastos recursos, na tentativa de coibir o comércio ilegal.

Segundo a ABPD, as causas seriam: (a) a contrafação de produtos protegidos por direitos autorais, vulgo 'pirataria física', e (b) o compartilhamento de arquivos via redes digitais de comunicação, o que se rotulou de 'pirataria digital'. Sendo justo, a associação também menciona a competição com outras formas de entretenimento, como a internet e os jogos eletrônicos. Porém, esse fator nunca foi analisado com profundidade pela ABPD, que preferiu concentrar-se nas diferentes formas de pirataria (DE MARCHI, 2016, p. 161).

Apesar disso, não é apenas pelo viés da entropia que pode ser feita uma análise que objetiva compreender o contexto instaurado na virada ao século XXI. De Marchi (2014) sublinha que, aquilo que, por vezes, foi tratado como um desafio ao mercado da música como um todo, não desempenhou reflexos idênticos aos variados âmbitos das diferentes vertentes do comércio de bens musicais. Portanto, o autor compreende que o período atuou sobre o tipo de proposição associado às grandes empresas do setor e todos aqueles envolvidos em aspectos da cadeia, de um modo que não se fez simétrico em todo o campo. Trata-se de um processo que acabou, por um lado, “[...] colocando em questão a legitimidade de suas principais instituições: os discos físicos, as lojas revendedoras, as gravadoras, a ABPD e a lei de direitos autorais” (VICENTE; DE MARCHI, 2014, p. 155). Por outro lado, tornou possível argumentar que os mesmos elementos deflagradores da crise, foram capazes de abrir uma série de possibilidades de exploração, até então inéditas, àqueles atores que se faziam presentes, mas ocupavam espaços marginais. O mesmo ocorreu com novos propositores, dispostos a ingressar em campo por percursos alternativos.

Nesse sentido, teremos o fortalecimento dos circuitos autônomos musicais, como apresentado por Vicente (2006). O autor define esses circuitos como uma forma genérica de organização de comunidades musicais. Estas são capazes de constituir bases de produção e consumo, sem o intermédio das grandes gravadoras.

Segundo o autor, sua relevância já poderia ter sua história retraçada desde os anos 1980. Contudo, neste período, sua atuação se limitava em gestar cenas e repertórios, cuja exploração comercial ampla ainda necessitava de sua apropriação pela grande indústria. Porém, viu-se diminuir significativamente esta dependência a partir dos avanços tecnológicos que nos encaminham ao contexto do final da década de 1990. Portanto, para este segmento, o que se apresenta é uma aceleração de processos, devida aos recursos tecnológicos disponíveis.

Embora o aparato tecnológico e as estratégias de atuação das *majors* expliquem o crescimento do número de selos e artistas independentes nos anos 1990, o cenário não estaria completo sem que se desse uma maior atenção aos circuitos autônomos musicais a que muitos deles se relacionavam. Se na discussão sobre o rock, a música sertaneja, a infantil e a cena dos anos 1980 empreendida no capítulo anterior já era possível contatar a crescente autonomização e especificidade dos veículos de divulgação e exibição daqueles segmentos, também foi destacada a dificuldade de acesso dos artistas ao mercado fonográfico, que, ou se dava por intermédio das grandes gravadoras, ou esbarrava na precariedade dos esquemas de produção e distribuição alternativos (DE MARCHI, 2016, p. 164).

Assim, as inovações impostas, a partir dos anos 2000, à indústria fonográfica nacional, naquilo que transcende suas repercussões pautadas no interesse das *majors* e suas adjacências, também terão reflexos de outra ordem, para além dos dados de arrecadação, focados no mercado tradicional. É desta maneira que De Marchi e Vicente (2014) destacam três fatores fundamentais: 1) a radicalização da produção fonográfica descentralizada; 2) o surgimento de sistemas alternativos de distribuição de fonogramas; e 3) a incursão do país no mercado de fonogramas digitais.

Então, resumidamente²⁹, isto significa que, em primeiro lugar, o processo de digitalização da informação e a consequente miniaturização do *hardware* envolvido (com subsequente substituição de parte significativa do *hardware* por *software*) permitiu que atributos associados às etapas de gravação, distribuição e consumo fossem impactados. A partir do barateamento, expansão do acesso e redução da demanda de grandes espaços físicos, no que diz respeito à produção musical; a uma série de empreendimentos de recursos limitados, foi ensejada a capacidade de produção. Isso ocorreu, seja pela expansão de recursos, seja pela viabilização de

²⁹ Interessante panorama histórico da indústria fonográfica brasileira, desde os seus primórdios até meados dos anos 2000, pode ser encontrado no texto: “Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900 – 2010: uma contribuição desde a comunicação social” (VICENTE; DE MARCHI, 2014).

propositores simplesmente excluídos pela impossibilidade de acesso a esses recursos básicos.

Em segundo lugar, surgiram pontos de distribuição alternativos às lojas de discos convencionais: “[...] como concertos ao vivo, templos religiosos, bancas de jornal, entre outros lugares em que os artistas e seu público frequentavam em comum, prescindindo de grandes mediadores” (HERSCHMANN, 2009 apud VICENTE; DE MARCHI, 2014, p. 29).

E, finalmente, o ingresso no país no mercado de distribuição de fonogramas em formato digital, que, a partir deste período, estava em processo de globalização. “Assim, bandas como o Teatro Mágico ou o Móveis Coloniais de Acaju desenvolveram todo um sistema de comunicação virtual com seus fãs, oferecendo de maneira gratuita seus fonogramas a fim de ampliar sua base de consumidores” (VICENTE; DE MARCHI, 2014, p. 30).

Portanto, se em 2017, a grande indústria tradicional de música no Brasil, maior mercado consumidor de música da América Latina, como indica o Relatório da ABPD, segue a série de resultados negativos. Fechou o ano com um saldo de 2,8% negativos - demonstrando descompasso com o crescimento, pelo sétimo ano seguido, da América Latina. Segundo o relatório anual da IFPI, mencionado anteriormente, a América Latina apresentou crescimento de 12%, alavancado também por aumento de vendas digitais (31,2% de crescimento das vendas digitais, acompanhando a explosão do streaming). Somado a isto, o país mantém sua posição de quarto maior consumidor de pirataria em nível global, com um dos maiores números de acesso por usuário ao conteúdo ilegal (DIGITAL MUSIC NEWS, 2017). Porém, de acordo com a reflexão empreendida até aqui, parece-nos pertinente questionarmos sobre o quão representativos do mercado da música brasileira como um todo seriam estes dados:

[Sobre o forró e a música religiosa]: esses dois últimos segmentos, inclusive, chegaram a ter uma parada específica: realizada pelo Nopem e publicada por sua revista em seus últimos meses de existência. A última edição da revista, de agosto de 2002, mostrava as *majors* respondendo por apenas 4 dos 50 CDs de forró mais vendidos. Já na Parada Gospel, da mesma edição e voltada exclusivamente às produções do meio evangélico, o quadro era ainda mais radical, não sendo registrada a participação de nenhuma das grandes gravadoras (VICENTE, DE MARCHI, 2014, p. 15).

Neste sentido, a Música Alternativa Brasileira, iniciou seu percurso, a partir, justamente, desse período de crise instaurada sobre os empreendimentos pautados pelos velhos modelos de negócios do setor. Assim, a exemplo de outros circuitos autônomos musicais, a sua inserção em campo se deu pelo emprego dessas novas tecnologias. Como veremos adiante, no entanto, tanto a situação experimentada pela indústria tradicional, como o contexto inédito oferecido ao ingresso do grupo, representam mais do que, respectivamente, uma circunstância e um meio de acesso à comunidade.

3.1.3 Pulverização do modelo de gestão independente

Se as grandes gravadoras, de atuação em território nacional, foram desafiadas pelos obstáculos impostos pelo século XXI, acreditamos ser correto afirmar que o segmento mais atingido por essas mudanças foi aquele que costuma receber a denominação de “independente”³⁰. Em consequência disto, esse segmento necessitou apresentar as maiores transformações.

Buscando oferecer uma definição ao termo, defrontar-nos-emos com um primeiro problema. Assim, mesmo no período que antecede a crise da indústria, no âmbito nacional, as empresas de caráter independente já desfrutavam de configurações estruturais complexas e multifacetadas. Neste sentido, começou a se fazer difusa a mera aplicação mecânica da categoria que, em linhas gerais, como apresentado por Vicente (2014), demarcaria uma distinção de atuação e composição, fundamentada a partir de sua origem histórica:

As primeiras são empresas de grande porte que, frequentemente integradas a vastos conglomerados de comunicação, controlam uma grande parte do mercado fonográfico mundial. Já as *indies* são empresas de pequeno e médio porte e atuação local que, embora tradicionalmente representem uma pequena parcela do faturamento global da indústria, respondem em ampla proporção pela diversidade artística e pelo processo de renovação do cenário musical do planeta (2014, p. 16).

Como o próprio pesquisador aponta, durante os anos 1990, em território nacional, surgiram empreendimentos de diferentes proporções e com focos em

³⁰ “Empresas de pequeno e médio porte e atuação local que, embora tradicionalmente representem uma pequena parcela do faturamento global da indústria, respondem em ampla proporção pela diversidade artística e pelo processo de renovação do cenário musical do planeta” (VICENTE, 2014, p. 16).

nichos de mercado variados. Por conta disto, as suas restrições ao atendimento de demandas locais foram progressivamente expandidas para níveis, potencialmente, maiores. Por fim, houve, também, a partir do desenvolvimento técnico do segmento, a capacidade de incorporação, em seu *cast*, não apenas de artistas que, por motivos diversos, estariam fora da área de interesse das grandes gravadoras, mas de nomes que já haviam alcançado consagração anterior, por intermédio do segmento das grandes indústrias do setor:

Além disso, também se consolidaram no cenário gravadoras de maior porte e atuação mais diversificada, que não apenas atuam em diferentes segmentos como, em alguns casos, também licenciam e distribuem discos de indies internacionais. Dentre essas empresas podemos citar Atracção Fonográfica, Natasha, Trama, Deck Disc e Indie Records. Essas e outras indies contam, para a sua sustentação, também com as vendagens de artistas já consagrados que foram dispensados ou decidiram se afastar das grandes gravadoras. Esse é o caso de Alceu Valença (DeckDisc), Ed Motta e Gal Costa (Trama) e Chico Buarque e Maria Bethânia (Biscoito Fino), entre muitos outros. Entendo que pelo menos Trama e Biscoito Fino são gravadoras que já podem ter porte suficiente para justificar a designação de gravadoras médias, além de estarem vinculadas de alguma forma a grandes grupos econômicos (VR e Icatu, respectivamente). (VICENTE, 2006, p. 15 – 16).

Como observado por Dias (2000), estabeleceu-se uma relação de complementaridade (em seu entendimento, de certa forma, subserviente) das empresas independentes em relação às grandes corporações do ramo. De um lado ocorreu a propagação de saberes técnicos que se tornaram dispersos de maneira mais horizontal; por outro, constituiu-se uma contaminação da lógica de exploração mercantil, sobre a atuação das gravadoras independentes, que culminou na incorporação dessas à expansão das atividades das *majors*

A especialização das etapas do processo de produção, já apontada, vai gradualmente atingindo outras esferas da produção, chegando ao seu centro vital: a geração de artistas e repertório (A&R). As empresas independentes tornam-se agentes desse processo, transformando-se em fornecedores de produtos acabados para as grandes. (DIAS, 2000, p. 128)

Passaram a existir iniciativas originadas junto às grandes gravadoras, mas que assumiam modelos de atuação semelhantes aos explorados pelas *indies*. Assim, os anos 1990 foram marcados por iniciativas como o selo Banguela, criado pelos Titãs em parceria com o produtor Carlos Eduardo Miranda, vinculado à Warner, e o selo Chaos, da Sony. Se esses selos não sobreviveram à crise da

virada do milênio, a retomada da iniciativa, para certos produtos de luxo da indústria de massa, parece ter funcionado como modelo de negócio.

As relações entre grandes e pequenos produtores estão sendo vistas como *cooperação*, *simbiose* e trabalho em *network*. As indies tornam-se ainda mais versáteis e sua capacidade de testar fatias do mercado tem aproximado das majors – preocupadas em garantir cada vez mais a segmentação do mercado – de seu trabalho. Licenciamento (nacional ou internacional), compra de repertório, de catálogo ou mesmo de todo o selo, ou ainda contratos de distribuição: essas são as formas pelas quais se concretizam as relações formais entre indies e majors (DIAS, 2000, p. 129).

Porém, a partir da subsequente crise no setor, intensificou-se ainda mais o panorama, já complexo, compreendido pelos empreendimentos do segmento independente. Primeiramente, aos empreendimentos que restaram, fez-se premente a realização de movimentos rápidos para a readequação ao setor:

À medida que essa nova ordem social se consolida no ambiente digital, as gravadoras, tanto as grandes quanto as independentes, buscam se reestruturar para se adaptarem aos novos tempos. Tendo reconhecido que sua confortável posição de principais intermediários entre produtores e consumidores de música foi perdida, essas companhias iniciaram uma reformulação de suas estratégias de ação. No caso das gravadoras independentes, pode-se dizer que seguem num ritmo acelerado de criação de novas empresas, as quais estabelecem parcerias estratégicas com outros agentes do mercado. Com isso quero dizer que os empresários independentes começam a não apenas gravar seus artistas, como também a lhes uma série de serviços visando o mercado digital (DE MARCHI, 2016, p. 197).

Nesse sentido, o caso da empresa Trama pode ser considerado emblemático sobre o impacto que gerou mudanças no segmento. A empresa foi fundada em 1998, através da parceria entre os irmãos André e Cláudio Szajman e João Marcelo Bôscoli. A gravadora constituiu seu escopo de trabalho na exploração de proposições artísticas de música brasileira com vocação marginal, incorporando gêneros como *rap* e música eletrônica, por exemplo. Essas expressões musicais, na época, eram ignoradas pelas grandes gravadoras (DE MARCHI, 2005).

Mais do que um modelo de negócios, para a Trama, no entanto, o fazer independente acabou por ocupar um espaço de legitimação de atuação sustentado em seus discursos:

As ações da Trama ultrapassam, entretanto, o mero estabelecimento de uma empresa. Afirmado insatisfação com as “interferências” das grandes empresas transnacionais na música brasileira, a gravadora apresentou-se como uma gravadora independente, de capital nacional e engajada na reformulação do sistema de produção de discos no Brasil. Em outras palavras, ressaltava a necessidade da criação de um mercado independente a partir da união das iniciativas autônomas, que constituiriam junto à Trama uma Nova Produção Independente. (BÔSCOLI, 2003 apud DE MARCHI, 2005, p. 8-9).

Ainda assim, em seus primeiros anos de atividade, a base de sua atividade econômica permanecia atrelada às práticas tradicionais da indústria, ou seja, com arrecadação proveniente da venda de discos. Este fato viria a se modificar a partir do momento em que se estabeleceram as práticas de consumo de bens culturais, em ambiente virtual. Com isso, certos pressupostos de atuação entraram em cheque. Foi o que ocorreu, em especial, a partir do momento em que o acesso aos fonogramas passou a ser feito por vias gratuitas (e ilegais). Anteriormente, o acesso era restrito, pelo controle do suporte exercido pelas gravadoras (SANTOS, 2013).

Dessa maneira, surgiram dois empreendimentos que podem ser considerados representativos das novas práticas da gravadora. no sentido de ingressar no contexto proporcionado pelas mudanças tecnológicas. Em primeiro lugar, ocorreu a fundação de uma rede social, focada na disponibilização de recursos de divulgação musical, centrada nas carreiras de artistas iniciantes. Um projeto intitulado como Trama Virtual:

Uma verdadeira comunidade virtual que reúne artistas dos mais variados estilos. São mais de 78 mil artistas e 204 mil músicas! O sistema de download remunerado também existe na comunidade, mas aqui ao invés do patrocínio direto em cima de um artista, o que ocorre é uma espécie de “bolão”. Um valor específico é estipulado todo mês através de empresas que apoiam a causa dos novos talentos da música e partir disso a renda é dividida entre todos os downloads recebidos do mês (SANTOS, 2013, p. 651-652).

Aos artistas de maior prestígio da gravadora, foi oferecido o Álbum Virtual. Nele, buscava-se incorporar o conceito da “música gratuita” ao consumidor final, substituindo os encargos de subsídio ao financiamento indireto:

Em 2008 surge a ideia de montar uma página onde seriam disponibilizados os álbuns dos artistas do selo gratuitamente, remunerando seus artistas por cada download feito graças à ajuda de patrocinadores simpáticos à causa da gravadora (SANTOS, 2013, p. 651).

No caso da Música Alternativa Brasileira, o panorama da sua produção, como parte do que é entendido como independente não se fará, apenas, pelo acompanhamento de trajetórias das empresas previamente instituídas previamente no segmento, completo. Por intermédio da expansão, horizontalização e democratização dos recursos necessários à constituição de carreiras artísticas, surgiu uma variedade de empreendimentos, até então, inéditos, viabilizados pelo mesmo contexto que deu origem à crise. Estes, por sua vez, responsáveis por trazer novas matizes ao segmento.

Nesse sentido, restringiremos a investigação à esfera da comunidade que dá base à nossa pesquisa. Esta, ainda que represente um recorte parcial, será capaz de evidenciar a pluralidade de proposições que tomou o segmento. Ainda assim, vale salientar o fato de que, com a especialização e profissionalização dos diferentes circuitos autônomos musicais, se buscássemos dar conta das idiossincrasias apresentadas pelos variados nichos distribuídos em território nacional³¹, o que não é nossa intenção, acreditamos que nos veríamos em frente a um contexto significativamente diverso.

No contexto da Música Alternativa Brasileira, entre a pluralidade de proposições, surgidas com o intuito de administrar carreiras, decidimos apresentar os padrões mais relevantes. Destarte, teríamos: [1] empresas instituídas a partir das necessidades de gestão exclusiva (ou prioritária) das carreiras um artista individual; [2] empresas prestadoras de serviço de porte reduzido, em relação aos padrões, anteriormente, instituídos pela indústria [3] artistas autônomos encarregados da autogestão; [4] empresários focados na prestação de serviços administrativos especializados às necessidades de artistas, inseridos no mercado de nicho da música alternativa; e, finalmente, [5] a incorporação de artistas de perfil independente ao *cast* de grandes gravadoras.

O primeiro dos negócios mencionados, então, são as empresas instituídas a partir das necessidades de gestão exclusiva (ou prioritária) das carreiras de artistas individuais. Neste sentido, é ilustrativo o caso do *rapper* Emicida. O músico fundou, juntamente de seu irmão, Evandro Fióti, o Laboratório Fantasma, no ano de 2009

³¹ “Muitas das bandas e trios elétricos da Bahia, por exemplo, pertencem a empresários, sendo seus integrantes assalariados e substituíveis. Situação semelhante é a do Frevo Eletrificado de Fortaleza, onde todo o circuito de produção/exibição – bandas, forró-dromos, rádios etc. – parece ser controlado pela gravadora SomZoom, de Emanuel Gurgel. Nesse sentido, pode-se dizer que alguns setores da cena independente assumiram um nível de controle sobre a produção musical ainda mais intenso do que o praticado pelas grandes corporações” (VICENTE, não publicado, p. 13).

(SOARES, 2018). Tratou-se de um processo desencadeado a partir da complexificação das necessidades e interesses de sua profissão. Assim, se, por um lado, não podemos considerar Emicida um artista autônomo (perfil que descreveremos adiante), visto que há uma estrutura sofisticada por trás da constituição do Laboratório Fantasma. Isso pode ser verificado, a partir de que, além dos aspectos que dizem respeito aos subprodutos musicais e gestão, há, também, o desenvolvimento e venda de roupas e acessórios e editoração de livros³². Por outro lado, não se trata do típico empreendimento independente dos anos 1990, na medida em que a empresa não se faz como um “outro”, que se associa ao artista, a partir de interesses comuns, mas se realiza a partir (e por iniciativa do próprio artista). Então:

O rapper paulistano Emicida, intenso adepto do faça-você-mesmo em praticamente toda a escala de produção, já alcançou altos números com seus lançamentos, com estimativa de mais de 500 mil downloads e 70 mil cópias de suas duas mixtapes e dois EPs, conseguidos em shows, pelo seu selo e loja virtual Laboratório Fantasma, pelo iTunes, e amplamente encontrados por blogs e fontes extraoficiais. “Minha vitória não será a falência de qualquer multinacional que gerencie música”, decreta ele. “Minha vitória será os artistas aprenderem que podem trilhar seu caminho e essas corporações passarem a ser vistas como opções, não como obrigações.”³³

Foram estabelecidas, também, empresas de porte reduzido, em relação aos padrões instituídos pela indústria, até então, e com uma mentalidade de trabalho, também, diferenciada. Denominaremos esse tipo de negócio como empreendimentos artesanais e dedicaremos uma seção do capítulo focada à sua descrição. Portanto, aqui, restringir-nos-emos a afirmar que, mesmo quando capacitadas a oferecer, em termos de prestação técnica de serviços, recursos similares aos das grandes gravadoras, há um entendimento, por parte de sua administração, de que a postura do artista deve observar certa conduta, em relação à carreira, que, até então, não era inteiramente implementada na sua atuação em campo.

O que queremos dizer com isso é que não era esperado o conhecimento e a atuação sobre aspectos mais amplos da carreira, do que aqueles que dizem respeito

³² LABORATÓRIO FANTASMA. Disponível em: <https://www.laboratoriofantasma.com/noiz/>. Acesso em 10 nov. 2019.

³³ EVANGELISTA, Ronaldo. Operários da Música Livre. **Revista Galileu**, São Paulo, 12 de abr. 2013. Disponível em: <http://revistagalileu.globo.com/Revista/Common/0,EMI331605-17773,00-OS+OPERARIOS+DA+MUSICA+LIVRE.html>. Acesso em: 22 nov. 2019.

à sua participação nos discos, por parte do artista vinculado ao sistema tradicional. Mesmo assim, para esses empreendimentos, passou a existir o pressuposto do entendimento e da proatividade, especialmente, naquilo que diz respeito à gestão das carreiras. Assim, segundo Maurício Tagliari, sócio-proprietário da gravadora e selo YB34, o novo contexto de mercado impôs restrições responsáveis pelo surgimento de um novo perfil de artista e, por consequência, resultou em empreendimentos moldados ao trabalho com essas contingências:

Vejo o mercado como o conhecíamos se esfacelando. Questões como pirataria, flexibilização do direito autoral, impostos e lentidão na reação à nova realidade empurraram o artista para uma posição dura. O cara hoje tem que ser artista, produtor, agente, empresário, vendedor de CDs, RP, etc. No nicho no qual atuamos não chega dinheiro para bancar as estruturas necessárias para fazer dinheiro. É um círculo vicioso. A YB Music saiu da venda física. Não trabalhamos com CD. O CD físico é do artista. Nosso principal foco é a sincronização. Seja em longa metragens, comerciais ou novelas, o que for³⁵.

Como exemplo, podemos trazer um caso que envolve a própria YB. Logo no princípio de suas atividades, cuja fundação data do ano de 1999, a gravadora se envolveu no projeto que resultaria no quarto disco de estúdio da banda Nação Zumbi. O grupo pernambucano, nesse período, já contava com uma trajetória consolidada, no mercado fonográfico nacional. Havia conquistado notoriedade, nos anos 1990, lançando seus três primeiros discos pelo selo Chaos, vinculado à *major* Sony.

Para o projeto seguinte, a banda não tinha mais o contrato com a gravadora. A retomada dos trabalhos, então, deu-se a partir do ingresso no campo das gravadoras independentes. Assim, foi feita a parceria com o selo e gravadora YB. A associação, contudo, não se demonstrou duradoura, visto que, para a produção seguinte, a banda preferiu assinar contrato com a gravadora Trama. Neste sentido, foi determinante, para a mudança, o fato de que existiam diferenças fundamentais

³⁴ “Resultado da circulação de talentos pelos sofás, estúdios e festas da produtora. Desde 1999 lançando a nova música do Brasil. Revivendo talentos esquecidos, como Nação Zumbi e Turbo Trio e, sobretudo, produzindo *cults* inéditos como **Instituto, Anvil FX, Tulipa, Romulo Fróes, Lulina, Blubell**. E ainda produzindo e licenciando trilhas sonoras para alguns dos mais originais trabalhos em longa-metragem (**A Mulher Invisível, O Homem do Futuro, Garcia**, séries de tv (**Alice, A Mulher Invisível, O Negócio**), quanto em publicidade para clientes como **Coca-Cola, Nestlé, Hyundai, Pepsico** e mais.” YB MUSIC. **Gravadora história**. Disponível em: http://www.ybmusic.com.br/gravadora_historia.asp. Acesso em: 30 mai. 2019.

³⁵ BANDA DESENHADA. Sem Nostalgia. **Banda Desenhada**, 25 ago. 2011. Disponível em: <http://bandadesenhada01.blogspot.com/2011/08/sem-nostalgia.html>. Acesso em: 30 mai. 2019.

na concepção de atuação dos negócios, apesar de ambos os empreendimentos poderem ser caracterizados como independentes.

Em entrevista para esta pesquisa, Cezar Vasconcelos³⁶, diretor de palco, e que, no princípio dos anos 2000, atuava como *roadie* do grupo, deu uma explicação para a transição. Em sua compreensão sobre o contexto imposto, além do fato de que havia uma disposição de recursos financeiros distintos entre as empresas, com o saldo positivo pendendo à Trama, havia, também, o que Cezar entende como sendo uma divergência sobre o entendimento daquilo que deveriam ser os compromissos de atuação, designados a este tipo de negócios. Neste âmbito, a gravadora Trama “tinha dinheiro e ainda funcionava como as gravadoras antigas”. Isso significaria a capacidade de oferecer certas facilidades adicionais aos seus artistas e equipe. Para Cezar, desse modo, houve a possibilidade de mudar para a cidade de São Paulo, vivendo em um apartamento no bairro de Perdizes, subsidiado pela gravadora.

Em consonância com o relato de Cezar Vasconcelos, Maurício Tagliari comenta sobre a dificuldade em estabelecer parcerias da YB, com artistas previamente associados ao que seria uma “velha mentalidade” da indústria:

Se num momento chegamos a bancar passagens internacionais e até um apartamento para o **Nação Zumbi** em São Paulo, logo aprendemos, com o **Trio Mocotó**, o quão é difícil trabalhar com quem já tinha estado na “grande e velha” indústria fonográfica. Com a queda das vendas dos CDs, buscamos outras alternativas. Hoje só trabalhamos com artistas novos e que entendam nossa filosofia. Tem muita conversa antes de assinar e lançar³⁷.

O princípio do século XXI ensejou, também, o estabelecimento de carreiras individuais, com a base da gestão de carreira articulada pelo próprio artista. Isto não pressupõe que a prática seja isolada (por outro lado, também, não impede de que se faça deste modo), mas se caracteriza por uma certa centralização de escolhas, por parte do artista. Portanto, este, dependendo de diferentes capitais que tem disponível, pode requisitar profissionais prestadores de serviço e, até mesmo, manter equipe fixa de trabalho.

³⁶ Entrevista concedida ao autor desta tese. São Paulo, jan. 2020.

³⁷ BANDA DESENHADA. Sem Nostalgia. **Banda Desenhada**, 25 ago. 2011. Disponível em: <http://bandadesenhada01.blogspot.com/2011/08/sem-nostalgia.html>. Acesso em: 30 mai. 2019.

Murilo Sá³⁸ é um exemplo desse perfil de atuação. Para gravar o seu primeiro disco autoral, o músico baiano trocou serviços de *web design* por horas de gravação, mixagem e masterização³⁹, na produtora de áudio publicitário paulistana Baticum. Para a divulgação do lançamento do disco, o artista orçou trabalho de assessoria de imprensa profissional, mas o valor do serviço se revelou inacessível ao seu capital financeiro disponível. Assim, Murilo assumiu a divulgação do disco de estreia.

Para a prensagem, venda e distribuição de seus trabalhos, o músico estabeleceu parceria com o 180 Selo Fonográfico⁴⁰ – do qual faz parte, junto de um *cast* que congrega artistas pouco conhecidos e outros com certo reconhecimento de nicho. Ao perder seu socioinvestidor, passou a direcionar seus esforços de gerenciamento de carreiras em seus artistas de maior potencial de vendas, como o caso da banda Cachorro Grande⁴¹, ao invés de trabalhar os pequenos artistas.

Para a produção do terceiro disco, o músico decidiu realizar todo o processo de gravação em casa. Assim, o modesto quitinete em que residia no centro de São Paulo, um computador de performance mediana, instrumentos de qualidade limitada e *softwares* adquiridos de forma ilegal formaram a sua base material de produção musical. Para a etapa de masterização, contudo, Murilo preferiu recorrer aos serviços de um estúdio de áudio, estruturado sobre os moldes tradicionais.

³⁸ “O compositor e multi-instrumentista baiano Murilo Sá, apresenta as músicas do seu segundo álbum de estúdio 'Durango!' (2017). O disco ganhou destaque em veículos como 'Folha de São Paulo' e 'O Globo', sucede seu primeiro trabalho solo, 'Sentido Centro' (2014). Nas letras, crônicas urbanas que abordam temas como caos, vida noturna urbana, cinema, meditação, amor, entre outros temas tão comuns ao cidadão de uma grande cidade”. Fonte: Divulgação Oficial Murilo Sá, fornecida pelo artista.

³⁹ As etapas de produção musical podem ser resumidas em três grandes grupos de atividades, que se dão na seguinte ordem: gravação, mixagem e masterização. De forma sucinta, a primeira atividade diz respeito à documentação em suporte, dos elementos individuais que compõem o produto musical como um todo; a segunda, serve para equilibrar tecnicamente estas múltiplas fontes do áudio; e a terceira etapa tem a função de padronização e adequação do fonograma às demandas de reprodução e consumo pelo receptor final.

⁴⁰ “O 180 Selo Fonográfico [de Passo Fundo/RS] é uma empresa com uma nova e diversificada proposta em música de alta fidelidade. Lançamos discos, com foco especial no vinil. [...] Nosso site funciona ainda como uma agência de notícias e informação sobre música, especialmente no formato analógico”. SELO180. O 180 Selo Fonográfico é uma empresa com uma nova e diversificada proposta em música de alta fidelidade. **180 Selo Fonográfico**, 2017. Disponível em: <https://www.selo180.com/quem-somos/>. Acesso em: 14 fev. 2018.

⁴¹ “A Cachorro Grande foi formada em 1999, na cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Hoje, a banda conta com Beto Bruno (vocal), Marcelo Gross (guitarra), Rodolfo Krieger (baixo), Pedro Pelotas (teclado) e Gabriel Azambuja (bateria). O grupo tem sete álbuns de estúdio lançados, além de um DVD ao vivo ao vivo no Circo Voador e participação no CD Acústico MTV: Bandas Gaúchas. Em 2014, a Cachorro Grande lançou seu sétimo trabalho de estúdio, Costa do Marfim, produzido por Edu K (DeFalla), e o clipe da música ‘Como era bom’, dirigido por Charly Coombes”. CACHORRO GRANDE OFICIAL. **Facebook. Sobre**. Disponível em: <https://www.facebook.com/CGOficial/>. Acesso em: 14 fev. 2018.

Diante das necessidades de artistas que constituem carreiras, constituiu-se um tipo de profissional focado no atendimento de demandas de ordem gerencial às carreiras. É este o que consideramos ser o terceiro dos novos atores surgidos na comunidade da Música Alternativa Brasileira. Em certa medida, trata-se de uma consequência da expansão da atuação dos profissionais autônomos da área. Entendemos ser fenômeno advindo da complexificação de tarefas, que gera uma necessidade de segmentação. Neste sentido, representa a cessão de parte dos compromissos de ordem gerencial das atividades assumidas pelo “artista autônomo”. Contudo, a compartimentalização, em funções, das atividades pertinentes à manutenção de uma carreira artística não pressupõe a incorporação, ao menos em discursos, de que se está constituindo uma equipe. Esta constatação pode ser percebida na afirmação da cantora Tulipa Ruiz, que reconhece a distribuição de responsabilidades, mas permanece se entendendo como autônoma:

Os modelos antigos não se aplicam mais. Antigamente, quando dependíamos de distribuidoras, o artista ganhava menos mas vendia muito mais. Então pensei, “dentro disso eu não tenho nada a perder, já estou perdendo com essa relação, vou dar um jeito de distribuir sozinha”. Comecei a levar eu mesma nas lojas, fiz o email discodatulipa@gmail.com pra vender direto pra quem queria e presei 20 mil “Efêmeas” na unha. Aos poucos eu fui entendendo que precisava me estruturar e que poderia fazer isso sozinha se eu tivesse uma equipe. Hoje em dia isso tem acontecido e a gente está feliz da vida: é tudo entre eu e a pessoa que está comprando o disco, sem intermediário. Alguns anos atrás isso seria impossível, a internet aproximou tudo (RUIZ, 2010 apud GATTI, 2015, p. 120).

Finalmente, temos parte da experiência do cantor Toni Ferreira, que não se faz por intermédio direto com uma gravadora independente, mas carrega pontos que nos permitem cotejar. Contratado pela multinacional Universal, Toni Ferreira, em sua narrativa, expressa sua total liberdade na gravação do disco: escolha do repertório, produtor e estúdio, por exemplo. Vale observar, no entanto, que o começo tranquilo não perdurou nas etapas subsequentes de seu percurso. A partir do processo de circulação do seu trabalho, o empresário André Bourgeois, proprietário da produtora Urban Jungle⁴², encontrou desafios ao encontrar espaço para o cantor. Assim teremos um exemplo da categoria dos artistas de perfil independente, incorporados ao *cast* das grandes gravadoras.

⁴² Urban Jungle é uma empresa fundada por Andre Bourgeois, que empresaria e faz *booking* de artistas. Seu *cast* conta com nomes como Céu, Chico César, Bixiga 70, Muntchako e as carreiras internacionais de Toquinho e Jorge Ben Jor. URBAN JUNGLE. Disponível em: <http://www.urbanjungle.com.br/>. Acesso em: 19 fev. 2018.

Seguindo nossa narrativa, André Bourgeois entendia Toni Ferreira como um artista com vocação para circulação no circuito da Música Independente Paulistana, com especial interesse nos palcos da rede SESC. Como foi relatado, no entanto, a curadoria da instituição impunha restrições ao cantor, devido ao seu vínculo com a *major*. Em contrapartida, o artista, ao se voltar para o circuito de casas de show paulistanas, focadas em um público interessado no repertório da MPB, não foi capaz de gerar um interesse grande o suficiente para a fazer a manutenção da estrutura que viabilizava a sua carreira.

Nesse sentido, caso seguissemos explorando trajetórias, não faltariam histórias capazes de particularizar as facetas daquilo que poderia ser associado ao empreendimento independente, da forma como se apresenta na comunidade da Música Alternativa Brasileira. Trata-se de um elemento que torna desafiadoras tentativas de generalização. Então, a linha de raciocínio desenvolvida até aqui, diz respeito à profusão de situações em que o termo “independente”, a partir de seu entendimento tradicional, pode abarcar. Parece-nos ser pertinente, aqui, no entanto, questionar a capacidade da categoria em se oferecer como “guarda-chuva conceitual” relacionado a aspectos técnicos compartilhados.

Entendo que o crescimento da cena independente impõe a necessidade de uma distinção mais clara entre os diferentes agentes que ocupam esse campo. Hoje, utilizamos a expressão “independente” para designar tanto o músico que produziu seu CD num home studio, quanto empresas como a Trama e a Biscoito Fino, criadas a partir de investimentos de milhões de reais. (VICENTE, 2006, p. 17)

Assim, podemos argumentar que o termo gravadora independente, como categoria bem definida, tornou-se progressivamente insuficiente. Isso se verificou, quando utilizado com a função do estabelecimento de uma categoria com potencial de oferecer ferramentas, capazes de contribuir ao entendimento de aspectos da atuação, que são compartilhados por certo segmento relacionado à produção musical. Após a crise da indústria tradicional, tornou-se confusa e pouco elucidativa. Por vezes, como veremos no caso da proposição da categoria “artista-empresa”, acaba por prejudicar certas reflexões sobre o campo.

3.1.4 Independente: entre condição técnica e princípio ético

Como procuramos demonstrar na seção anterior, utilizar o termo “independente”, com a finalidade de descrever um conjunto de práticas compartilhadas ou como referência ao escopo de atuação de empreendimentos que se relacionam a essa comunidade musical, parece-nos apenas uma forma de evocar reminiscências classificatórias, pertinentes a períodos anteriores do desenvolvimento da indústria fonográfica. O valor concreto atual se faz bastante limitado – caso o objetivo seja o de se elencar uma série de elementos característicos gerais.

Ao entrarmos em contato com o grupo da Música Alternativa Brasileira, no entanto, também perceberemos como a investigação em torno da categoria se faz compulsória à realização de qualquer estudo que tenha o objetivo de compreendê-la. Curiosamente, ambas afirmações podem permanecer lado a lado, sem que se constitua antinomia. O motivo reside no fato de que, para a comunidade, como veremos a seguir, a categoria assumirá função valorativa, distinta do primeiro sentido apresentado.

Assim, em primeiro lugar, há a incidência do termo nessa comunidade. Isso se revela como fato importante, já a partir de um procedimento de verificação simples: a profusão do uso entre seus membros. Vale ressaltar, porém, que não é apenas a sua frequência que lhe confere relevância. Há também o alto grau hierárquico que ocupa nestes discursos. Trata-se, portanto de uma categoria que contribui, significativamente, para a constituição do universo simbólico que compõe a Música Alternativa Brasileira.

Como foi mencionado, no entanto, para entendermos o sentido de seu emprego, devemos, também, compreender a forma particular como é utilizada. As falas que a incorporam não procuram, por seu intermédio, oferecer qualquer forma de elaboração concreta ou estanque sobre algum tipo de significado. Seu uso, então, não se dá visando oferecer a descrição rígida de um conjunto de fazeres ou padrões de atuação, em acordo com qualquer expectativa de resultados concretos – que poderiam ser entendidos como um viés técnico. Ao ser evocada, a condição independente, ocupa papel subjetivo, tornando-se elemento capaz de modular (ou informar) certas práticas.

O que queremos dizer, aqui, é que o termo “independente”, nesse contexto, assume a função de articular o que poderia ser entendido como uma qualidade ética sobre a atuação. Esta não pressupõe ações padronizadas aos integrantes do grupo, mas condiciona princípios que informam a maneira como essa comunidade age (ou deveria agir – suas disposições). Nesta condição, adquire, inclusive, o grau de caráter agregador à constituição de uma identidade coletiva. Portanto, ao verificarmos discursos, perceberemos como “ser independente” influenciará e subsidiará um entendimento de que estar imbuído deste atributo agrega um valor de distinção ao seu portador. Seu uso poderá qualificar aspectos da produção artística, lógicas do sistema de trocas, características do circuito de atuação e, mesmo, interferir na disposição sobre qualidades das relações sociais, por exemplo. Destaca-se, porém, que essas atribuições e qualificações não se pressupõem verificáveis⁴³ - visto que não oferecem regras claras de aplicação.

Portanto, entendemos estar, aqui, diante de outra faceta que a categoria pode assumir, no contexto da reflexão acerca do setor fonográfico. Assim, há um viés puramente técnico, como foi apresentado na seção anterior. Este compreende a produção independente, através do que seria o modelo de atuação e as contingências de produção, determinados pelos empreendimentos classificados dessa maneira. Tratar-se-ia, portanto, de uma circunstância de produção, que decorre, em essência, das consequências impostas pela exploração de caminhos alternativos aos proporcionados pelas majors. Isso significa a existência de caminhos, a partir da busca por opções, para aqueles que querem se inserir no campo de produção e não dispõem dos meios de acesso, tradicionalmente instituídos, ou para artistas já estabelecidos, que procuram práticas gerenciais alternativas, por exemplo.

Em outras palavras, trata-se de uma saída, que tem, em sua raiz, justificativas relacionadas a implicações muito mais financeiras e técnicas - que poderão ter

⁴³ Gatti (2015) chega a uma reflexão semelhante, mas, ao entender as disposições do grupo como pressuposto para a tomada de certas posições padronizadas, acaba por construir uma estereotipização pouco verossímil: “A fração artística da classe média intelectualizada, no entanto, continua sustentando um modo de vida alternativo aos padrões comportamentais mais comuns da sociedade brasileira. Contrária a determinadas práticas e valores de uma dita cultura dominante, esta fração possui hábitos de vida, e desenvolvimentos de carreiras profissionais específicos, como, por exemplo: o consumo de produtos alternativos às grandes marcas, a preferência por atuar profissionalmente nas expressões artísticas ou nos meios de comunicação, o consumo de produtos culturais produzidos fora dos grandes conglomerados da indústria cultural e a apreciação por expressões culturais orgânicas” (GATTI, 2015, p. 272-273).

repercussões estéticas. Dito isto, contudo, não se faz nenhum pressuposto de determinação acerca de características do repertório ou às práticas a serem adotadas que possam ser consideradas como definições de uma produção independente.

Quando mediado, especialmente, por uma linha de interpretação que leva em consideração aspectos relacionados a elementos da constituição histórica do setor⁴⁴, o termo também passou a representar uma qualidade imaterial, costumeiramente relacionada a atributos que transitam pela associação a valores de transgressão, inovação e contraposição ao establishment, por exemplo. Assim, criou-se uma suposta vocação da produção independente, no sentido de privilegiar aspectos da criação artística “pura”, em detrimento de concepções que privilegiariam a mercantilização da cultura com foco no lucro.

Desse modo, essa segunda compreensão entende a categoria independente de produção, como conceito originado com a finalidade de lançar entendimento a um empreendimento distinto daquele proposto pela corrente dominante da indústria fonográfica - representado pela atuação das majors - e motivado por princípios éticos. Por este viés, o princípio de singularidade do novo segmento, que justificaria o estabelecimento de estruturas alternativas de produção, encontraria sua razão de ser na viabilização de uma sorte específica de proposições. Estas proposições seriam advindas de necessidades particulares de um tipo de projeto artístico, cuja base de composição seria dada pelo foco no privilégio da criação artística, sobre desígnios motivados prioritariamente pela comoditização da cultura e do acesso ao capital financeiro. Por outro lado, àqueles artistas dispostos a ingressar nesta esfera da produção musical, recairia a responsabilidade de sustentar os princípios legitimadores da categoria, em seu modo de atuação.

⁴⁴ De certa forma, não se pode dizer que tal viés seja injustificado. Revisitando a história, encontramos o dado de que, às gravadoras independentes norte-americanas, fundadas na primeira metade do século XX, é atribuído o êxito criativo de terem documentado diversos gêneros, como o *rock'n'roll*, *jazz* e *blues*, entre outros estilos musicais. Esses estilos se tornariam, posteriormente, referenciais para a indústria fonográfica, mas, em um primeiro momento, não estavam na pauta de interesse das grandes gravadoras. O que não tem igual espaço nesta visão, contudo, é o fato de que as gravadoras independentes também se tornaram uma forma rentável de negócio para o empreendedor, a partir do barateamento dos custos de produção, do aparecimento de novos nichos de mercado (em especial o segmento jovem). Além disso, destacamos que essa escolha por repertórios marginais se dava, também, por ser uma necessidade administrativa, pois aproveitava repertórios e demandas locais, que estavam fora do escopo da visão generalista das grandes gravadoras (VICENTE, não publicado).

Entre o viés técnico e ético, Vicente (2006) oferece uma solução que supera aquilo que, superficialmente, poderia remeter à ideia de embate. Se o caráter ético do termo independente passa a compor um aspecto intrínseco à discussão, que se estrutura sobre parte da produção do segmento, por intermédio da análise histórica, é possível demonstrar que a sua presença e pertinência evidencia-se, apenas, de forma circunstancial. Então, mesmo que, por princípio, não exista nenhum impedimento, no sentido de que surjam, a partir de projetos independentes, proposições engajadas na exploração de manifestações artísticas que busquem, da forma que for, explorar zonas de fronteira à criação, não há, também, nenhum pressuposto de que, assim, este modelo de empreendimento deva atuar. Apesar disso, indiferentemente da impossibilidade da sua verificação empírica plena, relacionada a alguns projetos no segmento independente, a concepção ética vai se manifestar:

Assim, embora possamos vinculá-la a uma causa concreta, entendo que a denominação acaba assumindo um significado mais abrangente e simbólico do que lhe fora conferido inicialmente. Ou seja, ela irá se consolidar muito mais como um juízo de valor do que propriamente como uma caracterização da empresa (VICENTE, não publicado, p. 5).

Retomando, então, o argumento iniciado no princípio do texto, no caso específico da comunidade da Música Alternativa Brasileira, estamos diante de um grupo a quem o sentido ético da categoria independente se sedimentou, no imaginário do grupo, dando-lhe um forte elemento de coesão. Nele, há o pressuposto de um compromisso de oposição a certos aspectos socialmente estabelecidos. Tais demandas são atingidas em atos e gestos.

Como foi observado no princípio do texto, o conceito independente se manifesta junto ao grupo, em seu sentido ético. Podemos ilustrar tal proposição, através de um trecho da entrevista do compositor Romulo Fróes⁴⁵, concedida ao jornalista Marcus Preto, em matéria publicada no jornal Folha de São Paulo. Antes, porém, consideramos importante salientar que a escolha deste artista não ocorreu

⁴⁵ “Cantor e compositor paulistano, Romulo Fróes tem oito discos solos [sic] lançados. Também lançou três discos com o grupo Passo Torto, do qual participa junto com Kiko Dinucci, Rodrigo Campos e Marcelo Cabral, sendo o mais recente em parceria com Ná Ozzetti, além de um disco em parceria com o cantor e compositor César Lacerda. Atuante na cena musical independente, é um de seus principais interlocutores, realizando documentários, trilhas sonoras, curadorias musicais, produção, direção de discos e shows de outros artistas, além de publicar textos sobre música brasileira” (FROES, 2011)

de maneira arbitrária. O músico, além de compor, de forma precoce, a base humana que daria início à comunidade, foi reconhecido, especialmente na primeira década dos anos 2000, como uma espécie de comentador das questões próprias do grupo (GALLETTA, 2013). Neste sentido, podemos exemplificar, através da descrição do blogue Banda Desenhada, que descreve Fróes como uma: “[...] presença e voz constante tanto na atual cena musical quanto em seu debate, Romulo Fróes tornou-se um dos seus principais observadores e críticos de sua geração”⁴⁶.

Assim, quando o músico é convidado a partilhar sua visão sobre aspectos da indústria fonográfica tradicional e, por consequência, apresentar as novas qualidades, expressas pela produção de sua geração, temos a seguinte fala:

O que tenho certeza é que não há mais espaço na indústria para a invenção, para a construção de uma obra que pense a história da música brasileira e na sua evolução. Acho que o último movimento nesse sentido, de um apoio da indústria a um trabalho de renovação da música brasileira, foi com o mangubeat. Já lá se vão mais de 15 anos⁴⁷.

Então, ser independente, não corresponde apenas a um sentido autocontido àqueles que desfrutam da condição técnica refletida em fazeres. Neste sentido, são oferecidas oportunidades, que não existem mais no segmento que conduziu o mercado até a década anterior - a grande indústria, aqui, chamada apenas de “indústria”. Entre as alternativas, começamos pela possibilidade do exercício da invenção. Esta, alinhada à capacidade de construção de uma obra que reflita, nela mesma, aspectos de uma espécie de “linha evolutiva” do repertório cancional brasileiro.

Romulo Fróes também responde, na mesma entrevista, sobre o que entende ser a responsabilidade daqueles que se propõem a fazer esse tipo de música, na contemporaneidade – um grupo no qual se entende incluso. Para esses indivíduos, segundo Fróes, existe a tarefa de restauração da categoria “arte”, em oposição a produtos culturais industrializados. Trata-se, porém, de um tipo específico de “arte” que se almeja: uma que, por intermédio de um processo reflexivo, se direciona de volta a ela mesma e à sua apreciação – uma concepção da “arte pela arte”.

⁴⁶ BANDA DESENHADA. Adeus, Batucada. **Banda Desenhada**, 4 dez. 2011. Disponível em: <http://bandadesenhada01.blogspot.com/2011/12/adeus-batucada.html>. Acesso em: 23 nov. 2019.

⁴⁷ PRETO, Marcos. Cantor Romulo Fróes. Fala sobre idiossincrasias de sua Geração. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 jun. 2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/928919-cantor-romulo-froes-fala-sobre-idiossincrasias-de-sua-geracao.shtml>. Acesso em: 23 nov. 2019.

Nunca foi tão importante fazer e pensar arte. Justamente quando tudo parece ter perdido relevância, quando a criação se torna tão desencantada, sem propósitos históricos, estéticos ou políticos, é a hora de se voltar à arte como fruição pura e simples⁴⁸.

Como é possível interpretar, a partir do conteúdo de suas falas combinadas, estar fora da “indústria” significa e ser, portanto, independente, significa mais do que uma mera contingência de produção. Isto diz respeito à possibilidade do exercício da invenção, o que seria um ato estético de relevância ímpar na contemporaneidade, como o artista afirma (mesmo que não justifique). Finalmente, àqueles que se entregam a este “chamado”, caberá ainda um protocolo intelectual, que almeja um tipo específico de produção e que se oferece ao consumo (fruição), mas não como mercadoria.

Assim, estar fora da “indústria” não impõe, ao menos em um primeiro momento, nenhum pressuposto técnico. Apenas viabiliza criar livremente, fora de um segmento de produção, cuja finalidade não se inscreve mais nesta sorte de preocupações, ao mesmo tempo que se faz obstáculo

Claro que, mesmo na indústria, existem artistas ligados ao seu tempo, com questões parecidas com a nossa. Mas eles ainda têm de lidar com a máquina do sucesso e os problemas advindos dessa relação, muito diferente de um artista independente – veja bem, disse diferente, nem pior nem melhor⁴⁹.

O artista Jaloo⁵⁰, em entrevista ao Caderno de Cultura do jornal O Globo, sintetiza esta questão. Assim, ser independente, para ele, ofereceria controle criativo sobre a obra. Em sua digressão, porém, o artista incorpora, também, o entendimento de que recairiam certos ônus àqueles que optam por esta condição. Esses ônus acarretariam, ao artista, responsabilidades administrativas, o que não ocorre no contexto oferecido pelas gravadoras (tratadas, assim como fez Fróes, ao se referir sobre a indústria, de maneira genérica). Para o artista, no entanto, optar pela

⁴⁸PRETO, Marcos. Cantor Romulo Fróes. Fala sobre idiossincrasias de sua Geração. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 jun. 2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/928919-cantor-romulo-froes-fala-sobre-idiossincrasias-de-sua-geracao.shtml>. Acesso em: 23 nov. 2019.

⁴⁹PRETO, Marcos. Cantor Romulo Fróes. Fala sobre idiossincrasias de sua Geração. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 jun. 2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/928919-cantor-romulo-froes-fala-sobre-idiossincrasias-de-sua-geracao.shtml>. Acesso em: 23 nov. 2019.

⁵⁰ “Jaime Melo, mais conhecido por seu nome artístico Jallo, é um dj, produtor, cantor e compositor paraense [...] Em 2011, com seu talento ganhando cada vez mais espaço, resolveu mudar para São Paulo para facilitar contatos com o meio musical nacional. A mudança deu tão certo que ele passou a participar da cena alternativa brasileira”. SOM 13. **Biografia Jaloo**. Disponível em: <https://som13.com.br/jaloo/biografia>. Acesso em: 13 abr.2019.

comodidade sobre aspectos gerenciais, proporcionada por essas empresas do ramo musical, é algo que pressupõe abrir mão do pleno controle criativo, o que o faz aceitar o peso de novos compromissos.

Tenho que tirar tudo do bolso. Paguei as mixagens do álbum com transferências bancárias. Estou no controle de tudo. Não porque eu quero, mas por necessidade. Assinar com uma gravadora traria descanso mental, mas não vale a pena. Prefiro minha discografia nas minhas mãos. E depois de todas essas preocupações, ainda tenho que compor, pensar no que estou sentindo e traduzir em música — diz Jaloo⁵¹.

Consideramos haver um exemplo mais elucidativo acerca dos aspectos do uso da categoria independente como modo ético de atuação. É o caso de artistas que compõem a comunidade, mas dispõem de associações formais com grandes empresas do setor fonográfico. Por um lado, a mera existência destes casos, já poderia conservar, em si, uma contradição, devido ao fato de o grupo se constituir a partir da premissa de uma alternativa aos modelos de negócios anteriores do campo. Para além da presença desses indivíduos no coletivo, entretanto, eles ainda construirão narrativas capazes de carregar a relevância da condição independente, como parte de suas preocupações. Por esse ponto de vista, temos o reforço de que o termo diz respeito, mais, a um modo de atuação do que a qualquer característica sobre um modelo particular de negócios. Assim, a cantora Tiê, ao conceder entrevista à revista Rolling Stone, oferece sua leitura do que seria a presença do componente independente em suas práticas. Neste sentido, a condição se refletiria em uma postura de participação, em âmbitos não apenas ligados à produção artística, mas também relativos a aspectos gerenciais. Ao mesmo tempo, a cantora destaca a liberdade criativa. Da associação com a multinacional, afirma que é possível aproveitar a estrutura mais ampla, para potencializar a carreira:

Por mais que eu tenha gravadora, continuo me considerando independente. Já balanceio essa experiência há um tempo, já que a Warner comprou o Sweet Jardim dois meses depois que eu lancei. Continua dando certo, porque nunca tive postura de diva do mercado antigo que acha que a gravadora vai salvar. Jamais sentei a bunda na cadeira. Foi apenas uma soma de coisas. Continuo divulgando, procurando shows, falando com as pessoas. E eles me ajudam a distribuir melhor. E, também pelo fato de eu já ter entrado com o primeiro disco pronto, eles já aceitaram a minha identidade artística (TIÊ apud GATTI, 2015, p. 124).

⁵¹ RISTOW, Fabiano. Jaloo anuncia saída da cena musical e desabafa: 'Não gosto de ser famoso'. **O Globo**, 03 out. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/jaloo-anuncia-saida-da-cena-musical-desabafa-nao-gosto-de-ser-famoso-23993266>. Acesso em: 28 out. 2019.

De modo simétrico, temos a fala de Marcelo Jeneci ao blogue Banda Desenhada. A partir da descrição daquilo que caracteriza a sua relação contratual com a *major*, o músico sublinha o papel de oferta da estrutura, sem interferência sobre a liberdade criativa.

Apresentei o disco pra Som Livre, que passou a distribuí-lo. O próximo deve ser bancado por eles. A relação com as grandes gravadoras mudou muito. Todos estes artistas da cena independente podem gravar seus próprios álbuns sem o auxílio da grande indústria. Então, a gravadora acaba funcionando como uma parceira na distribuição do disco. Não há mais aquele monopólio e nem mesmo aquele peso. Acho que hoje em dia a interação entre o artista e a empresa é muito maior. [...] A empresa me oferece um conforto e uma estrutura que realmente me interessam. Nossa troca está muito boa. Ainda mais com o total respeito que eles têm em relação ao meu trabalho autoral. Posso fazer o que quiser. [...] Tento ficar em um meio termo: tenho a estrutura da Som Livre e ao mesmo tempo busco uma verdade que você encontra mais facilmente entre os artistas independentes (JENECEI apud GATTI, 2015, p. 125)

Aqui, fica claro que, para eles, não é a associação prática ao modelo de empreendimento independente que determina o acesso à condição. Entendem, portanto, que o discurso ético oferece “qualidade independente” aos seus trabalhos. Isso significa não ter que fazer as, supostas, concessões, no que diz respeito à liberdade artística, em função de imposições, por parte de empresas que seriam responsáveis pela adequação da produção de seus artistas às demandas de um mercado consumidor.

No período de centralidade da tradicional indústria fonográfica enquanto organizadora da produção musical, esta mediação cabia, mais efetivamente, a estas empresas, e a profissionais como diretores artísticos, de marketing, de produção, empresários de artistas, produtores, assessores de imprensa (MORELLI, 1991; DIAS TOSTA, 2000). Com o crescente desenvolvimento e consolidação deste modo de produção, durante a segunda metade do século XX, verificou-se o fenômeno de artistas que puderam dedicar-se mais exclusivamente à criação e à produção musical sem ter que lidar diretamente com a preocupação de planejar a inserção econômica de seus trabalhos no mercado (GALLETA, 2013, p. 251)

Dito isso, o que podemos depreender dessas falas, como um todo (e consideramos relevante evidenciar no debate), diz respeito à presença frequente de uma representação recorrente atribuída às empresas tradicionais do setor. Nela, não há a proposição de apresentação informada por contextualizações históricas, que expressem qualidades de caráter complexo e múltiplo. Prevalece, assim, uma visão

generalista, em que se faz uso de caricaturizações simplificadoras, como recurso legitimador dos discursos.

Por outro viés, podemos afirmar que a qualidade ética, por vezes, poderá se converter em ideologia. Assim, acreditamos ser relevante a fala do cantor Thiago Pethit⁵², em entrevista ao jornalista Ronaldo Evangelista para a Revista Galileu (2013). Nela, o artista sinaliza reconhecer este uso ideológico da categoria independente, articulada como ferramenta de inserção e acesso a um certo nicho de mercado. Ao mesmo tempo em que critica, no entanto, demonstra reconhecer sua relevância, ao reivindicar uma suposta autenticidade independente e sua capacidade legitimadora para si:

Thiago Pethit No encarte do mais novo CD de Thiago Pethit, *Estrela Decadente*, ele escreve: “Este disco é 100% independente: independente de patrocínio, independente de edital, independente de gravadora, independente de selo e independente do gosto de quem ouve.” Conjunção rara de liberdade. Quantos discos poderiam ter esse selo? “Ser independente hoje serve mais como slogan do que como um fato”, comenta Pethit. “Até anos atrás, era uma definição para quem não estava assinado com uma gravadora. Para quem não tinha o suporte financeiro das majors, a assessoria, o marketing e a construção de imagem, os jabás, os estúdios que elas ofereciam e por aí vai. Mas as gravadoras não funcionam mais assim. Agora, é mais importante estar vinculado a um bom empresário do que a um selo que muitas vezes só vai cuidar da tua distribuição. Um bom produtor pode te ajudar na inscrição para um edital e conseguir o dinheiro que antes vinha da gravadora. Uma agência especializada pode ter bons contatos e te colocar para cantar numa premiação de música, ou na festa de uma revista de moda, e cumprir a função do marketing e imagem do artista. Mas grande parte ainda diz: somos independentes. Então, fica a minha pergunta: independente de quê?”⁵³

Portanto, o contexto no qual se articula a comunidade é aquele que destaca a independência, como condição de exercício da liberdade em contrariedade às velhas práticas da “indústria” e seu comprometimento com o lucro. Trata-se de uma situação que pode ter sua mais clara exemplificação, através da exaltação dos artistas, que, mesmo ao obterem êxito em suas carreiras, decidem abrir mão do

⁵² “Thiago Pethit é um cantor-compositor paulista. Estreou com o Ep ‘Em Outro Lugar’ influenciado por Tom Waits, Kurt Weill, Leonard Cohen e pela cena underground dos anos 60 e 70, o primeiro álbum de Thiago – intitulado ‘Berlim, Texas’ – foi lançado em 2010, com produção de Yuri Kalil (Cidadão Instigado), sonoridade calcada no Folk. Seu segundo trabalho, ‘Estrela Decadente’, teve lançamento em Agosto de 2012, foi produzido por Kassin (nome por trás dos últimos discos de Caetano Veloso e Gal Costa, entre outros). PETHIT, Thiago. Biografia. **Last.fm**, 25 nov. 2014. Disponível em: <https://www.last.fm/pt/music/Thiago+Pethit/+wiki>. Acesso em: 20 abr. 2019.

⁵³ EVANGELISTA, Ronaldo. Operários da música livre. **Revista Galileu**, São Paulo, 12 abr. 2013. Disponível em: <http://revistagalileu.globo.com/Revista/Common/0,EMI331605-17773,00-OS+OPERARIOS+DA+MUSICA+LIVRE.html>. Acesso em: 22 nov. 2019.

ingresso naquilo que seria considerado como “as antigas estruturas do sistema. É o caso do *rapper* Criolo, destacado no artigo do caderno Ilustrada da Folha de São Paulo⁵⁴, por ter decidido rejeitar ofertas de contrato e parceria com gravadoras, de atuação que dialogava com o formato tradicional. Como rememora João Augusto, fundador da empresa Deckdisc, na declaração: “tentamos de tudo para distribuir o disco do Criolo, mas não conseguimos – nem nós, nem nenhuma outra gravadora”⁵⁵.

O que poderia ser, apenas, uma característica ética, capaz de influenciar disposições e suas conseqüentes tomadas de posição em campo, no entanto, guarda contradições dentro de si. Isto se deve ao fato de que tal fenômeno também pode ser entendido como reflexo das mudanças, na composição do mercado, e de sua consequência sobre as possibilidades de estruturação de carreiras. Esse fato não elimina a oposição constituída entre liberdade criativa e as imposições do mercado. Apesar disso, demanda a tomada de posição, por parte desses “livres criadores”, no que diz respeito à constituição de atuações que os coloquem em frente a aspectos relacionados ao acesso ao capital financeiro. Trata-se de uma condição delicada, ao se compreender que o fundamento legitimador de sua inserção em campo se dá pela crítica aos comprometimentos, impostos pela comoditização da produção musical.

É exatamente essa ambiguidade que João Augusto, em entrevista à revista Serafina, decide destacar, ao comentar aspectos da comunidade. Para ele, de certa forma reiterando a percepção de Thiago Pethit, o uso da categoria independente demonstra sua força e sentido na legitimação de discursos. O fato de que os artistas independentes contemporâneos não necessitariam, obrigatoriamente, de estruturas, práticas e estratégias, anteriormente disponíveis no mercado, não teriam como pressuposto a sua abdicação. Inclusive, para ele, os capazes de constituir projetos viáveis seriam apenas aqueles com diálogo informado por esses fazeres.

⁵⁴ PRETO, Marcus. Neo MPB. **Folha de São Paulo**, São Paulo 29 abr. 2012. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/39881-neo-mpb.shtml>. Acesso em: 12 abr. 2019.

⁵⁵ EVANGELISTA, Ronaldo. Operários da música livre. **Revista Galileu**, São Paulo, 12 abr. 2013. Disponível em: <http://revistagalileu.globo.com/Revista/Common/0,EMI331605-17773,00-OS+OPERARIOS+DA+MUSICA+LIVRE.html>. Acesso em: 22 nov. 2019.

Essa afirmação é contundente, cinematográfica, lembra os filmes que tratam das relações entre colonizadores e colonizados, mas carece de fundamento. Na verdade, os independentes que fizeram sucesso se valeram rigorosamente dos mesmos processos utilizados pelos colonizadores – opa, desculpe-me – pelas grandes gravadoras multinacionais. Quem não seguiu esse caminho ficou pelo canto chorando como o garoto que roubaram a merenda na escola. O fato é que, para o bem ou para o mal, sem grandes gravadoras não teríamos os grandes sucessos mundiais, todos os artistas mainstream teriam tamanhos bem menores. Ser independente é muito bom, especialmente no meu caso, que estive dentro e fora das grandes companhias repetidas vezes, mas dá um trabalho danado. As armas são desiguais e a gente se sente como Leônidas lutando a batalha das Termópilas. Quando temos um sucesso, a vitória é bem saborosa⁵⁶.

3.2 ESPAÇO DA MÚSICA ALTERNATIVA BRASILEIRA: PROPOSITORES EM MEIO À CRISE

O surgimento da comunidade da Música Alternativa Brasileira em campo mantém uma ligação fundamental com as possibilidades oferecidas a partir do período de inovações tecnológicas, que marcaram o setor, durante a virada ao século XXI. De maneira específica, podemos dizer que esse grupo de indivíduos pôde realizar sua inserção, por intermédio das mudanças desencadeadas pela tecnologia digital. Essas mudanças se iniciaram décadas antes; porém, o desenvolvimento de recursos específicos permitiu desenvolver a capacidade, não apenas de ampliar o acesso quantitativo de propositores - com destaque àqueles de menor porte, mas, também, de explorar novas formas de inserção e atuação em campo. Isso ocorreu especialmente, a partir da combinação de suas ferramentas e de processos derivados.

Assim, tornou-se possível (ou facilitado) o desempenho de uma vasta gama de atividades, envolvidas na produção musical (contemplando desde a sua criação até o consumo), bem como a atuação sobre aspectos de organização gerencial, a uma nova leva de indivíduos interessados. No caso específico da Música Alternativa Brasileira, tratou-se de um fenômeno capaz de desvincular a obrigatoriedade de utilização do aparato da indústria fonográfica, em suas variedades de manifestações, até então, colocando em cheque sua posição compulsória para a entrada e trânsito em campo. Pelo contrário, fez-se viável a execução de todas as

⁵⁶ EVANGELISTA, Ronaldo. Operários da música livre. **Revista Galileu**, São Paulo, 12 abr. 2013. Disponível em: <http://revistagalileu.globo.com/Revista/Common/0,EMI331605-17773,00-OS+OPERARIOS+DA+MUSICA+LIVRE.html>. Acesso em: 22 nov. 2019.

etapas dessa cadeia, ao menos em nível potencial, para uma demanda mínima, que se fazia dependente, apenas, da ação individual.

Nesse último ponto, em particular, constituiu-se um fato inédito e, como veremos, marcante. Ao longo do século XX, presenciou-se uma série de desenvolvimentos tecnológicos, que acompanharam e modificaram a história da indústria fonográfica. Muitas destas inovações, tiveram reflexos (não apenas, mas também) sobre a redução dos custos de produção, diminuição da demanda de espaço físico, simplificação e aumento de eficácia das formas de distribuição e expansão dos meios de acesso e consumo, por exemplo. Mesmo assim, nenhuma destas mudanças foi capaz de portar, dentro de si, o potencial técnico (tecnológico) que se prestasse ao exercício autossuficiente de todas as etapas da cadeia produtiva musical, como celebrado em discursos a respeito do tema. Em outras palavras, a disponibilização de recursos, simétricos àqueles presentes nas empresas tradicionais do setor, sob a premissa da democratização de seu uso, não se fez como superação plena dos procedimentos anteriormente disponíveis.

Em um exemplo breve, Dias (2000) resgata como os avanços tecnológicos beneficiaram a produção independente norte-americana na década de 1950. Não deixa de mencionar, porém, a sua condição de dependência em relação a recursos das *majors*:

Mesmo que dependessem das transnacionais para a fabricação dos discos, o acesso aos estúdios ou às condições básicas de produção (estúdios, trabalho dos técnicos e equipamentos de gravação e finalização) foi gradativamente ampliado. No entanto, tais facilidades contrastam com os problemas enfrentados pelas indies na esfera da distribuição e difusão de seus produtos. As dificuldades de distribuição física dos produtos às lojas são acrescidas pela falta de interesse das mesmas por produtos que não venham com a marca das majors, considerada como garantia de sucesso” (DIAS, 2000, p. 127).

Nesse sentido, acontecimentos semelhantes povoaram o desenrolar do percurso assumido pela indústria, nas décadas subsequentes. Porém, a cada passo no sentido do fortalecimento de um projeto independente, estabeleciam-se formas de subserviência em relação à grande indústria. Este fato foi interrompido, a partir da implementação das inovações tecnológicas de meados dos anos 2000. Assim, se uma de suas facetas, a, já mencionada, foi a crise sobre os ramos de negócios tradicionais instituídos no setor, existe mais a ser observado. Sob outro enfoque,

essas mudanças possibilitaram, também, a expansão do que foi denominada como “atuação autônoma”, previamente mencionada.

Essa circunstância, por si só, pode ser considerada a gênese da comunidade da Música Alternativa Brasileira por um viés tecnológico. Porém, o âmbito tecnológico, contudo, não expõe sua relevância integralmente. Isto se deve ao fato de que, também existe um aspecto que diz respeito à construção de elementos de identidade simbólica da comunidade, articulados por seu intermédio. Este aspecto corresponde a um entendimento que se intensifica nas narrativas de seus membros, na medida em que, por vezes, a reivindicação dos aspectos simbólicos não partem da pressuposição do acompanhamento da performance de ordem meramente técnica. Há, também, a construção de um imaginário modulador das suas atividades.

Tais afirmações podem ter seu entendimento percebido pela fala de Rômulo Fróes, segundo a qual existe, em primeiro lugar, a consciência, carregada de valorização simbólica, que se reconhece e atribui a qualidade de pioneirismo sobre as práticas originadas por um novo momento tecnológico. Trata-se de um evento que, observado de forma mais ampla, constitui um novo ciclo de era comunicacional. A partir desta premissa, é possível atribuir-lhe um sentido mais amplo, que, alinhado a grandes eventos de ruptura, insere a sua geração como pioneira de um novo ciclo. Ele refere esse novo ciclo como capaz de encerrar e inaugurar processos humanos: “a internet é o quarto momento disso. Primeiro teve a indústria fonográfica, que começou a gravar disco. Depois o rádio, a TV e agora a internet”⁵⁷.

No entendimento do artista, trata-se de mais do que um elemento de ordem puramente tecnológica. Assim, por consequência dessas mudanças técnicas, fizeram-se modificações mais profundas, sobre bases de funcionamento erigidas no sistema antigo e que se tornaram obsoletas. Como resultado, diz respeito ao surgimento e desaparecimento de gerações de artistas e proposições estéticas, em uma interpretação que compreende técnica e estética unidas em progressão linear sobre a história da música popular:

⁵⁷ COSTA, Marcelo. Entrevista do mês: Romulo Fróes. **Scream & Yell**, 1 abr. 2010. Disponível em: <http://screamyell.com.br/site/2010/04/01/entrevista-do-mes-romulo-froes/>. Acesso em: 23 nov. 2019.

Chegou a TV e uma galera caiu fora. Vicente Celestino se fodeu, e o Roberto Carlos começou a surfar na onda. A internet, de certa forma, fodeu uma galera também. O povo da MPB que fica chorando por causa da pirataria, falando que não vende disco, tipo o Fagner reclamando na TV. O Fagner se fodeu, em certo sentido. A Biscoito Fino fica reclamando... uma banqueira. E tem a minha turma, que só existe por causa da internet⁵⁸.

Assim, por intermédio dessa premissa, haveria o entendimento de que o modelo de negócios explorado pela indústria fonográfica tradicional, como a grande entidade estruturadora do campo, tornou-se anacrônico. Para a nova geração, o evento se impôs, inicialmente, como impasse a esses novos atores no campo, que encontraram desafios inéditos ao tentar se incorporar em campo. A simples utilização das novas tecnologias foi capaz de conferir forte elemento característico à sua geração. É o que também pode ser atestado pelas palavras do cantor Marcelo Jeneci:

Hoje acredito que as gravadoras tenham um papel diferente do que elas já tiveram no passado. Ninguém mais precisa de uma grande estrutura para gravar seu próprio trabalho, nem mesmo para divulgá-lo. É possível fazer tudo na sua própria casa, colocar um vídeo no Youtube e disponibilizar o disco para download em algum site. Hoje em dia, este tipo de divulgação pode surtir muito mais efeito do que o marketing tradicional que despende rios de dinheiro (JENECCI apud GATTI, 2015, p. 125)

No âmbito simbólico que essa discussão sobre novas tecnologias pode tomar, podemos trazer mais uma fala de Fróes, concedida ao blogue Banda Desenhada. Nela, constrói-se uma narrativa que, à primeira vista, poderia ser considerada incoerente, visto que, simultaneamente, o músico afirma que a condição típica dos artistas de sua geração é marcada por, mais do que demanda sobre a autonomia dos processos, também, por um desamparo por parte das velhas estruturas. Ao mesmo tempo, contudo, ele afirma dispor de estrutura equiparável a de um músico inserido no sistema tradicional. O viés que consideramos estar em jogo aqui, porém, não diz respeito a um esforço de apresentar a realidade; o que se procura aqui é dar verossimilhança ao mito fundador que, entre outras coisas, coloca a geração de Fróes no marco zero de um novo momento da produção musical. Destarte, apenas apresentar aquilo que os faz continuidade e manutenção desarticula uma potente narrativa de relevância.

⁵⁸ COSTA, Marcelo. Entrevista do mês: Romulo Fróes. **Scream & Yell**, 1 abr. 2010. Disponível em: <http://screamyell.com.br/site/2010/04/01/entrevista-do-mes-romulo-froes/>. Acesso em: 23 nov. 2019.

A gente não tem ninguém, ninguém. Só blog da internet, cujo público é parecido com o nosso, um pouquinho maior. Eu tenho a minha gravadora (YB), que é ótima. Tenho uma assessoria de imprensa do caralho, e tem um estúdio foda, onde gravo meus discos. Eu já estou num outro patamar. No meio da miséria eu sou rico. É uma geração meio abandonada, cada um por si. A gente é o nosso próprio empresário, a gente que grava, que divulga, que se fode⁵⁹.

Em sentido semelhante, consideramos oportuno trazer uma passagem narrada por Rodrigo Campos⁶⁰. Nela, o exercício da autonomia, como possibilidade, característica e valor simbólico positivo (e distintivo) de sua geração, o impele a assumir fartos compromissos da manufatura de seu primeiro disco solo, incluindo a produção musical. Ao fim do processo, a experiência revelou-se frustrada. Então, ao reconhecer a precariedade dos resultados advindos da prática autônoma, decidiu solicitar assistência de um prestador de serviços profissionais, o produtor Beto Villares⁶¹:

Em 2005, aproximadamente, tentei fazer meu primeiro disco. [...] Achei que seria o momento de arriscar um primeiro trabalho solo. Ainda muito ligado ao samba, fui pro estúdio pra gravar as bases sozinho: violão, cavaco e percussão. Já estavam ali algumas músicas que estariam no “São Mateus...”, que viria a ser, de fato, meu primeiro disco. Enveredei na empreitada imbuído de um espírito de confiança que se esvaiu ao final do primeiro dia, quando escutei o resultado. Me deparei com minha falta de experiência, não sabia nem identificar o que estava errado, mas entendi que não conseguiria fazer esse disco dessa maneira. Três anos depois entraria novamente em estúdio, dessa vez guiado pela experiência e talento do genial Beto Villares, iniciando assim minha discografia solo⁶².

⁵⁹ No que diz respeito a afirmação sobre os blogs, na mesma entrevista o autor afirmará que “sou capa da Ilustrada três vezes por ano”, o que evidencia mais uma incoerência.

⁶⁰ “Rodrigo Augusto de Campos (Conchas SP 1977). Compositor, intérprete, instrumentista. Nasce no interior de São Paulo, mas é criado no Bairro São Mateus, zona leste da capital paulista, onde tem o contato com o samba. Frequenta rodas do gênero desde criança, batuca em painéis e baldes com os amigos e, aos 9 anos, começa a tocar pandeiro, que ganha do pai. Três anos depois, integra seu primeiro grupo tocando tantã e, paralelamente, aprende a tocar cavaquinho. Apresenta-se profissionalmente em bares de Santo André, e São Bernardo, cidade de São Paulo e o do Bairro São Mateus, mas concilia a atividade com outras, como office-boy e empregado em fábrica de calça jeans e casa de bingo. Estuda música por três anos na Fundação das Artes, em São Caetano do Sul. Reside em Pinheiros, zona oeste de São Paulo, desde 2007 [...] Integra em 2011 o grupo Passo Torto – com músicos Romulo Fróes, Kiko Dinucci e Marcelo Cabral – que lança disco homônimo no mesmo ano e é contemplado como melhor grupo de MPB no Prêmio Multishow da Música Brasileira” CAMPOS, Rodrigo. Biografia. **Enciclopédia Itaú Cultural**, São Paulo, 23 fev. 2017. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa436249/rodrigo-campo>. Acesso em: 12 nov. 2019.

⁶¹ “O músico e produtor Beto Villares é mais conhecido por seus trabalhos com bandas como Pato Fu, Mestre Ambrósio e Zélia Duncan, Céu, Rapping Hood entre outros grandes nomes da música brasileira. Lançou em 203 seu primeiro álbum solo, “Música do Brasil”. VILLARES, Beto. Biografia. **Last.fm**. Disponível em: <https://www.last.fm/pt/music/Beto+Villares/+wiki>. Acesso em: 12 nov. 2019.

⁶² CAMPOS, Rodrigo. **Bio. Samba como lugar**. Disponível em: <http://rodrigocampos.art.br/>. Acesso em: 23 nov. 2019.

Ao conceder entrevista ao blogue Banda Desenhada, no entanto, o artista sustenta aspectos ligados às características gerais, ligadas ao princípio de autonomia, que é proporcionada pela tecnologia de seu grupo: “a minha geração teve que aprender a produzir, a gravar disco... Tivemos que inventar um novo mercado...”⁶³.

Então, podemos perceber que “fazer parte” de uma nova era tecnológica e comunicacional, dando uso às suas ferramentas através de fazeres, tem importância em um plano subjetivo. Esse fato é verificado através de sua articulação, em discursos que vinculam esse viés tecnológico a características de distinção, ao mesmo tempo em que lhe atribuem relevância simbólica, passando a preencher, também, função legitimadora. Por certo, esta constatação não significa a inexistência de artistas de práticas autônomas junto da comunidade. Como foi apresentado anteriormente, porém, eles compõem parte de um universo maior. Trata-se, portanto, de um processo semelhante ao que vimos ocorrer, a partir do uso da categoria independente como modo ético.

Dando prosseguimento à observação dos discursos de indivíduos associados à Música Alternativa Brasileira, perceberemos que, de variadas formas, há um entendimento, no sentido de que sua participação em campo, mesmo quando se dá a partir de fazeres, não é lida como expressão de uma aplicação puramente técnica de novos recursos tecnológicos. Através da fala de Kiko Dinucci, por exemplo, poderemos compreender alguns dos fatores que partem de sua atuação e mobilizam seu discurso. Em uma passagem descritiva sobre as qualidades definidoras de seu grupo, está evidenciado como as ferramentas de inclusão estão presentes, mas ocupam um plano secundário – sendo consequência de uma condição e não simples meio para um fim.

Assim, na forma como argumenta, há a transformação desses recursos em estratégias de campo, como resposta a uma ausência fundamental. Esta ausência é atribuída, pelo artista, à omissão das antigas estruturas do setor, no sentido de oportunizar o ingresso de sua comunidade em campo. Por fim, da necessidade de desenvolver processos sobre recursos, motivados por esta ausência, nutre-se uma relação belicosa que informa o discurso:

⁶³ BANDA DESENHADA. Adeus, Batucada. **Banda Desenhada**, 4 dez. 2011. Disponível em: <http://bandadesenhada01.blogspot.com/2011/12/adeus-batucada.html>. Acesso em: 23 nov. 2019.

Minha geração foi abortada pela indústria, já nascemos renegados pelo mercado. Aprendemos a comer pelas bordas, fora dessa mídia, o mesmo caminho dos *indies*: fazer show em pequenos lugares, botar disco de graça pra download para poder espalhar o som, formar público lentamente. No meu caso, sou conhecido ou prestigiado por poucos, alguns críticos me conhecem. Ao mesmo tempo sou totalmente ignorado pela mídia de massa. Ninguém nunca, eu digo nunca, me procurou: nenhuma gravadora, nenhuma Rede Globo. Já nasci ignorado, só me resta fazer o meu próprio trajeto, como um cara em situação de rua que sai comendo lixo pra não morrer. Ao invés de reclamar ou chorar as pitangas sobre a mídia, vou fazer meu trabalho, com público de baixa escala e me considero bem sucedido, pois sobrevivo da minha arte, vivo diariamente das minhas invenções⁶⁴.

Assim, esse contexto de entrada, carregado de valores simbólicos que transcendem a sua manifestação como aplicação, acaba, no entendimento de Fróes, estendendo sua capacidade de influência ao nível da agência. Pode também repercutir sobre aspectos criativos dos artistas, resultando em atributos dos repertórios.

Eu vivo na época certa, e minha música só existe porque eu vivo hoje. Eu faço as coisas do jeito que eu quero, quando quero, e não devo nada a ninguém. Só queria ser mais ouvido. Mas é a melhor época, e não é à toa que essa geração é uma das melhores da história. Esse abandono gerou uma grande música⁶⁵.

Da mesma forma, circunstâncias relacionadas à horizontalização do acesso aos meios de produção, bem como ao conhecimento necessário para a sua utilização, são articulados, também, em sentidos que dizem respeito a outras esferas de atuação da comunidade. Destarte, “fazer sozinho”, torna-se discurso legitimador, que se sustenta em um pressuposto de liberdade criativa e autonomia na gestão de carreiras:

O discurso da minha geração, sem ter sido organizado, é o do cara que faz sozinho e foda-se. E eles fazem do jeito que querem. Aprenderam a gravar disco, gravam em casa, e sabem dessa porra como nenhuma geração soube. [...] Nós fazemos os nossos discos, os nossos shows e não precisamos de ninguém⁶⁶.

⁶⁴ DINUCCI, Kiko. Meu Medo do Pop. **Zagaia**, 2015. Disponível em: <http://zagaiaemrevista.com.br/article/meu-medo-do-pop/>. Acesso em: 12 jan. 2020.

⁶⁵ AGOSTINI, Tiago. Rômulo Fróes: ‘minha geração é das melhores da história da MPB’. **Último Segundo**, 2011. Disponível em: <https://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/romulo-froes-minha-geracao-e-das-melhores-da-historia-da-mpb/n1597071755602.html>. Acesso em: 24 nov. 2019.

⁶⁶ AGOSTINI, Tiago. Rômulo Fróes: ‘minha geração é das melhores da história da MPB’. **Último Segundo**, 2011. Disponível em: <https://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/romulo-froes-minha-geracao-e-das-melhores-da-historia-da-mpb/n1597071755602.html>. Acesso em: 24 nov. 2019.

Por outro viés, que não busca refletir sobre a comunidade a partir de sua relação com a “indústria”, mas prefere se reconhecer como perpetuação de um projeto independente nacional, temos a fala de Anelis Assumpção. Para ilustrar sua argumentação, a artista escolhe lançar seu olhar a partir da comparação, específica, com o projeto da Vanguarda Paulista, de quem a Música Alternativa Brasileira será considerada, em determinadas ocasiões, “herdeira”⁶⁷. Neste sentido, o princípio de cotejamento parte de base distinta da anteriormente exposta, a partir de falas selecionadas de Kiko Dinucci. Como vimos, no primeiro caso, estabelece-se uma associação mediada pela oposição que pende, por vezes, ao confronto. Neste discurso que se segue, porém, faz-se continuidade. Em ambos os casos, contudo, a posição das novas tecnologias permanece similar, nos discursos. Assim, é reafirmado o seu caráter inovador, que permite o acesso da comunidade a ferramentas e meios, antes restritos e restritivos, na mesma medida em que fornece singularidade ao projeto.

Na fala de Anelis, a artista entende a atuação independente da Vanguarda, como reflexo de necessidades advindas de um contexto material precário, para a qual não existia alternativa; em contrapartida, para a sua geração, o exercício da independência se faz fruto de uma escolha, na medida em que o avanço tecnológico teve, como uma de suas consequências, a aproximação de recursos, entre aqueles que foram desiguais.

“Na época se faziam as coisas pela necessidade de fazer”, conta Anelis. “Os caras pegavam seus lambe-lambes e iam colar pela cidade, não existia produtor, assessoria de imprensa. Hoje a internet abriu mesmo o portal. Os novos artistas já trazem influências de muitas coisas, por simplesmente terem muito mais acesso. Terem se formado com muito mais acesso. Pra ouvir música na minha adolescência, com meu pai, a gente estava restrito à meia dúzia de vinis que tinha em casa e à FM.”⁶⁸

Abandonando os discursos formulados para atender à cobertura jornalística e nos direcionando no sentido da reconstituição das trajetórias, acreditamos ser possível encontrar aspectos que interliguem as falas, a partir de elementos comuns. Neste sentido, consideramos pertinente trazer à luz a história de Mauro Fernandes⁶⁹,

⁶⁷ Sobre aspectos desta relação, aprofundaremos o debate no quarto capítulo da tese.

⁶⁸ EVANGELISTA, Ronaldo. Velha e Nova Vanguarda. **Revista Bravo**, 2012. Disponível em: <https://ronaldoevangelista.wordpress.com/2012/09/13/nova-e-velha-vanguarda>. Acesso em: 10 nov. 2019.

⁶⁹ Mauro Fernandes. Entrevista concedida ao autor desta tese. São Paulo, jan. 2020.

que agencia carreiras artísticas a partir da empresa da qual é sócio-fundador, denominada Máquina⁷⁰. Seu foco de atuação, como afirmado em entrevista para esta pesquisa, é o “mercado de música alternativa brasileira”. Este fato pode ser conferido a partir da análise da composição de seu *cast*, que, entre os nomes mais expressivos, conta com os artistas B Negão⁷¹ e Karina Buhr⁷², ambos com trânsito pela comunidade da Música Alternativa Brasileira, especialmente no caso da segunda artista.

Mauro dispõe de uma condição especial, em relação a essa comunidade, que, se não é inédita, também não é comum. Ele desfrutou, ao longo de sua carreira, de experiências junto à indústria tradicional em contexto anterior à crise, o que lhe confere uma visão particularmente útil aqui. Nesse sentido, o empresário, nascido em Recife, rememora seus primeiros passos. Sua trajetória profissional começou, durante a graduação em Relações Públicas, a partir de um contrato de estágio em uma rádio local. Ao término da experiência, por intermédio de relações estabelecidas no período, Mauro passou a trabalhar com a função de divulgador⁷³ da região nordeste para o selo Indie Records⁷⁴. Em seu trânsito pela indústria, após alguns anos, foi contratado como funcionário da multinacional BMG. Em pouco tempo, porém, impôs-se um ponto de virada, que trouxe repercussões ao desenvolvimento da sua carreira. A origem desta ocorrência foi desencadeada pela grande crise no setor tradicional. Assim, no começo da década inaugurada pelos

⁷⁰ “Máquina é um dispositivo que utiliza energia e trabalho para atingir um objetivo predeterminado. Na física, é todo e qualquer dispositivo que muda o sentido ou a intensidade de uma força com a utilização do trabalho” A MÁQUINA. Disponível em: <http://maquina.art.br/amaquina/>. Acesso em: 12 jan. 2020.

⁷¹ “Cantor e compositor. Nascido e criado no bairro de Santa Tereza, no centro do Rio de Janeiro. Um dos fundadores das bandas Planet Hemp e Funk Fuckers”. GOMES, Bernardo. Biografia B NEGÃO. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/b-negao>. Acesso em: 30 mai. 2019.

⁷² “Karina Buhr (Salvador BA 1974). Cantora, compositora, percussionista, atriz e ilustradora. Aos 8 anos muda-se para o Recife, começa a cantar e a tocar percussão com grupos de maracatu, como o Estrela Brilhante do Recife, o Piaba de Ouro, o Véio Mangaba e Suas Pastoras Endiabradas. Em 1997 integra a banda Comadre Fulozinha [...] Com o grupo lança seu primeiro disco, chamado *Comadre Florzinha* (1999), seguindo de *Tocar na Banda* (2003), pela YB Music”. BUHR, Karina. Biografia. **Enciclopédia Itaú Cultural**, 23 fev. 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa388545/karina-buhr> Acesso em: 30 mai. 2019.

⁷³ Como Mauro Fernandes explica, trata-se de uma atividade bastante importante, especialmente, no período em que a principal forma de divulgação de repertórios musicais se dava por intermédio da execução radiofônica. Em seu relato, o papel do divulgador seria o de mediar o ingresso do seu *cast* de artistas na programação das emissoras.

⁷⁴ Gravadora fundada no ano de 1997 no Rio de Janeiro aos moldes das gravadoras independentes surgidas ao longo dos anos 1990. Através dos baixos custos de operação serviam como terreno de teste para novas carreiras artísticas. Simultaneamente, estabeleciam-se laços entre *majors* e *indies* através de acordos de distribuição.

anos 2000, ele perdeu o emprego, em processos de demissão em massa que assolaram a indústria.

Foi nessa circunstância de readaptação a um mercado que se tornava restrito, que conheceu Alexandre Gutierrez, produtor cultural independente, criador do tradicional festival RecBeat. Após anos de trabalhos em conjunto, o empresário comenta que recebeu propostas para retornar ao campo das grandes gravadoras multinacionais. Mauro narra que, no entanto, preferiu recusar as propostas. A explicação para a sua atitude foi a seguinte: “naquele momento, lá por 2005, eu tinha entendido que eu não precisava mais deles para fazer o meu trabalho”.

Assim, acreditamos ter, nas palavras de Mauro, o que Dinucci entende como “ausência” do setor tradicional, a partir de um segmento expressivo do mercado musical que se retrai. Trata-se de fato que impôs adaptações, a partir de um momento que oportunizou o surgimento de novas formas de trabalho. Por fim, quando Mauro percebe a democratização de ferramentas, surge o que Anelis Assumpção entende como a superação da “necessidade” das limitações da produção independente, para o que pode ser descrito como uma “escolha”, visto que o novo contexto não impõe mais contingências ao percurso.

3.2.1 O novo contexto tecnológico como símbolo de distinção

O que se percebe, então, é o surgimento de uma nova geração de indivíduos interessados em variedades de práticas e consumo musical. Estes, ao se encontrarem destituídos das velhas formas de incursão em campo, veem-se obrigados a explorar novos recursos tecnológicos disponíveis. A partir deste emprego, começam a se constituir certas bases identitárias, que auxiliarão propositores dispersos, no sentido do vínculo por traços que se farão comuns. Portanto, essas práticas se tornam mais do que mera atuação técnica, ao receberem, por intermédio dos discursos, carga de valorização simbólica, que lhes agrega qualidades de distinção e legitimação.

No processo de construção de uma narrativa fundadora, não se fará, apenas, a denúncia da ausência das instituições detentoras dos recursos necessários ao ingresso em campo, representadas pelas variedades de manifestações que assumem os empreendimentos fonográficos. Será desenvolvida uma justificativa para esta omissão. Aqui, teremos o encaixe com as premissas da função ética da

categoria independente. Assim, parte-se da ‘estereotipização’ de uma indústria. Sua característica fundamental seria o comprometimento com a lógica financeira. Como resultado, as empresas do setor acabaram por perder a capacidade (e o interesse) em oportunizar espaço a tudo aquilo que não tenha vocação primordial para produto.

Portanto, àqueles com aspirações artísticas, como no caso da comunidade da Música Alternativa Brasileira, far-se-iam portas fechadas. O grupo, com os novos recursos tecnológicos, pôde, não apenas inserir-se em campo, através de meios inéditos, mas a partir desse contexto, instrumentalizá-los. Esses novos recursos foram sintetizados, a partir da democratização dos meios materiais para a produção musical, bem como pelas novas formas de comunicação e distribuição, oferecidas pelo uso privado da internet. Assim, foram utilizados como forma de superar o que se tornaram limites, de assumir responsabilidades sobre preceitos que informariam a sua produção confronto, ao se posicionar como oposição (ou mesmo superação) aos procedimentos instituídos pela indústria fonográfica tradicional. Observamos que se constitui, então, um “círculo virtuoso” que serve de amálgama à base propositiva de atuação dessa comunidade.

Em contrapartida, a geração conta com o que foi tratado como contingência e trunfo expresso pelo novo contexto tecnológico. Este oferece-se como possibilidade de superação da submissão às práticas constritivas da indústria fonográfica tradicional, que impôs, em períodos anteriores, uma condição inviabilizadora ou restritiva a projetos dessa natureza, visto que era essa “indústria” a detentora monopolista das vias de acesso ao campo. Assim, na medida em que essas novas ferramentas tecnológicas ofereceram a democratização do acesso aos meios de produção, divulgação e distribuição de fonogramas, abriram-se novas oportunidades aos atores dispostos a ingressar no campo. Se a todos interessados passou a ser dada a possibilidade de manifestação, apenas alguns assumirão necessários compromissos estéticos e éticos como base de atuação. Fechado o ciclo, a “indústria”, em seus vícios, faz-se completamente desnecessária: tecnologicamente, pela popularização dos meios para a criação de carreiras para além do seu controle; esteticamente, devido à sua incapacidade de promover a renovação de certas proposições musicais.

Assim, é possível articular valores que agregam a essas práticas um elemento de dissidência, em relação à produção do grande mercado. Há o entendimento, então, de estarmos diante de um “marco-zero” ou, mesmo, de uma

reinauguração da música popular. Tal perspectiva poderá ser sintetizada em uma frase curta, porém carregada de informação, de Danislau TB, um dos vocalistas da banda Porcas Borboletas. O questionamento, quando entendido pelo viés apresentado, ganha um sentido mais denso do que poderia apresentar uma leitura superficial, ao demonstrar a condição extraordinária que a comunidade, suas práticas e seus repertórios ocupam no panorama da história da música popular brasileira. Segundo esse membro do grupo: “você entende que nós somos o começo de uma coisa nova?”

3.2.2 “Âmbito privado” do acesso ao capital financeiro

Para a indústria tradicional e, mesmo, para certos nichos dos circuitos autônomos musicais, existem dados relativamente claros e acessíveis para se compreender, de forma direta, como uma carreira artística pode ser avaliada, naquilo que diz respeito à sua performance financeira. Assim, para realizarmos medições, são disponibilizadas informações sobre venda de discos, compra de ingressos para shows ao vivo e números de acesso ao conteúdo on-line, por exemplo. Em outras palavras, ocorre a conversão direta do consumo em capital. Para a comunidade da Música Alternativa Brasileira, no entanto, tais indicadores não se prestam como métricas de desempenho, igualmente eficazes.

Porém, o que me parece mais problemático na distribuição gratuita de música através da internet – caso se torne uma tendência dominante para novos artistas – é que ela aponta para uma situação onde o registro fonográfico, por deixar de oferecer um retorno econômico direto, perde a centralidade em seu trabalho, tornando-se meramente um instrumento para a divulgação da banda e dos shows que realiza (VICENTE, não publicado, p. 16).

Assim, o motivo, que é reflexo de parte importante da crise, a obsolescência da mídia física como *commodity*, tem repercussão dupla. Por um lado, significa uma forma alternativa de distribuição; por outro, refletido aqui, impõe a busca por novas formas de monetização. Portanto, estabelecem-se maneiras particulares, na forma como o grupo se organiza em torno daquilo que diz respeito ao acesso ao capital financeiro. Em um âmbito preliminar, isto permitiu ao grupo a possibilidade de se abster de discussões, que se faziam urgentes ao segmento tradicional:

Eles passam longe de discussões a respeito da pirataria e do compartilhamento de música na *internet* vistos como prejudiciais ao artista [pela indústria tradicional], e têm uma atitude inovadora: aproveitam-se do potencial das redes sociais virtuais para fazerem-se artistas por meio delas (GATTI, 2015, p. 117).

Esse mesmo aspecto, utilizado de maneira descontextualizada, pode se oferecer como mais uma forma de legitimar a oposição, firmada pelo grupo, em relação à “indústria”, mobilizada, fundamentalmente, por interesses financeiros. É este entendimento que ampara a análise de Gatti (2015). Nele, a comunidade, através de sua estrutura constituída a partir de laços afetivos, pode deixar em segundo plano questões financeiras, como influência de sua atividade. Assim, estes laços serão articulados como ferramenta palpável para expressar uma relação de oposição ao estereótipo de uma indústria fonográfica, que, por décadas, foi hegemônica e agora abre espaço para novas “visões de mundo”, e estrutura suas relações de maneira desumanizada:

A ação colaborativa ou cooperativa em detrimento de um individualismo reinante; a independência com relação à indústria fonográfica já institucionalizada; a existência de novos instrumentos concebidos pela cultura do *download*; o livre acesso à cultura, inclusive às próprias produções, em contraste com a mercadologização da cultura, são alguns exemplos de posições alternativas à cultura dominante (GATTI, 2015, p. 271).

O ponto que falta a essa constatação, contudo, refere-se ao fato de que, se essa geração não faz uso dos mesmos elementos empregados, com a finalidade de executar a arrecadação financeira, por modelos tradicionais de negócio, isto não significa, por pressuposto, que esta esfera não esteja contemplada, de alguma forma, entre as suas atividades. Neste sentido, há uma conjugação de fatores, que contribuirão, não para a desmonetização das práticas da comunidade, mas, em verdade, para a instituição de uma série de procedimentos, visando a sua manutenção econômica, através de meios distintos aos “habituais”.

É relevante o fato, já mencionado de forma geral, mas que aponta o protagonismo do circuito de shows. Para a geração, serão imprescindíveis: o crescimento da estrutura de festivais de música alternativa em território nacional; o estabelecimento de casas de show de pequeno e médio porte; as iniciativas públicas de realização de eventos culturais expansão das práticas; e a circuitos de circulação, mantidos por formas de subsídio indireto privado.

Outro elemento importante para a geração, ponto complementar ao destacado, é a relevância do capital econômico, derivado de formas de subsídio indireto. Assim, constitui-se uma organização, em torno da exploração de editais públicos, focados na manutenção de manifestações artísticas e o mecenato privado – muitas vezes, inserido em leis de incentivo que atrelam a isenção de impostos ao patrocínio a atividades culturais.

O que consideramos ser a principal consequência desse processo foi o deslocamento da atividade econômica do grupo a uma esfera menos visível, quando observada a sua atuação como um todo. Complementarmente, as figuras dos curadores e dos jurados ganharam relevância, nas relações do grupo, devido à sua função decisória no acesso a esse modelo de arrecadação de capital. Ainda assim, a constituição de peculiaridades, na composição do fenômeno, não esvaziou sua relevância, como a interpretação da comunidade desmonetizada, proposta por Gatti (2015), procura entender. Como demonstraremos a seguir, ela, apenas, redistribui disputas em campo.

Ao longo de nossa pesquisa, pudemos entrevistar três jornalistas - Alexandre Matias⁷⁵, José Flávio Jr.⁷⁶ e Alex Antunes⁷⁷. Além de trânsito pela mídia especializada, eles possuem experiência profissional, na realização da atividade de curadoria de cultura, em circuitos frequentados pela comunidade da Música Alternativa Brasileira. Portanto, consideramos oportuno trazer trechos dessas conversas, para embasar esta argumentação.

Alexandre Matias comenta sobre como o financiamento, através de subsídio indireto, alcançado através da aprovação de projetos em editais, é capaz de influenciar decisões que, teoricamente, diriam respeito a escolhas de caráter puramente estético. Matias considera, assim, terem passado a existir “produções feitas para tentar ‘ganhar edital’”. Este é um fato que, em seu entendimento, demonstra um aspecto negativo da sistematização das práticas de subsídio indireto. Assim, um suporte que, supostamente, oportunizaria, aos criadores, a manutenção da liberdade de invenção, um valor caro a um grupo – tido como base de sua legitimidade - teve efeito contrário, sobre alguns artistas e seus repertórios.

⁷⁵ Alexandre Matias. Entrevista concedida ao autor desta tese. São Paulo, jan. 2020.

⁷⁶ José Flávio Jr. Entrevista concedida ao autor desta tese. São Paulo, jan. 2020.

⁷⁷ Alex Antunes. Entrevista concedida ao autor desta tese. São Paulo, jan. 2020.

Complementarmente, temos a contribuição de Alex Antunes e Zé Flávio Júnior, que trazem sua experiência de curadoria artística, voltada à performance de música ao vivo. Assim, ao comentarem, respectivamente, sobre a vivência junto à equipe responsável pela programação da Virada Cultural⁷⁸, da cidade de São Paulo, e do projeto intitulado Prata da Casa⁷⁹, vinculado à programação cultural da rede SESC. Ambos destacam relatos de disputas travadas entre eles e empresários, produtores e *bookers* de artistas, no que se refere aos aspectos financeiros do fechamento de contratos.

Por outro viés, mas com significado que nos encaminha no mesmo sentido, podemos resgatar passagem de Garland (2014). A partir dela, podemos perceber o entendimento, por parte da Música Alternativa Brasileira, de que as adversidades econômicas se dariam pela conjunção de fatores desfavoráveis. Entre eles, a incapacidade de atendimento pleno das necessidades financeiras do grupo por parte das instituições responsáveis pelo seu subsídio e a disputa desigual com indivíduos que utilizariam a constituição de laços afetivos com pessoal em condição decisória sobre o acesso aos recursos como facilitador. Aqui fica claro, também, o reconhecimento e a relevância do subsídio indireto para a manutenção econômica da comunidade:

Atribuem dificuldades financeiras a uma combinação de tocar sons histórica e contemporaneamente subvalorizados no Brasil, juntamente com críticas às instituições de caráter musical e práticas de financiamento gerenciados de forma integral ou parcial pelo Estado. Estas instituições, incluindo os locais do SESC afiliados ao Estado de São Paulo, os espaços estaduais e municipais da Funarte, e o financiamento de eventos culturais através de “lei de incentivo”, representam uma parcela significativa de recursos financeiros para músicos independentes de todos os tipos. O estado e as instituições para artes afiliadas ao estado ajudaram a criar uma nova classe de trabalhadores culturais para lidar com a grande quantidade de burocracia envolvida na gestão de fundos (Gough, 2014), e músicos e produtores independentes costumam aproveitar estes recursos, “gerenciando uma

⁷⁸ “Criada para refletir o espírito paulistano de uma cidade que ‘nunca para’, a Virada Cultural é um evento promovido pela Prefeitura de São Paulo que oferece atrações culturais de todas as faixas etárias, classes sociais e gostos que ocupam, ao mesmo tempo, a mesma região da cidade [...] Desde sua primeira edição, em 2005, a Virada Cultura atrai milhares de pessoas de todas as partes de São Paulo e do Brasil”. PREFEITURA DE SÃO PAULO. Serviços para turista. Virada Cultural. Disponível em: <http://www.capital.sp.gov.br/turista/atracoes/eventos/virada-cultural>. Acesso em: 28 jan. 2020.

⁷⁹ “Idealizado por Gisela Ferrari, foi um dos grandes eventos realizados na reabertura da Comedoria – então chamada de Choperia – em 1999. Já nascia com uma vocação intrínseca ao Sesc Pompeia e ao trabalho cultural aqui realizado: abrir espaço para novos artistas da música brasileira”. SESC Pompeia Anuncia Prata da Casa. **Scream & Yell**, 2019. Disponível em: <http://www.screamyell.com.br/blog/2019/09/25/sesc-pompeia-anuncia-prata-da-casa-20-anos/>. Acesso em: 11 jan. 2020.

política de troca através de amizade com indivíduos institucionalmente bem colocados” (Ochoa 2013:16). No entanto, muitos participantes do *indie*, como Mancha, preferem uma ideologia de “optar por não participar” do que consideram um método excessivamente político de financiamento cultural, que necessariamente coloca a música nas lógicas políticas locais e nacionais de uma maneira que as pessoas como Mancha não desejam (GARLAND, 2014, p.155).

Portanto, não se trata de ser uma geração desprovida de práticas direcionadas à comercialização e à exploração de mercados. Diferentemente da indústria tradicional, que encontra seu foco de atuação em torno da venda de suporte físico, destinado ao consumidor final e, por conta disto, centra sua atuação em aspectos a ela relacionados, no entanto, a música alternativa paulistana, por sua vez, migra suas estratégias econômicas em direção àquilo que diz respeito à variedades de formas de subsídio indireto. Nesse sentido, não se pode confundir, em análise, que o fato de não serem praticadas as mesmas formas de exploração econômica como sinônimo de que sua ausência. Tal predisposição se intensifica, quando o desinteresse econômico serve como forma de legitimação de características que compõem os imaginários, sobre o qual é erigida esta comunidade, especialmente, naquilo que a distingue dos grupos com o quais entra em disputa.

3.2.3 “Empreendimentos artesanais” e Música Alternativa Brasileira

Aqui temos outro elemento relevante, que se apresenta, de forma não uniforme, entre aquilo que se observa nas falas e nas práticas do grupo. Por intermédio dos discursos, somos levados a acreditar que esse repertório se trata, fundamentalmente, de produções caseiras. Nelas, o artista, assumindo responsabilidades que não lhe competiam na indústria tradicional, executa suas canções, a partir da combinação do domínio técnico de todas as etapas produção. Deste modo, o acesso a toda infraestrutura demandada para o processo de produção musical estaria, potencialmente, miniaturizada em um computador pessoal, por exemplo. Assim, o artista não necessitaria, por obrigatoriedade, de mais ninguém. Esse indivíduo pode produzir, então, de forma livre, o que será fruto direto da sua concepção artística.

Apesar de haver a viabilidade potencial da execução dessa empreitada, ao menos naquilo que se concretiza a partir da técnica, não é esse o modelo de

produção musical, predominante no repertório, que compõe uma “discografia selecionada” da Música Alternativa Brasileira. Existem, no panorama desse coletivo, artistas que optaram pela produção musical a partir de *home-studios*⁸⁰. Existe, porém, um traço inovador na produção musical desta geração, mas que não é esse, da forma como é propagado nas narrativas. A documentação básica dessa comunidade será realizada pelo que chamarei de estúdio de gravação artesanal, em uma série de empreendimentos, que adjetivarei da mesma forma: artesanal.

Considerarei artesanal um termo adequado, para descrever a maior parte dos empreendimentos surgidos a partir da comunidade da Música Alternativa Brasileira. Nesta concepção, entendo tratar-se de empresas, costumeiramente, de pequeno porte. Usualmente, elas são compostas por poucos sócios, que são os principais executores do trabalho - não apenas gestores. As ordens hierárquicas costumam se estabelecer com grau alto de informalidade, dando um caráter definido, por vezes, como “caseiro”. Normalmente, ao menos ao nível do discurso, o capital financeiro raramente é exposto como motivação para empreender. Em contrapartida, outras esferas de atuação costumam ser beneficiadas (afeto, política, estética, etc.). As questões que dizem respeito ao acesso e ao gerenciamento do capital financeiro se constituem em problemas frequentes, que ameaçam a subsistência desse tipo de negócio. Por conta das limitações econômicas, não são empresas que costumam dispor de grande número de funcionários.

Agora, com a finalidade de ilustrar, de maneira geral, as características de um empreendimento artesanal e, de forma específica, esse modelo de gravadoras, contaremos a história do Estúdio El Rocha, como relatado por Fernando Sanches⁸¹⁸², um dos proprietários da empresa familiar, responsável por gravar parte relevante do repertório da Música Alternativa Brasileira. Fernando descreve o

⁸⁰ O “estúdio caseiro” é o que pode ser considerado como resultado extremo das novas possibilidades oferecidas pelas tecnologias de áudio digital. Nele, todo o processo de produção musical, que, até então, demandava de estrutura dos estúdios tradicionais, passa a acontecer em novo contexto. Assim, foram superadas limitações devidas à quantidade de equipamentos, valor dos materiais e as dimensões da infraestrutura analógica, permitindo aos interessados realizar estas atividades em ambiente doméstico.

⁸¹ “Engenheiro de som, Fernando Sanches se especializou nas necessidades técnicas dos estúdios. É responsável pela sonoridade do El Rocha, passando por todas as etapas do nascimento de um disco: produz, grava, mixa e masteriza. Como músico esteve mais ligado ao cenário do hardcore nacional”. EL ROCHA. **História**. Disponível em: <https://www.elrocha.com.br/historia/>. Acesso em: 13 jan. 2020.

⁸² Fernando Sanches. Entrevista concedida ao autor desta tese. São Paulo, jan. 2020.

surgimento da sua empresa na “cena musical”⁸³ paulistana, a partir de uma proposta de seu pai, Cláudio Takara.

Cláudio Takara percebeu o crescente interesse de Fernando Sanches, bem como de seus irmãos (Daniel Ganjaman e Maurício Takara), pela prática musical. O fato, consumado pela participação dos filhos em diversas bandas, fez com que ele propusesse, aos filhos, substituir o pagamento de ensaios pelo aluguel de um espaço para ser usado como estúdio. Iniciaram, assim, em 1997, as atividades do Estúdio El Rocha.

O avanço do uso das tecnologias digitais para áudio foi fundamental, para o ingresso do estúdio nas práticas de gravação; contudo, isso não ocorreu através do seu uso. Uma das características definidoras do espaço foi a de privilegiar o uso de equipamentos analógicos. Seu acesso somente foi possível, no entanto, quando esses se tornaram artigos considerados obsoletos. Nesse momento, eles passaram a ser descartados por emissoras de rádio e estúdios tradicionais, que, como nos informa Fernando Sanches, estavam falindo ou migrando para o uso de tecnologia digital. Desta forma, o estúdio El Rocha, responsável por prestar serviços de áudio para parte significativa (e relevante) dos artistas vinculados à Música Alternativa Brasileira, conseguiu o que entende ser a oferta de um serviço raro à época. No ano de 1999, quando o estúdio passou a incorporar serviços de gravação: “não existia um estúdio como o nosso em São Paulo. Um estúdio médio, com equipamento bom e gente disposta a tirar um som. Na época ou tinha estúdio grande e caro ou pequeno e podre”. Ainda sobre a questão de seu envolvimento com equipamentos de gravação, Fernando Sanches diz que levou quatro anos de prática em gravação analógica, em fita magnética, até experimentar o recurso da produção mediada por computadores. Mesmo passando a atuar em ambiente híbrido, informa ter levado anos para conseguir emular os resultados dos equipamentos analógicos, de maneira satisfatória, a partir de seus substitutos digitais – dos quais, atualmente, segue fazendo uma aplicação apenas parcial.

Nesse sentido, em sua concepção, é para a geração que o está sucedendo que recairia a configuração das práticas fundamentadas no computador. Sobre o fato, comenta: “Eu fico de cara com o que dá para fazer hoje com *plug-ins*, mas o

⁸³ Utilizei propositalmente a categoria, devido ao fato de que, em um primeiro momento, não se pode dizer que o estúdio não possuía, ainda, capacidade de congrega qualquer tipo de comunidade musical, como viria a ter mais tarde.

Rick Bonadio⁸⁴ também deve ter pensado a mesma coisa, ao saber que tinha um moleque gravando discos, do jeito que eu gravava”.

Sobre esse aspecto, podemos verificar nova discrepância entre discursos e práticas da comunidade. Por certo, tal afirmação não compõem a imagem da geração “da internet”, em que artistas-empresa podem gerir todos os aspectos da sua carreira e, inclusive, produzir as suas músicas em *home-studios*. Estes têm como *hardware* apenas um computador caseiro e uma interface de áudio; na parte de *softwares*, um *DAW*⁸⁵ de produção musical e seus *plug-ins*⁸⁶ favoritos.

A partir de fonogramas gravados em estúdios caseiros e dos programas de compartilhamento digital de arquivos musicais, os artistas passaram não apenas a divulgar amplamente seus trabalhos mas também a incrementar uma rede de trocas de experiência e de criação musical via internet. A cena paulistana de que trata o estudo exemplifica o movimento, bem como essa forma colaborativa de produção apoiada em rede de afinidades musicais e pessoais (DIAS, 2017).

Ainda assim, o El Rocha, é um típico exemplo de padrão de empresa prestadora de serviço, que se firmou na cidade de São Paulo. Há outros exemplos simétricos, como é o caso da empresa YB. A gravadora e o selo foram responsáveis por documentar e/ou lançar, praticamente sozinhos, uma fatia expressiva de artistas da comunidade, desde o ano de 1999. O que vimos surgir, ao longo das duas décadas, foram empresas constituídas em moldes semelhantes, para cumprir uma demanda crescente: estúdios pequenos e médios, com interesse por equipamentos

⁸⁴ “Experiente profissional do mercado fonográfico brasileiro tem em seu currículo a descoberta de grandes nomes da música e a produção de artistas de expressiva vendagem como Mamonas Assassinas, Charlie Brown Jr., Tihuana, CPM22, Los Hermanos, Ultraje a Rigor, Planta & Raiz, Luiza Possi [...] Foi diretor geral da Virgin Records Brasil no período de janeiro de 1997 até abril de 2001, sendo responsável pelas áreas: Artística / Marketing Nacional e Marketing Internacional, onde dirigiu o desenvolvimento, no Brasil, de artistas como Backstreet Boys, Spice Girls, Britney Spears, Manu Chao, Lenny Kravitz, The Rolling Stones”. BONADIO, Rick. Disponível em: <http://www.rickbonadio.com.br>. Acesso em: 30 mai. 2019.

⁸⁵ DAW é a abreviação de Digital Audio Workstation. No universo do áudio digital mediado pela centralidade dos microcomputadores, sua presença no processo se faz essencial. Se, por um lado, temos os computadores, que passaram a ocupar o espaço de principal dispositivo físico de um estúdio contemporâneo, por vezes, compondo uma das poucas peças de *hardware*. Por outro lado podemos afirmar que o DAW é sua contraparte entre os *softwares*. A Digital Audio Workstation, é o espaço no qual todas as etapas de produção musical acontecem. Em uma comparação com o ambiente de gravação analógico, poderíamos atribuir à DAW, boa parte das tarefas desempenhadas pela manipulação da mesa de som, as necessidades essenciais requeridas aos processadores de efeitos e aspectos de inscrição sobre suporte como, anteriormente, destinou-se à fita magnética.

⁸⁶ Os *plug-ins*, no contexto da produção de áudio, podem ser aplicados de variadas formas e com muitas finalidades. Porém, o que poderíamos oferecer como definição genérica, é o fato de que este é um segmento da área de *softwares* que será composto por ferramentas capazes de serem interpostas sobre o fluxo do sinal de áudio, buscando introduzir modificações.

*vintage*⁸⁷, entrega de músicas com sonoridade profissional e preços mais acessíveis ao artista direto, possivelmente sem nenhuma forma de subsídio externo.

3.4 DO MÚSICO AUTÔNOMO À PESSOA-EMPRESA

A expansão das possibilidades de ingresso e articulação em campo tiveram as suas formas ampliadas de tal modo que, como vimos, certas definições se tornaram vagas demais, para contemplar um universo tão diferenciado. Pelo mesmo motivo, novos conceito-chave puderam (e necessitaram) ser delineados. É o caso dos profissionais autônomos⁸⁸. Neste sentido, trata-se de um segmento do campo específico da produção musical, que viu um aumento das perspectivas de inserção e particularização nas formas de atuação no mercado sem precedentes. Essa condição foi alcançada, fundamentalmente, por intermédio do novo contexto tecnológico.

Essa reorganização da indústria fonográfica brasileira tem avançado e permitido um acesso inédito dos artistas locais ao mercado e dos consumidores a uma diversidade de conteúdos musicais. Atualmente, um músico profissional pode gravar suas músicas num estúdio terceirizado, mandar prensar cópias de seus discos numa fábrica e contratar os serviços de uma distribuidora de discos físicos e digitais, e ter seu disco sendo vendido na Saraiva Megastore ou na iTunes Store Brasil (DE MARCHI, 2016, p. 207).

Nesse sentido, se o contexto do campo no século XXI não é responsável pelo surgimento da categoria, faz-se especialmente propício ao desempenho desse perfil de atividade. É por conta disto e da necessidade de compreender, de forma mais precisa, aquilo que lhe é singular, que Vicente (2014) considera apropriado lhes destinar uma definição própria - separada da designação genérica de “produção independente”:

⁸⁷ Dentro do universo musical, existe uma corrente de culto aos processos, equipamentos e técnicas de etapas anteriores do percurso histórico da produção fonográfica. A isto, dá-se o nome de *vintage*.

⁸⁸ Inicialmente adotaremos a definição corrente de profissional autônomo da música, como expressa por De Marchi (2016, p. 175): “sem contrato com qualquer tipo de gravadora, esses produtores desenvolveram seus próprios canais de acesso ao público para divulgar sua obra e/ou vender produtos e serviços, através de suas páginas na internet e/ou perfis nas redes sociais”.

Proponho nesse livro o acréscimo da categoria 'artistas autônomos', que tenta levar em conta as mudanças econômicas e tecnológicas que, especialmente a partir da segunda metade da década de 1990, ampliaram gradativamente as possibilidades para essa modalidade de atuação (VICENTE, 2014, p. 16).

No caso da comunidade da Música Alternativa Brasileira, a categoria “autônomo” parece ser especialmente pertinente. Como foi apresentado, ela compõe parte da composição da comunidade, a partir de um viés técnico de estruturação. Não consideramos, porém, ser correto restringir sua relevância a apenas isso. Destarte, entendemos que essa categoria, frequentemente mencionada em discursos, dá nome à capacidade adquirida pela comunidade, para desempenhar todas as atividades referentes à gestão, ao menos em nível potencial, de uma carreira artística.

Mais do que isso, quando se articula entrelaçada à representação da liberdade criativa, presente na manifestação ética do conceito de independência, de certa forma, dá-se como possibilidade prática (não, obrigatoriamente, pressupondo sua concretização em ato) de sua realização. Neste sentido, há uma valorização desse conceito, como artigo ciclo que guarda os princípios norteadores da ocupação do campo. Nele, a liberdade criativa (independência) é possibilidade por novos recursos (tecnologia), que são colocados em prática pela ação desprovida da necessidade de intermediação (autonomia).

Mesmo que não seja a intenção de De Marchi (2016), o pesquisador perceberá que se estabelece uma diferença entre o artista autônomo e seu desenvolvimento, em sentido de se tornar um empreendimento. Assim, entendemos que a categoria é constituída pelo “artista sem contrato com gravadoras”, Por vezes, mostra-se limitada para descrever, em plenitude, os mecanismos que se encontram por trás de suas características:

Outro núcleo dinâmico da indústria fonográfica, a produção autônoma, expande-se de forma caótica, na medida em que o acesso às redes digitais se amplia no país. Isso permite a tais artistas o acesso ao mercado consumidor, mas o problema desse tipo de produção fonográfica reside em que nem todos os artistas tem capacidade de se transformarem em bandas-empresa lucrativas, tal como o Teatro Mágico ou Móveis Coloniais de Acaju. Muitos grupos musicais e intérpretes ainda dependem dos concertos ao vivo que fazem em pequenos bares e casas de espetáculos, da venda de seus produtos nesses eventos (CD, DVD, camisetas) e, especialmente, de editais públicos para realizarem um disco ou concertos. Porém, devido à enorme quantidade de artistas nessa situação, essas soluções são insuficientes para a maioria (DE MARCHI, 2016, p. 206).

Quando as questões próprias da inserção em campo envolvem a organização de gestão, ao nível individual, pode-se expandir o entendimento para além da sua categoria trabalhista, como prestador de serviços autónomo ou como um projeto artístico solitário. Passa-se, então, ao entendimento, a partir do seu modo de vinculação em campo e a buscar uma compreensão dessa atuação autónoma, mediada pela complexidade de suas redes de relação.

3.4.1 O conceito do “artista-empresa” e os seus limites

Ao levar em conta a estruturação daquilo que se organiza no sentido da complexidade advinda das necessidades e práticas de autogerenciamento, experienciada pelo artista autónomo, Galletta (2013) propõe o uso da categoria “artista-empresa”. Neste sentido, procura-se apresentar a alternativa conceitual, para a descrição dos indivíduos com carreiras de pequeno e médio porte, com interesse no mercado de cultura e compreensão sobre a atuação desses indivíduos, no que diz respeito ao seu ganho de complexidade na contemporaneidade.

A declaração de Márcia Castro aponta para a emergência de um novo papel sócio-cultural e um novo lugar económico ocupado cada vez mais, pelo artista da música na nova cadeia de produção musical que se desenvolve e descortina no contexto de expansão da cultura digital. Neste novo panorama, alterna-se substancialmente o processo social de mediação entre as dimensões de “música enquanto arte” e da “música enquanto empreendimento económico produtivo”; dimensão social e historicamente constitutivas da atividade musical profissional desenvolvida nas modernas sociedades capitalistas. (GALLETTA, 2013, p. 250 – 251).

Gatti (2015) resume a situação daquilo que ocorreria em decorrência da combinação de atribuições, antes separadas pela estratificação da produção industrial em áreas especializadas, mas que, agora, encontrar-se-iam integralizadas, pelas contingências demandadas à parte da produção:

O compositor transforma-se numa espécie de empreendedor de sua própria carreira, arranjando meios alternativos de fazer-se público, ressaltando a necessidade de uma atitude incisiva e ousada que o artista deve ter frente à sua carreira (GATTI, 2015, p. 128).

Assim:

Ao experimentar caminhos alternativos ao tradicional, os novos artistas devem assumir a frente de todas as etapas de produção musical, arranjando desde as composições, passando por conhecimentos técnicos de gravação, mixagem, até os processos finais de produção, como prensagem, distribuição e divulgação (GATTI, 2015, p. 127).

Vale ressaltar, contudo, que ao mesmo tempo em que consideramos a categoria “artista-empresa”, como responsável por nos abrir caminhos importantes para reflexão, também entendemos que, rapidamente, esta categoria expõe seus limites. Um primeiro ponto a ser problematizado sobre seu uso diz respeito à imposição hierárquica, já aferida pela própria escolha de palavras-chave. Esta atribui, permanentemente, uma condição de centralidade, ao artista, e de ponto de partida sobre às discussões da cadeia produtiva como um todo, a apenas um de seus membros. Trata-se de um fato que não somente polariza toda a discussão, mas oferece, ao artista, a posição de constante protagonismo. Para o restante da comunidade, cabe o papel reativo da “prestação de serviços”, de acordo com demandas externas aos seus desígnios. Neste sentido, haverá uma profusão de indivíduos envolvidos na cadeia produtiva⁸⁹, cumprindo funções, por vezes múltiplas, e, não infrequentemente, temporárias. Esses elementos perdem riqueza na exposição de sua participação e contribuições, pelo viés de interpretação apresentado aqui.

Acreditamos que a fala de Romulo Fróes, na qual descreve aspectos da organização de sua carreira, compõe uma ilustração esclarecedora sobre como se estruturam as atividades da comunidade. Além disto, ela apresenta pontos afins com o que foi dito até aqui. Assim, há a verbalização pelo próprio indivíduo de como os fazeres artísticos dizem respeito a apenas uma fração de suas múltiplas atuações junto à comunidade. Por certo isto não a faz menor, mas não exclusiva. Contudo, não é a variedade, apenas, que é explicitada, mas sim o entendimento da relevância do cumprimento dessas funções ao desenvolvimento da comunidade:

Mas essa história de fazer a festa e outras coisas que estou correndo atrás – um programa de rádio, um documentário, escrever sobre música – tem um motivo mais nobre, que é pensar a cena que surgiu nos anos 2000 e falar dela, coisa que não tem nenhum artista falando. Acho bacana que um artista fale sobre o que está acontecendo, que não fiquem apenas os jornalistas. É uma cena próxima porque todo mundo toca junto, mas ninguém pensa muito sobre o trabalho do outro. Fiquei a fim de fazer isso pra falar pras outras pessoas: “Tem gente fazendo música boa pra caralho”,

⁸⁹ Tais funções serão pormenorizadas no próximo capítulo da tese.

e isso está se desdobrando. Há ainda outro motivo mais prosaico que é tentar viver de música. O caminho é abrir frente. Escrevo pra uma revista, ganho um troco; faço uma curadoria em um buteco, ganho outro troco; faço um programa de rádio, mais um troco; um show aqui, outro ali e junto uma grana pra viver de música sem ter trampo, fazendo coisas que eu gosto e tocando isso pra frente. Estou com essas duas coisas na cabeça: falar pra todo mundo que está acontecendo algo importante. E viver dessa porra⁹⁰.

Finalmente, como demonstrado ao longo do capítulo, existem diferentes formas de exercício da autonomia. Temos a condição de autonomia, vinculada desde o músico de “quarto”, responsável pela totalidade dos aspectos inerentes ao subsídio da carreira, passando pelo autônomo, que pode estabelecer redes de parceria, chegando, inclusive, ao músico vinculado ao sistema das grandes gravadoras, que carrega como valor a postura dos autônomos, ao sustentar atividades decisórias sobre a gestão de carreira.

Isso significa que, resumidamente, apesar de a aplicação do conceito “artista-empREENDEDOR” trazer destaque à rede de relações necessárias à formação e à manutenção de uma carreira autônoma, esse, fato que passa longe de uma atuação isolada. Corresponde, isso, sim, uma atuação marcada por um perfil de interdependência. Neste sentido, trata-se de uma categoria que carrega consigo destaque para certas qualidades, que marcam a forma como se organizam as relações em torno da Música Alternativa Brasileira. A perspectiva apresenta-se, contudo, limitada, ao expor os diferentes padrões de interação apresentados pela comunidade. Consideramos que esse aspecto ignora variedades do projeto independente após a crise. Ao mesmo tempo, contenta-se em sublinhar seu pioneirismo (não observável empiricamente), abrindo mão de caracterização da atuação na prática.

Feitas essas considerações, nada disso significa que não existam, junto à comunidade, atuações, empreendidas por iniciativa individual e revelem a centralidade da função do artista. Essas atuações, portanto, estão de acordo com a proposição do profissional autônomo enquanto artista-empREENDEDOR. Não é verificável na prática, porém, ao mesmo tempo em que constitui um ruído para este tipo de análise, a construção de um modelo hierárquico, que parta do pressuposto permanente do protagonismo das relações intermediadas pelas proposições do artista. Oferece-se, então, uma condição de certa forma passiva a todos aqueles que

⁹⁰ COSTA, Marcelo. Entrevista do mês: Romulo Fróes. **Scream & Yell**, 1 abr. 2010. Disponível em: <http://screamyell.com.br/site/2010/04/01/entrevista-do-mes-romulo-froes/>. Acesso em: 23 nov. 2019.

ingressam na rede. Assim, ignora-se que toda a comunidade se articula de forma dinâmica, por indivíduos cumprindo diferentes funções, mas em situação

Novamente acreditamos ter, aqui, um elemento cuja valorização é a distinção e a legitimação, que associa independência à liberdade, a tecnologia como viabilidade e a autonomia como garantia do exercício da atividade, sobre a primeira premissa, intermediada pela segunda, sem riscos do desvirtuamento. Na prática, no entanto, acreditamos ser necessária uma pequena reorganização, capaz de despir da ideologia a organização deste empreendimento sobre o campo.

3.4.2 O profissional empreendedor da música alternativa

Assim, consideramos mais apropriado, ao se investigar a condição universal do exercício da autonomia, junto da Música Alternativa Brasileira, a lógica das “pessoas-empresa”. Nesta categoria, o entendimento dessa condição, como manifesto pela comunidade, seria o seguinte modo: a possibilidade de atuação profissional, em nível individual, se daria pelo estabelecimento de redes, frequentemente compostas, também, por prestadores de serviço autônomos. Trata-se de uma qualidade de atuação não restrita, apenas, aos artistas, mas a todos integrantes da cadeia em suas diferentes atribuições. Assim, a necessidade de ações continuadas, carregadas do entendimento de que existem compromissos da ordem gerencial sobre atos e escolhas, atribuirá à agência o valor de empreendimento.

Dessa maneira, consideramos ilustrativo o resgate de uma trajetória, com ênfase naquilo que diz respeito à constituição de sua carreira como exercício de autogestão. Apresentamos, então, parte da história de Bernardo Pacheco⁹¹, músico e técnico de som, que nos concedeu entrevista. Como princípio de sua linha argumentativa, sustentou uma posição bastante rígida sobre os aspectos pertinentes à comunidade, no que diz respeito aos papéis desempenhados e ao que considera serem certas regras implícitas de atuação.

Com esse entendimento, para Bernardo Pacheco, o que é pertinente à sua produção artística, como músico, e a sua prestação de serviço, como técnico de som – o que o insere na comunidade – são duas esferas independentes que não se

⁹¹ Bernardo Pacheco. Entrevista concedida ao autor desta tese. São Paulo, jan. 2020.

tocam. Mais do que isto, segundo ele, essas esferas não devem se interpenetrar. Destarte, o êxito na área depende do preenchimento das expectativas, em torno da atribuição conferida. Portanto, para aqueles capazes da entrega, em acordo com a designação, não faltariam oportunidades profissionais. Trata-se de uma condição que conjugaria a possibilidade de exercitar as capacidades artísticas e de ser remunerado por elas. Consequentemente, a prosperidade na carreira diria respeito ao cumprimento sistemático das atribuições, de maneira esmerada.

Na entrevista, Bernardo Pacheco foi questionado sobre a posição de indivíduos entendidos como criativamente valorosos, mas que ocupam posições de marginalidade em relação ao grupo. Em outras palavras, esses indivíduos dispõem do reconhecimento do seu “talento” por parte dos pares, o que não se traduz em oportunidades de integrar projetos musicais em sua multiplicidade de manifestações. Para Bernardo Pacheco, a justificativa é simples e guarda relação causal com sua premissa básica anterior: alguns são excluídos pela incapacidade de atender expectativas, indiferentemente de suas capacidades.

Por outro lado, em afirmação que poderia parecer antagônica àquilo mencionado até aqui, o músico, mesmo sustentado por uma visão que parece mecânica, das regras de atuação na sociedade em relação à performance, desfruta de um entendimento daquilo que seriam suas motivações, para participação na comunidade, erigida sobre princípios que não pressupõem a mesma eficácia. Começando pela remuneração financeira, Bernardo Pacheco faz questão de salientar, de modo que nos parece ser destacado com orgulho, o fato de nunca ter perguntado o valor de um cachê e sempre aceitar os convites para trabalho.

Entendemos haver aqui um elemento de constituição básico da Música Alternativa Brasileira e que revela um princípio complexo de sua composição. Nele, manifesta-se uma contradição fundamental sobre a qual o grupo é instituído. Assim, necessita-se sustentar, como forma de legitimação em campo, estruturada sobre uma narrativa coerente, o valor da liberdade de criação artística sobre qualquer contingenciamento, em especial, aqueles provenientes pelo acesso ao capital financeiro. Devido às particularidades técnicas de ingresso em campo, porém, impõe-se um desafio aqui. Nele, faz-se necessário a esses indivíduos, o domínio e o exercício de aspectos da gestão de empreendimentos, de acordo com pressupostos de mercado. O fato se agrava quando, a atuação prega a autonomia. Essa

contradição reivindica para si, não somente, aspectos da carreira, mas seus próprios corpos.

Tal percepção já tangencia, de forma preliminar, a análise de Gatti (2015) sobre o tema. A pesquisadora apontará, por vezes, como questões que dizem respeito a práticas comunitárias desmonetizadas entravam em choque com aspectos do acesso ao capital financeiro. Em alguns casos, essas podem, inclusive, contradizer a “imagem pública” da geração. Ainda assim, quando abordado, o assunto nunca ganhará o mesmo destaque e a mesma posição hierárquica, em suas falas, como também reconhece Gatti (2015):

O princípio da música colaborativa por vezes se choca com o caráter empreendedor com que levam suas carreiras, como deixam entrever alguns ruídos internos ao grupo, que são rapidamente abafados pela imagem de “geração solar” que devem sustentar (GATTI, 2015, p. 274).

O que a pesquisadora não consegue apreender de forma mais profunda, contudo, é que, de uma contradição em sua gênese, os dois aspectos não se mantêm em confronto no interior da comunidade. É desta maneira que consideramos sintomática a fala de Fróes. Numa extensa digressão sobre a relevância e aplicabilidade do conceito de arte, sobre a produção da canção contemporânea, ele termina com uma definição da ordem financeira, que lhe permite oferecer um conceito sobre o que seria a categoria à qual se refere:

Fazemos arte pela necessidade pessoal de cada um, por uma possibilidade de transcendência, individual que seja. Eu acredito na transcendência da arte e na força multiplicadora que ela tem. Foi ela, para dizer o mínimo, que me possibilitou uma mobilidade social.⁹²

Consideramos, no entanto, que, por intermédio dessa dicotomia, estabelece-se, na verdade, a raiz de como a categoria proposta por Bourdieu (1996a), denominada *illusio*, apresenta-se no interior da Música Alternativa Brasileira. Segundo o pesquisador, o termo dá conta dos princípios necessários para que os participantes possam se inserir e atuar em campo. Neste sentido, faz uma analogia em que as relações estruturadas em campo poderiam ser consideradas como um jogo. Por este viés, o *illusio* forneceria a motivação para se tomar parte na disputa:

⁹² PRETO, Marcos. Cantor Romulo Fróes fala sobre idiossincrasias de sua geração. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 jun. 2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/928919-cantor-romulo-froes-fala-sobre-idiossincrasias-de-sua-geracao.shtml>. Acesso em: 23 nov. 2019.

“O jogo faz a *illusio*, o investimento no jogo do jogador avisado que, dotado do senso do jogo porque feito pelo jogo, joga o jogo e, com isso, o faz existir” (BOURDIEU, 1996a, p. 324).

Contudo, o papel da *illusio* é maior do que o mero despertar de interesse nos indivíduos para estimular o ingresso no jogo. Ele também será responsável pelo aceite de suas regras específicas por parte dos participantes. Em seu exemplo sobre

O *fundamento da crença* (e da deleitação que, no caso da ficção literária, ela proporciona) reside na *illusio*, na adesão ao jogo enquanto tal, na aceitação do pressuposto fundamental que o jogo, literário ou científico, vale a pena ser jogado, ser levado a sério. A *illusio* literária, essa adesão originária ao jogo literário que funda a crença na *importância* ou no *interesse* das ficções literárias, e a condição, quase sempre despercebida, do prazer estético que é sempre, em parte, prazer de jogar o jogo, de participar na ficção, de estar em acordo total com os pressupostos do jogo; a condição também da *illusio* literária e do efeito de crença (antes que do "efeito de real") que o texto pode produzir (BOURDIEU, 1996a, p. 365-366).

Assim, a visão empresarial, em um contexto marcado pela desregulamentação da profissão e sua falta de segurança trabalhistas, acompanhada pelo estabelecimento de uma certa indiferenciação entre o trabalho criativo e as preocupações próprias de inserção em mercado, podem ser amortizadas pelo discurso independente e a ideia de se estar oferecendo algum tipo de cultura de resistência às proposições típicas da indústria tradicional.

3.5 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

Como pudemos acompanhar, no desenvolvimento deste capítulo, a inserção da comunidade da Música Alternativa Brasileira ocorreu a partir da instituição de um novo contexto tecnológico. Esta composição, inaugurada na virada ao século XXI, representou um momento que pode ser expresso em duas facetas. Aos negócios previamente estabelecido no setor, apresentou-se como desafio à manutenção de velhos modelos de atuação. Aos novos propositores, porém, estabeleceu-se como oportunidade inédita de incursão em campo. Assim, foi o segundo caminho o adotado pelo grupo em estudo. Feita esta opção, no entanto, seu emprego transcendeu a esfera da aplicação meramente técnica desses novos recursos. Tratou-se de fato que logo passou a ser vinculado, por parte de seus membros, ao entendimento de que o gesto se deu, fundamentalmente, como resposta à

incapacidade e ao desinteresse das estruturas anteriores, no sentido de contemplar a produção da geração ao seu escopo de atividades. Assim, o ato ganhou, também, valoração simbólica à comunidade.

Instituiu-se, portanto, a ideia de que essa inserção em campo, por meio de formas alternativas, guardava, em si, uma qualidade mais ampla de ruptura. Neste sentido, formalizaram-se características, que serviam de motivação para a quebra. Compôs-se, então, uma narrativa, que atribuía às velhas práticas da indústria a premissa do comprometimento, de tudo aquilo que fosse proveniente de seus métodos de produção, a uma finalidade última que buscasse resultados de ordem financeira. Por consequência disto, inflexionar-se-iam todas as etapas da cadeia neste sentido, em detrimento de qualquer outra fonte de interesse. Em contrapartida, a comunidade representaria parte daquelas proposições deixadas de lado. Sua concretização a partir da premissa do que seria, supostamente, um resgate do primado da realização artística, sobre a manufatura da canção, lhe faria produto limitado à conversão em lucro. Destarte, o uso das novas tecnologias, quando incorporado às falas, converteu-se, também, como capital simbólico, oferecendo material responsável tanto pela distinção como pela legitimação do grupo.

Como verificado, contudo, o conteúdo articulado nas falas dos integrantes e as estruturas consolidadas para (e em decorrência de) suas práticas, não se consolidaram de maneira inteiramente consonante. Neste segundo vetor, pôde-se observar, muito mais, a composição de empreendimentos instituídos em relação de continuidade. A miniaturização e barateamento dos custos, de todas as etapas pertinentes ao processo de produção musical, proporcionaram a tomada de todos os processos próprios à produção musical e gestão de carreira, ao menos enquanto potência de atuação, ao artista individual. O que se verificou, empiricamente, foi o surgimento de uma série de pequenos prestadores de serviço, articulados em rede, acionados de acordo com a disponibilidade de recursos financeiros, pelas necessidades do artista autônomo.

Dessa maneira, a “subserviência” ao capital financeiro não promoveu o abandono aos princípios de organização da comunidade. Mesmo que, em seu discurso básico de pertinência, singularidade e legitimação resida uma denúncia a essa sorte de capital, seu acesso e uso não deixou de ser empregado na manutenção do grupo. Sua apropriação passou a se dar por forma distinta daquela exercida pelo segmento tradicional. Assim, ao invés dos meios de subsídio,

advindos da exploração econômica direta de bens culturais, passou-se a investir esforços em práticas de remuneração de bens simétricos, a partir de financiamento indireto. Fez-se, portanto, crucial à manutenção do grupo a aprovação de projetos de subvenção econômica de carreiras, por intermédio de iniciativa pública e privada, bem como a participação em circuitos de performance pública, cujo pagamento parta de compromisso contratual prévio, assumido com a instituição contratante.

Destarte, constituiu-se, aí, o que consideramos ser uma contradição interna fundamental, que marcou a atuação dessa comunidade. Sinteticamente, ela se instaurou pela oposição básica entre discursos e práticas, mas teve repercussões mais profundas. Nelas, ao mesmo tempo em que foi possível celebrar a liberdade criativa e a democratização de ingresso aos novos propositores, vimos surgir novas formas de constrição ao acesso e conformação de propostas artísticas às expectativas dos detentores do acesso ao capital financeiro.

Nesse sentido, podemos observar o espaço ambíguo ocupado pela expansão do exercício da autonomia. Esta, por um lado, significa a possibilidade, por intermédio da concretização na forma de uso, das ferramentas oferecidas pelo novo período tecnológico, dos princípios éticos adotados a partir de um viés de interpretação do projeto independente. Por outro lado, no entanto, pressupõe a contaminação, de todos os aspectos da cadeia produtiva, com valores que dizem respeito ao acesso ao capital financeiro esperados pelas carreiras instituídas sobre o preceito da autogestão

Assim, temos a categoria básica que identifica os membros dessa comunidade. Uma categoria representada pelo termo *profissional empreendedor da música alternativa*. Este, um conceito que carrega, dentro de si, a capacidade de justificar a manutenção da contradição entre a criação livre e a dependência de atividades que levem ao acesso ao capital financeiro. Destarte, por seu intermédio, o comprometimento com o desempenho de uma performance racionalmente instrumentalizada foi justificado pela adequação do gesto às necessidades da realização artística sob a égide da ética independente. O atendimento das demandas funcionais foi premiado com a solicitação continuada da prestação de serviço; porém, simultaneamente, não se deve entender essa atuação, puramente, por seu aspecto financeiro. Portanto, em momentos de precariedade econômica, em que se viu prejudicada a remuneração, permaneceu o compromisso de realização das tarefas da comunidade como projeto estético.

Portanto, foi estabelecido o contexto de inserção em campo: seu fenômeno tecnológico viabilizador; o diálogo com expressões antecedentes; sua fundação permeada por elementos que atuam tanto para coesão como distinção e as características identitárias básicas daqueles indivíduos que, por esta via, ingressam em campo. Dedicaremos o próximo capítulo à descrição interna da comunidade e o que poderíamos denominar, nos termos de Bourdieu, às suas disposições. Iniciaremos nossa exposição pela apresentação do que consideramos ser a sua dupla origem conceitual: por um lado, constituída a partir da ideia de restauração de um grande período da música popular nacional - inaugurado pela MPB canônica, por outro, fundamentada nas práticas e ideologias de certa linhagem da música independente – fundada, por sua vez, pela Vanguarda Paulista.

Finalmente, pelo levantamento de rupturas e continuidades com seus antecedentes, apresentaremos as características gerais da comunidade estudada. Nosso interesse é o de demonstrar o é mais ou menos estável, ao longo do tempo, e que pode ser entendido como elemento identitário. Não nos interessa, aqui, contudo, tratar cada um desses segmentos como estanques, mas, sim, apresentá-los naquilo em que se interpenetram e animam a comunidade musical. Entendemos que esses aspectos se fazem presentes, a partir de regras implícitas e explícitas de pertencimento e sociabilidade.

4 A NOVO MOMENTO DA MÚSICA INDEPENDENTE, SOB PRECEITOS DE UMA NOVA MPB

Com certas bases definidas, sobre fatores e procedimentos que incidem sobre o campo, começamos agora a buscar compreender elementos relacionados às disposições da comunidade musical. Neste sentido, não se trata, exatamente, de meras ações humanas, tomadas aleatoriamente a partir de uma infinidade de caminhos possíveis. Como indica Bourdieu (1983, 1998), antes da tomada de ações, forma-se um contexto, que favorece escolhas específicas de um grupo:

Um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações – e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas (BOURDIEU, 1983, apud SETTON, 2002, p. 62)

Portanto, antes da concretização do ato, existe o estabelecimento de fenômenos que se convertem em tendências. Para chegarmos às escolhas, então, passamos, antes, pela composição de um panorama específico de eventos. O pesquisador entende esses eventos, como responsáveis pelas “disposições” do grupo:

Assim, a herança acumulada pelo trabalho coletivo apresenta-se a cada agente como um espaço de possíveis, ou seja, como um conjunto de *sujeições* prováveis que são a condição e a contrapartida de um conjunto circunscrito de *usos possíveis*. Àqueles que pensam por alternativas simples, é preciso lembrar que nessas matérias a liberdade absoluta, exaltada pelos defensores da espontaneidade criadora, pertence apenas aos ingênuos e aos ignorantes. É uma única e a mesma coisa entrar em um campo de produção cultural, mediante um direito de entrada que consiste essencialmente na aquisição de um *código específico* de conduta e de expressão, e descobrir o universo finito das *liberdades sob coação* e das *potencialidades objetivas* que ele propõe, problemas a resolver, possibilidades estilísticas ou temáticas a explorar, contradições a superar, ou mesmo rupturas revolucionárias a efetuar (BOURDIEU, 1996a, p. 266)

Neste sentido, no presente capítulo, apresenta-se uma investigação sobre elementos pertinentes a essa esfera mais ampla. Para tanto, tomamos como lema as palavras de Renato Ortiz (1994, p. 7), na introdução de seu livro “Mundialização da Cultura”, ditas em outro contexto, mas que consideramos adequadas à nossa proposição. Nela, o autor menciona que, caso queiramos ser contemporâneos de nosso tempo, temos de assumir certos riscos. Assim, buscamos trazer mais

coerência, em um campo que ainda se apresenta bastante resistente para qualquer afirmação que se proponha rígida. Ainda assim, mesmo que sob o risco da revisão, acreditamos que esta reflexão que estamos propondo tem contribuições relevantes para a área.

Acreditamos ser importante compreender, primeiramente, que a comunidade da Música Alternativa Brasileira parte do que entendemos ser uma dupla fundação, responsável por algumas de suas qualidades gerais. Estas qualidades oferecem um entendimento, tanto a respeito da forma como as comunidades são percebidas (por consequência, como são retratadas - na mídia, por exemplo) quanto da maneira como os participantes se reconhecem e pautam suas atividades. A partir daí, poderemos investigar como esses imaginários, constituídos em torno desses fenômenos, oferecem pistas sobre as estratégias, disposições e tomadas de posições dessa comunidade.

Neste sentido, há a criação de um laço de prolongamento do que seria um novo momento do fenômeno denominado MPB. Em um primeiro momento, mais abstrato, porém, com posterior estabelecimento de vínculos concretos. Trata-se, portanto, em linhas gerais, de um grupo que se oferece como perpetuador de uma música “de qualidade”, entre outras variedades da produção popular brasileira (estas, frequentemente tratadas como efêmeras em oposição à sigla). Neste sentido, não é incomum vermos o tratamento “Nova MPB” ser designado a alguns de seus artistas.

Por outro lado, existe vínculo com as experiências do projeto independente, especialmente no que diz respeito à sua versão paulistana. Nele, enxergamos a continuidade do que é tratado como uma primeira fase da música independente paulistana, no que é pertinente a um (auto)reconhecimento, como processo coletivo, que foi denominado como Vanguarda Paulista. Neste último caso, traçar a continuidade é um trabalho mais concreto e, de certa forma, mais facilmente identificável. A continuação genealógica, como será pormenorizado no próximo capítulo, é a faceta mais explícita desta historicidade, apesar de não ser a única. Assim, não é incomum uma segunda denominação para esta comunidade, que será tratada como um “novo momento da música independente brasileira”. Neste sentido, também repassamos características da “segunda fase” da música independente, que consideramos fundamentais, para compreender melhor a comunidade envolvida nesta pesquisa.

Iniciar por este caminho, analisando a relação desses dois fenômenos com a Música Alternativa Brasileira, ajuda, neste primeiro momento, a integrar o processo a um campo geral da música popular nacional. Ao mesmo tempo, estabelece diferenciação, em relação a eventos semelhantes de outras partes do Brasil e, mesmo, de outras comunidades musicais da cidade de São Paulo, que também possuem projetos independentes e que, conseqüentemente, apresentam suas idiossincrasias.

Entendemos haver, portanto, um trânsito entre segmentos da música independente da cidade de São Paulo e que este fluxo existe entre diferentes gêneros musicais, que compõem a Música Alternativa Brasileira. Acreditamos que uma parte da confusão, relacionada à denominação desta comunidade, pode ser atribuída ao fato de ela ser naturalmente híbrida em realização. Assim, quando Gatti (2015) denomina o grupo como “súditos da rebelião”, em função de supostos vínculos retroativos, referidos como limites da existência do grupo, acreditamos se tratar de um equívoco. Isso se verifica, porque, como demonstraremos, se existem elementos de continuidade, estão presentes, também, os de negação:

A escolha dessas referências já demonstra a qual posição se colocam como pretendentes, ou seja, uma tomada de posição decisiva e que leva os agentes dos meios de comunicação, críticos e público a os definirem como Nova MPB. Por meio dessa escolha é possível ver operando o processo de tradição seletiva, no qual alguns personagens são eleitos a compor a gloriosa história da música popular, dignos de homenagens, releituras, exaltações públicas (GATTI, 2015, p. 14).

4.1 OS VÍNCULOS COM A MPB CANÔNICA

*Não vá ao show de Caetano
Venha ao nosso show
Todo mundo que gosta de Caetano é amigo nosso
E a gente te convidou*

Trecho da canção “Caetano Veloso” de Rafael Castro⁹³

Recontar a história da formação, estruturação e desenvolvimento da MPB seria um trabalho longo e que foge do escopo desta tese. Por isso, vamos nos

⁹³ “Rafael Castro é considerado uma das maiores revelações da música independente do Brasil nos últimos anos. Jovem multi-instrumentista autodidata, compõem arranjos de todos os instrumentos de suas músicas. Em 9 anos de carreira e hiperatividade lançou 9 discos com mais de 100 canções gravadas, todas disponíveis para download gratuito” CASTRO, Rafael. Biografia. **Dia da Música**, 2020. Disponível em: <http://www.diadamusica.com.br/rafaelcastro>. Acesso em: 12 jun. 2020.

apegar apenas aos elementos que contribuem para pensar a coletividade que pretendemos compreender. Como expõe Napolitano (2007): “MPB é uma sigla em cuja origem percebe-se a tentativa de se sintetizar a tradição e a modernidade, numa perspectiva nacionalista, embora não xenófoba” (NAPOLITANO, 2007, p. 109). Em sua interpretação do fenômeno, existem dois aspectos que ganham relevância em sua constituição, em especial a partir do desenvolvimento apresentado em meados dos anos 1960.

Primeiramente, como Napolitano (2007) nos informa, parte da origem do que se entende pela sigla tem sua gênese em uma produção artística, baseada nos anseios de uma classe estudantil, que pode ser resumida em “[...] uma cultura de oposição, jovem, nacionalista e de esquerda, mas ao mesmo tempo ‘sofisticada e moderna’” (NAPOLITANO, 2007, p. 83).

Complementarmente, o estabelecimento do segmento decorre de uma série de circunstâncias de organização do campo, que alinham a chegada e consolidação da televisão, como meio de comunicação de massa (e o processo de desenvolvimento de sua linguagem); o surgimento de uma nova geração de artistas, que fazem ponte entre o passado radiofônico e os desejos de modernização da comunicação, em sua nova etapa de desenvolvimento tecnológico; e, finalmente, a fundação da ABPD, representando a organização do setor fonográfico, em torno dos seus interesses econômicos (NAPOLITANO, 2007).

Ao final deste processo:

Este jogo de interesses – comerciais e ideológicos a um só tempo – definiu o lugar social da música popular. Nascia a Música Popular Brasileira, que passaria a ser escrita com maiúsculas, sintetizada no acrônimo MPB, misto de agregação de gêneros musicais com instituição sociocultural (NAPOLITANO, 2007, p. 89).

Se existem características técnicas e estéticas que poderiam ser utilizadas como elementos de coesão à manifestação, o seu caráter agregador pode ser mais bem descrito, como uma pauta de interesses políticos e um projeto de produção cultural que articula a música popular a uma visão de mundo particular, do que qualquer padrão composicional. Como percebe o pesquisador, diferente da uniformidade, a sigla abrigou um universo plural de proposições:

Esse campo tem sido homogeneizado pela memória musical na forma de um conjunto de chavões musicais e poéticos grosseiros e exortativos das virtudes romantizadas do ‘povo-nação’. O que se percebe em uma análise mais detalhada da cena musical do período é uma gama variada de perspectivas musicais e poéticas que eram abrigadas sob a sigla (NAPOLITANO, 2007, p. 109).

Em outras palavras, desde o seu princípio, a MPB fez-se um fenômeno mais adequado a delimitar fronteiras de afinidade de um projeto político/cultural, do que como algum “estilo musical”, cuja partilha de elementos da linguagem musical trariam aspectos de coesão.

Em um primeiro momento, era possível traçar suas raízes musicais, na continuidade da proposta da Bossa Nova. Isso envolvia uma qualidade caracterizada por aspirações de síntese, entre tradição e modernidade - conduzida pelo diálogo entre um folclore idealizado, atualizado pela linguagem internacional-popular. Essas fronteiras, contudo, se expandiram de tal forma que MPB passou a determinar, cada vez mais, um alinhamento com certos pressupostos intelectuais e o trânsito de seus atores em uma esfera social determinada. O resultado foi, conseqüentemente, um modo de se ver a cultura:

As modificações culturais específicas do momento histórico dos anos 60, no contexto brasileiro e global, produziram um diálogo entre diversas faixas culturais e sociais. Entre estas faixas figuram as várias minorias representadas no discurso da MPB (nordestinos, favelados, “caipiras”, a mulher – discutida no trabalho de Nara Leão e Maria Bethânia, entre outras), a música negra estadunidense (representada, já em 1963, pela música de Jorge Ben), o rock, a poesia culta (Chico Buarque, Caetano Veloso, etc.), música paraguaia, boliviana, e assim por diante. Por meio da análise da relação entre gênero musical e subjetividade, é sugerido que, ao contrário da construção de um sujeito monológico, tal como ocorreria na socialização realizada no âmbito de um gênero, a MPB, com sua porosidade radical entre diversas faixas culturais, seria o indício de (e predisporia para) subjetividades mais propensas ao diálogo com o outro. (NEDER, 2010 p. 190)

Como subproduto das fronteiras de afinidade, a sigla MPB passou, também, a manifestar o que pode ser considerado um caráter segregador do fenômeno. O processo ganhou visibilidade, a partir da postura de oposição combativa, adotada em relação a outra manifestação do período, a Jovem Guarda – contra a qual disputava o segmento jovem, nos anos 1960. Finalizada a disputa, porém, manteve-se a vocação de impor seus limites como barreira.

Nesse sentido, consideramos pertinente retomar outro evento marcante, como subsídio da afirmação anterior. Este evento diz respeito ao processo de

hibridização de técnicas e recursos de linguagem musical, como reflexo do desenvolvimento da indústria fonográfica nacional, especialmente a partir dos anos 1970 (BARCINSKI, 2014). Assim, apesar de a MPB se encontrar imersa em um contexto favorável à padronização e à uniformidade, permaneceu viva a linha divisória entre aquilo que seus artistas e repertórios representavam, e tudo o que ficava de fora. Desta forma, pode-se trazer o emblemático caso do uso da guitarra elétrica, na música brasileira. Inicialmente, através de uma perspectiva nacionalista, o instrumento foi entendido como sinônimo de (suposta) colonização cultural e decadentismo, vinculado diretamente ao rock brasileiro dos anos 1960 – uma esfera da produção musical caracterizada como representativa de “modernidade conservadora” e despolitizada. Posteriormente, em especial através do projeto Tropicalista, o instrumento viu a absolvição de seu status.

O desenvolvimento substancial do campo, apenas deu mais força a essa orientação. Com a progressiva informação e incorporação de uma linguagem musical internacional-popular, expandiu-se a racionalização sobre os produtos do segmento. Portanto, o espaço capaz de diferenciar seus produtos passou a ocupar níveis mais profundos e subjetivos da criação artística. Isto não impediu que se permanecesse atribuindo singularidade à produção da MPB; contudo, considerando essa produção como produto de consumo, valoriza-se o seu espaço no mercado. Assim, sua escolha significa a opção por qualidades de sofisticação do objeto de arte e consequente durabilidade. Essas são características opostas e singulares, quando observadas sobre um segmento marcado pela suposta efemeridade, que permeia a comoditização da cultura com a mera intenção de lucro. Portanto, é pertinente a provocação de Napolitano (2007, p. 98):

É possível concluir que a MPB foi um “produto” comercial muito mais eficaz do que a jovem guarda, por três motivos: foi reconhecida pela crítica, ganhou o público consumidor de alto poder aquisitivo e instituiu um estio musical que reorganizou o mercado, estabelecendo uma medida de apreciação e um padrão de gosto musical.

No caso da comunidade da Música Alternativa Brasileira, há uma relação ambígua com a sigla MPB. Isto pode ser evidenciado em uma interação que guarda traços de continuidade (descendência) e, simultaneamente, de ruptura (dissidência). Por conta disto, esta trama assume um contexto complexo de concretização, que pretendemos apresentar a seguir.

Por um lado, então, há a reivindicação de um laço de continuidade. Nele, escolhe-se a tradição musical representada pela sigla MPB, como parte da evocação de uma origem de princípios. Por consequência, fazendo-se o vínculo, estariam disponíveis ao grupo, também, os atributos legitimadores tipicamente associados ao grupo: a representação de uma música brasileira e popular, com disposição de dialogar com a indústria da cultura, mas que se preserva esteticamente sofisticada, resultando na qualidade elevada do repertório – característica que a distingue de outras proposições lançadas em campo.

Há, contudo, um percurso trilhado pela Música Alternativa Brasileira, que se deu, processualmente, sobre o modo como se organizam esses elementos de continuidade. Assim, os primeiros movimentos em direção ao estabelecimento de pontos de contato entre a comunidade e seus antecessores foram resultado, fundamentalmente, de iniciativas dos membros da Música Alternativa Brasileira. No começo dos anos 2000, período de formação do grupo, não existiam muitos laços de interação concretas entre os coletivos. Trata-se de um fato que, de certa forma, justificaria a relação unilateral. Como amostra desta afirmação, podemos resgatar os primeiros textos, escritos por Romulo Froes. No material, representativo do momento, encontra-se, naquilo que diz respeito ao tratamento da MPB, uma alternância entre a reverência à MPB, como molde para atuação, e a busca por apontar como estas referências se manifestam na produção de sua geração.

O primeiro fio a ser reconhecido é o seu canto. Bruno é antes de mais nada um excelente cantor, cada vez mais raros em nossa música. Se por um lado ele aprendeu direito as lições da Bossa Nova, especialmente no que se refere ao volume de sua voz, sua interpretação muitas vezes não controla o que parece transbordar em sua música: uma verdade e uma emoção que extrapola sua voz contida⁹⁴.

Feita a primeira aproximação, podemos considerar como um segundo momento da constituição do vínculo, o interesse despertado, especialmente junto a membros da mídia especializada, no sentido de subsidiar a relação. Então, firmado o interesse, a classe jornalística, não apenas se dedicou a cobrir, a partir de entrevistas, as percepções da própria comunidade da Música Alternativa Brasileira sobre afinidades com a MPB, mas, dedicou-se à produção de narrativas, cujo interesse foi o de construir pontes capazes de unir simbolicamente as gerações.

⁹⁴ FRÓES, Romulo. **Release Bruno Morais “A Vontade Superstar**. Disponível em: romulofroes.com.br/TEXTOS_files/Romulo%20Froes%20Morais.pdf. Acesso em: 6 jul. 2020.

Desse modo, podemos trazer duas matérias, que buscam estabelecer paralelos entre a MPB canônica e a nova geração de artistas, como ilustração. Além dos textos condizentes, nelas, temos a iniciativa de recriar capas clássicas, estampadas pela MPB canônica, com artistas da nova geração, substituindo, por estes, os personagens originais. Assim, a primeira destas empreitadas foi publicada na Revista Trip, na edição de junho de 2009. Nela, a imagem que estampa a matéria é uma recriação da capa da Revista Realidade, de 1966. No original, a foto era composta pelos artistas da MPB; Caetano Veloso, Gilberto Gil, Toquinho, Magro, Milton Banana, Jair Rodrigues, Nara Leão e Paulinho da Viola. Em sua releitura, veremos artistas vinculados à Música Alternativa Brasileira, ocupando seus lugares. Destarte, posam para a nova foto: Fernando Catatau (Cidadão Instigado), Kassin, Céu, Daniel Ganjaman, Tatá Aeroplano, Júnior Barreto, Hélio Flanders (Vanguard), Talma de Freitas e Romulo Fróes (DANTAS, 2016).

Na Folha de São Paulo, junto ao suplemento Serafina⁹⁵, adotou-se procedimento semelhante, em sua matéria dedicada a apresentar o novo fenômeno musical que se descortinava. Entre as fotos que acompanhavam a matéria, havia a citação da capa do LP *Tropicalia ou Panis Et Circensis*, de 1968, povoada por membros da comunidade da Música Alternativa Brasileira. Assim, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Rita Lee, Torquato Neto, Arnaldo Baptista, Sergio Dias, Nara Leão e Capinam foram substituídos por Romulo Fróes, Emicida, Nina Rizzini, Márcia Castro, Marcelo Jeneci, Gustavo Galo, Rodrigo Campos, Nina Becker, Guilherme Held e Hélio Franders (DANTAS, 2016).

Na sequência dos eventos de ordem simbólica, veremos surgir oportunidades práticas de vinculação com a MPB. Nesse sentido, vale registrar um evento que ocorreu, por exemplo, no ano de 2011, durante a premiação do *Video Music Brasil 2011* (premiação dada aos melhores artistas do ano pela emissora MTV). Na ocasião em que Criolo recebeu os prêmios de melhor disco (Nó na Orelha, 2010), melhor música (“Não Existe Amor em SP”) e de artista revelação. O cantor fez dueto com Caetano Veloso⁹⁶.

⁹⁵ PRETTO, Marcus. Artistas fazem nova MPB mesmo sem apoio de grandes gravadoras. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 29 abr. 2012.

⁹⁶ CARVALHO, João Paulo. Criolo é o grande vencedor do VMB 2011. **Estadão**, São Paulo, 21 out. 2011. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,criolo-e-o-grande-vencedor-do-vmb-2011,788258>. Acesso em: 15 nov. 2019.

Também é possível a constatar essa sorte de associação, quando, em 2015, o produtor Kastrup montou um time da nova geração paulistana, para construir o primeiro disco de canções inéditas da cantora Elza Soares, intitulado “A Mulher do Fim do Mundo”. Nele, tivemos a participação de Romulo Fróes (direção artística), Kiko Dinucci (guitarra), Marcelo Cabral (baixo) e Mariá Portugal (percussão)⁹⁷. “Deus é Mulher”, de 2018, retomou a formação da equipe do trabalho anterior, com o acréscimo das participações de Tulipa Ruiz⁹⁸. Em 2019, houve uma reunião semelhante para formar o núcleo de produção do disco “Besta Fera”, de Jards Macalé, que havia passado vinte anos sem lançar um disco novo. A produção de Kiko Dinucci contou com composições de Tim Bernardes, Juçara Marçal e Romulo Fróes⁹⁹. Todos estes nomes são ligados à contemporânea comunidade da Música Alternativa Brasileira.

Portanto, não podemos considerar de todo surpreendente que, nesse primeiro momento, ao se buscar uma denominação ao grupo de artistas, o jornalismo cultural tenha chegado ao termo Nova MPB. A alcunha acabou dando visibilidade ao coletivo. Trata-se de um fato que pode ser verificado pela adoção do nome por muitos dos observadores externos, que se dedicaram a estudar a comunidade (ALMEIDA, 2016; DANTAS, 2016; GATTI, 2015; GONÇALVES, 2014).

A categoria acabaria carregando, contudo, dentro de si, não somente aspectos de continuidade. Em paralelo ao esforço de associação, também se estabeleceram rupturas capazes de apresentar contradições. Assim, não consideramos ocasional o fato de que, entre os pesquisadores que desfrutaram de contato direto com membros do grupo, optou-se por formas distintas de nomeação (GALLETTA, 2013; GARLAND, 2014).

Então, por outro lado, a Música Alternativa Brasileira, também, manifesta, em ações que caracterizam sua relação com a MPB canônica, elementos de ruptura (dissidência). Entendemos que esse fato se deve, prioritariamente, a uma

⁹⁷ NSCTOTAL. Novo disco de Elza Soares, “Deus é Mulher” segue estética do “Mulher do Fim do Mundo”. **Diário Catarinense** por Estadão Conteúdo. Disponível em: <https://www.nsctotal.com.br/noticias/novo-disco-de-elza-soares-deus-e-mulher-segue-estetica-do-mulher-do-fim-do-mundo>. Acesso em: 15 nov. 2019.

⁹⁸ LIMA, Carlos Eduardo. Elza Soares – Deus é Mulher. Cantora volta com álbum ainda mais poderoso que o anterior. **Monkeybuzz**, 24 mai. Disponível em: <https://monkeybuzz.com.br/resenhas/albums/elza-soares-deus-e-mulher>. Acesso em: 15 out. 2019.

⁹⁹ BERNARDI, Renan. Besta Fera: o mais novo álbum de Jards Macalé mostra toda a juventude de um ícone da música brasileira. **Tenho mais discos que amigos**, 04 mar. 2019. Disponível em: <http://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2019/03/04/jards-macale-besta-fera>. Acesso em: 15 out. 2019.

característica já apresentada no capítulo anterior. Neste sentido, a mera condição de se assumir como continuidade de processos iria de encontro a uma proposição cara ao grupo. Como vimos, naquilo que diz respeito a relação com as novas tecnologias, atributos como pioneirismo e singularidade compõem parte central do discurso legitimador sustentado pela comunidade. Então, os laços com a MPB foram explorados até o ponto em que colocam em risco o valor da singularidade da proposição. Nestes casos, vemos a sigla ser problematizada e colocada a uma “distância segura” das proposições da Música Alternativa Brasileira.

Por intermédio dessa perspectiva, veremos, na prática, o esforço de ruptura tomar forma, principalmente a partir de discursos. Estas falas tomarão variados tons e cobrirão diferentes aspectos de uma tentativa de se demarcar descontinuidades. Pode-se passar pela proposição de uma posição restauradora, segundo a qual haveria uma tradição da MPB que havia sido corrompida e, agora, estaria encontrando um ciclo restaurador. É o que encontramos expresso na fala de Romulo Fróes:

O termo ‘MPB’ eu acho que é um termo que, infelizmente, foi deteriorado, foi jogado no lixo ao longo dos anos, porque virou uma música atrasada [...] Eu acho que o que eu faço é ‘MPB’ se por ‘MPB’ for entendida a música que o Milton, o Chico, o Paulinho [fazem]” (FRÓES apud GALLETTA, 2013, p. 262).

Portanto, por um lado, veremos, na fala dos integrantes dessa comunidade, a tomada de posições, no sentido de um distanciamento em relação ao seu pertencimento a uma “Nova MPB”. Assim, encontramos às vezes um tom mais belicoso, como indica a fala de Kiko Dinucci: “Minha geração tem uma postura tão ‘cagando e andando’ que soa falso falar em MPB. [...] Assim, a única coisa que posso lhe garantir é que nós, ‘cagando e andando’ para a MPB, acabamos enterrando-a de vez” (DINUCCI apud GALLETTA, 2013, p. 299).

Podemos passar pelo posicionamento mais agregador, nas palavras de Rodrigo Campos, com a ressalva da “referência sem reverência”:

É um traço da nossa geração, de usar a referência da música popular, mas sem a reverência que faz com que você não consiga compor nem criar. Vejo que as gerações anteriores à nossa têm claros problemas por terem vindo após Chico Buarque e Caetano Veloso. E acho que a nossa sacada é não termos este medo. Não quer dizer que sejamos do tamanho dos caras. Eu os acho infinitos, mas não tenho problemas em compor e dizer que o que faço é outra coisa, sem a obrigatoriedade de seguir os seus passos (CAMPOS apud GALLETTA, 2013, p. 299).

A sigla, bem como qualquer outra, pode ser tratada como uma tentativa de categorização precária, visto que limita o entendimento das singularidades das produções. Segundo o cantor Péllico:

Como você vai dizer que tal música não é rock? Ou que o Apanhador Só é só rock, não MPB? Que a Tulipa é MPB e não é rock? Que o Jeneci é música romântica? Que o Criolo é só rapper?" (PÉLICO apud GALLETTA, 2013, p. 248).

Em resumo, poucas vezes estes atores se manifestam com posturas que apenas incorporam a sigla da MPB, partindo recorrentemente de alguma forma de problematização.

Portanto, é curioso perceber como essa comunidade carrega um discurso de dissidência (até certo ponto reverente), buscando demarcar uma autonomia de processos em relação à linha evolutiva da música popular brasileira; porém, sincronicamente, através dos seus gestos de aproximação e de vinculação, acata um valor de descendência, incorporando-se, assim, a essa mesma tradição que “renega”. Desta forma, uma das características dessa coletividade é, ao mesmo tempo, se apresentar como algo novo e diferente, dando uma pista a qual linha de sucessão histórica pretende se vincular. Isso se verifica, mesmo que ocorra em um movimento que se faz contínuo e descontínuo.

Alguns olhares críticos perpetuam a associação com a MPB canônica justamente para subsidiar sua diátribe. André Forastieri, em artigo compilado no livro “O Dia em que o Rock Morreu” (2014), atribui sua presença nos meios de comunicação de massa como sucesso junto à crítica, sem equivalência junto ao público. Assim, ele indaga: “Quem? Não se avexe. Ninguém conhece, fora jornalistas, publicitários e similares. Ninguém ouve. Ninguém se importa. Eles não fazem MPB, Música Popular Brasileira. Fazem MIP: Música Impopular Brasileira” (FORASTIERI, 2014, p. 103). Já Laura Figueiredo Dantas (2016) construiu sua pesquisa, para demonstrar que, a partir da pulverização de narrativas, o valor

agregador de uma “nova MPB” - a qual ela conceitua de maneira mecânica, ao mesmo tempo em que idealiza a geração canônica da MPB - seria utilizado apenas para dar força aos trabalhos individuais e se beneficiar de um imaginário construído, em torno da qualidade do produto original. Assim, no entendimento da autora, o resultado seria o abandono do debate acerca da produção artística, em nome de um interesse na expansão do consumo. Destarte, corresponderia a uma geração de artistas “[...] mais dispostos a subsistir no mercado do que propor rupturas estéticas ou identitárias” (DANTAS, 2016, p. 95).

Essa ambiguidade pode ser explicada, parcialmente, na citação a seguir, de Bourdieu, sobre as disputas estabelecidas entre poderes instituídos e novos propositores, no que diz respeito à sua relação com o tempo. No caso dessa comunidade, a aceitação da tradição parece estar ligada, também, ao fato de tomar a hegemonia do processo histórico para si:

O envelhecimento dos autores, das obras ou das escolas é coisa muito diferente do produto de um deslizamento mecânico para o passado: engendra-se no combate entre aqueles que marcaram época e que lutam para perdurar e aqueles que não podem marcar época por sua vez sem expulsar para o passado aqueles que tem interesse em deter o tempo, em eternizar o estado presente; entre os dominantes que pactuam com a continuidade, a identidade, a reprodução, e os dominados, os recém-chegados, que têm interesse na descontinuidade, na ruptura, na diferença, na revolução. *Marcar época* é, inseparavelmente, fazer existir uma nova posição para além das posições estabelecidas, na *dianteira* dessas posições, *na vanguarda*, e, introduzindo a diferença, produzir o tempo. (BOURDIEU, 1996a, p.181)

4.2 CONTINUIDADE HISTÓRICA DE UM PROJETO INDEPENDENTE

O complemento desta “dupla origem” se dá a partir do que se convencionou chamar de Música Independente Brasileira. Existe, aqui, contudo, uma inflexão bastante específica sobre seu uso e o que, aqui, ela designa. Em outras palavras, a história da produção fonográfica no Brasil, como campo recente que é, sofre do fenômeno Sudeste, focando, primeiramente, o eixo Rio-São Paulo, por vezes, tomando-o como representação do Brasil, para depois, expandir e pluralizar essas narrativas. O segmento da música independente brasileira é uma área ainda rica para investigação. Não se trata do resgate da totalidade das expressões independentes em território nacional, mas de o que pode ser considerado como uma

origem, a partir das práticas de um grupo determinado e que tem como local a cidade de São Paulo.

No que diz respeito à historiografia da Música Independente Brasileira sobre esse viés, Eduardo Vicente (2006) se propõe a mapear o que considera ser os primórdios deste fenômeno no Brasil. Então, ele identificou o início desse processo, no final da década de 1970. Como o próprio pesquisador argumenta, trata-se de algo maior do que o simples pioneirismo, na produção fora da estrutura das grandes empresas, componentes da indústria fonográfica, que o mobilizam a destacar este período. Isso se verifica, visto que produções “individuais” independentes já existiam no Brasil, desde o começo do século XX. Essa conclusão é simétrica a de Gil Nunes Vaz (1988). No entendimento desses pesquisadores, seria necessária, na verdade, toda uma conscientização social dos atores, mídia e público, para que fosse possível se articular e pensar sobre uma produção denominada “independente”, que determinaria o princípio desse fenômeno.

A ligação com a sigla MPB – primeiro referencial de origem, como foi mencionado - é um processo que se desdobra em um plano mais conceitual do que concreto. Aqui, existe uma ligação bastante forte de continuidade, no que diz respeito aos processos, técnicas, estéticas e, mesmo, de um prolongamento de sociabilidade entre gerações, com os integrantes dos diferentes períodos, por vezes, convivendo. Simultaneamente, num plano de constituição de imaginários, o projeto independente também embasa certas disposições desta comunidade. Então, devido a um caráter de continuidade estrutural mais fatural, consideramos que uma breve contextualização histórica pode fornecer bases mais sólidas, para entender o fenômeno como um todo.

4.2.1 Primeira Geração Independente (1979 – 1985): Vanguarda Paulista

Um primeiro ponto a ser apresentado é que o projeto independente paulistano se beneficiou de um ciclo final de crescimento da indústria fonográfica brasileira. Ao mesmo tempo, teve seu fechamento, a partir do período recessivo, que assolou a economia do país e trouxe suas consequências sobre, essa mesma indústria, o que resultou em retração do mercado e em concentração do setor. Inclusive, como veremos, a precária e inconstante economia brasileira consagrou-se como um fator determinante para o curso dos ciclos, das diferentes fases do projeto independente.

Como articula Ortiz (1989), o período contém, em si, elementos que, por um lado, representam uma condição política, na qual há o cerceamento da opinião e, por outro, junto do empresariado, significam o aprofundamento das práticas capitalistas, instituindo, de forma ímpar, a cultura como produto de um mercado de massa. Este produto é regido pela lógica capitalista, a partir da qual, mesmo que de forma marginal, a Vanguarda Paulista representa um de seus subprodutos.

O advento do Estado militar possui na verdade um duplo significado: por um lado se define por sua dimensão política; por outro, aponta para transformações mais profundas que se realizam no nível da economia. O aspecto político é evidente: repressão, censura, prisões, exílios. O que é menos enfatizado, porém, e que nos interessa diretamente, é que o Estado militar aprofunda medidas econômicas tomadas no governo Juscelino, as quais os economistas se referem como “a segunda revolução industrial” no Brasil (ORTIZ, 1989, p. 114).

O fenômeno da música independente aparece ao final da década de 1970. Como Barcinski (2014) ilustra, lamentando a escassez de bibliografia sobre o período, trata-se de uma década que conjuga riqueza e pluralidade de produção. Ao mesmo tempo, representa um dos períodos mais prósperos da indústria fonográfica nacional, bem como a incorporação de seus artigos, em uma lógica de produção pautada por um mercado que compartilha métodos e valores de produção.

A indústria brasileira ficou mais jovem e mais popular. A venda de discos se multiplicou depois do chamado milagre econômico. O advento das rádios FM e a popularização da TV e dos LPs com trilhas de novelas ajudaram a fortalecer o mercado do disco no país. Pela primeira vez, o Brasil teve uma indústria musical competitiva. (BARCINSKI, 2014, p. 9).

O surgimento do que mais tarde viria a ser denominado como Vanguarda Paulista é interdependente da fundação do Teatro Lira Paulistana. Este forneceu a base de estruturação dessa comunidade, tanto para um público desassistido pelos artigos culturais, oferecidos pelo mercado tradicional como para criadores. Buscava viabilizar suas proposições estéticas, que, até então, não possuíam perspectivas concretas de transcender o circuito amador e integrar o sistema das gravadoras tradicionais:

O Teatro foi inaugurado na Vila Madalena, na cidade de São Paulo, no final de 1979 e polarizou, a partir de então, a cena e mesmo o debate sobre a produção musical independente no país. Iná Camargo Costa atribui a criação do projeto a um diagnóstico de Wilson Souto Jr (o Gordo), seu idealizador, acerca da “existência de um público insatisfeito com a produção cultural” formado principalmente por “estudantes universitários ou já graduados, mais ou menos atentos às transformações sociais (e políticas) porque vinha passando o país; um tanto quanto na vanguarda das assim chamadas mudanças de comportamento... mas com um detalhe bastante significativo: de baixo poder aquisitivo” (VICENTE, 2006, p. 6).

A partir do desenvolvimento do teatro, um espaço físico para a sociabilidade, novos projetos se incorporaram, expandindo as ferramentas de articulação do Lira. Desta forma, ocorreu a constituição das bases estruturais de atuação, para uma geração que deixou seu legado na história.

Assim, a criação do teatro, da gráfica e do selo fonográfico (que ocorreria em 1981) corresponde a um cálculo das potencialidades do mercado em que se pretendia atuar [...] o Lira apresentou ao público um novo grupo formado por Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Premeditando o Breque, Passoca e Língua de Trapo. Entre 1981 e 1982, o Lira serviria de palco também para bandas da emergente cena do rock nacional (como Titãs) e, ao final de 1982, iria se associar à tradicional gravadora Continental, onde o Gordo iniciaria uma nova carreira: primeiro como diretor artístico e, após a sua aquisição pela Warner (1994), como seu presidente (VICENTE, 2006, p. 6).

Incorporando-se a uma tradição de canção culta e provocativa, a Vanguarda assumiu, para si, a continuidade de um projeto de música popular, com foco na expansão de fronteiras da linguagem popular. A inscrição e a comparação com a tradição iniciada pela MPB sintetizam a consequência de tal abordagem estética.

Esses grupos criativamente sobrepuseram formas tradicionais de canções populares e samba juntamente com rock, reggae, elementos de humor e música experimental [...] Ela [a Vanguarda Paulista] rapidamente provocou comparações na mídia com o movimento da tropicália no final dos anos 1960 (STROUD, 2010, p. 89 – 90)

Complementarmente, o fato de a MPB canônica, no período, ter incorporado mais fortemente o diálogo com a linguagem internacional-popular fez com que o grupo independente fosse “[...] saudado por muitos jornalistas brasileiros devido à sua crença de que a MPB passava pelo que consideravam um de seus períodos de ‘crise’ criativa” (STROUD, 2010, p. 90).

No entanto, como pontua Vicente (não publicado), aprofundando o tema, a ideia da Vanguarda Paulista carregar o compromisso de certa vertente da música

popular brasileira não se deu através de mera imitação de procedimentos. Neste sentido, especialmente no que diz respeito às soluções composicionais, pode-se entender que seus caminhos criativos foram feitos a partir de subsídio distinto. O que se revelou como ligação foi a perpetuação do valor simbólico que vincula artistas e repertórios a um status de produção cultural qualitativamente superior:

Claro que, nesse momento, não foram a contracultura e a afirmação étnica os elementos mobilizadores do discurso. A tônica ficou, a meu ver, na valorização da autonomia artística – o que a coloca num evidente confronto com a intencionalidade política e, através dela, com o didatismo ou a busca de raízes populares expressa no manifesto dos CPCs e em boa parte da canção de protesto da década anterior. Assim, enquanto “rejeitam o panfleto cantado com ruga na testa”, pode-se argumentar que esses novos criadores se aproximam do projeto bossa-novista e da “linha evolutiva” proposta pelo Tropicalismo, já que “valorizam a música urbana mais elaborada, às vezes aberta a iniciativas experimentais [...]. Fazem músicas que se nutrem das composições populares tradicionais, mas não reconhecem fronteiras para a música [...]; incorporam com desembaraço o rock, o jazz [...] a música erudita. Nem sempre dispensam a dodecafonía”. Eles, porém, fazem questão de explicitar também seu distanciamento em relação a esses grupos, afirmando-se incapazes de abrir mão de “sua individualidade para formar um movimento como a Bossa-Nova ou o Tropicalismo” (VICENTE, não publicado, p. 7 – 8).

A vinculação “genealógica” com membros da Vanguarda Paulista também foi explorada na cobertura jornalística paulistana sobre a comunidade, em sua faceta de “Nova Música Independente”, como exemplifica o texto de Ronaldo Evangelista, para a Revista Bravo! (2012):

Trinta anos depois, não temos movimento, mas a movimentação segue intensa e as produções individuais e coletivas desenharam novos mapas de São Paulo e renovam influências da Vanguarda e além. Unidos pela intimidade com a produção independente, uma geração contemporânea oferece novas possibilidades de leitura do que foi criado, absorvendo o *modus operandi* vanguardista de entortar tradições, inventar maneiras, subverter expectativas e colocando os entendimentos pra fora de maneira própria. A ligação é genética e de criação, mas a naturalidade com que as características da Vanguarda transparecem em seus trabalhos renova os contextos e redimensiona os discos, composições, figuras, imaginário da época¹⁰⁰.

Como nos informa Vicente (2006), o encerramento do projeto, que culminou na manutenção das carreiras individuais de seus principais expoentes, mas com a perda da coesão do grupo, foi sinalizado pela inviabilização dos projetos de

¹⁰⁰ EVANGELISTA, Ronaldo. Velha e Nova Vanguarda. **Revista Bravo**, 2012. Disponível em: <https://ronaldoevangelista.wordpress.com/2012/09/13/nova-e-velha-vanguarda>. Acesso em: 10 nov. 2019.

expansão e solidificação dos espaços, visando sua consolidação. O final das atividades do Teatro Lira Paulistana, no ano de 1985, talvez seja o melhor símbolo de fechamento deste ciclo.

Se elementos como má gestão e falta de entendimento de gestão cultural podem ser atribuídos como influência para o fracasso do projeto, Vicente (2006) encontra, na crise econômica brasileira dos anos 1980, a principal justificativa para sua a desarticulação:

No entanto, eu entendo essa inviabilização de um projeto independente em maior escala muito mais como índice da precariedade do capitalismo nacional como um todo do que enquanto resultado de fatores locais. A espiral inflacionária, o atraso tecnológico da indústria, as constantes mudanças nas regras econômicas e os problemas de fornecimento de matéria-prima, entre outros fatores, tornariam o cenário da segunda metade da década problemático até mesmo para o planejamento das grandes companhias do setor (VICENTE, 2006, p. 7 -8).

4.2.2 Segunda geração Independente (1994-2000)

A geração dos anos 1990, trabalhada como o segundo momento da produção independente nacional, beneficiou-se de dois itens essenciais para o seu estabelecimento. Um deles foi a estabilização da economia, a partir do Plano Real (1994), e o outro corresponde ao avanço tecnológico, que começou a dar os primeiros passos no sentido de tornar acessível, a públicos mais amplos, os meios necessários para articular toda a cadeia de produção musical. Essa produção começou a se flexibilizar, em seu perfil verticalizado e industrial.

Tanto as grandes gravadoras puderam se desfazer de parte da sua estrutura, a partir da terceirização de serviços, como novos *players* tiveram condições de disputar (ou compartilhar) espaços:

O selo Lux, por exemplo, criado por Nelson Motta em 1993, contava com apenas dois diretores e uma secretária e contratava os serviços especializados de terceiros para todas as suas necessidades. A empresa não tinha nem mesmo cast exclusivo, com “os artistas fazendo contratos por projeto, sem maiores vínculos”. Brian Butler, sócio da Excelente Discos, explicava em 1996 que “todo o processo de confecção dos discos da sua gravadora era feito por empresas parceiras: Somos só um escritório, o resto pode ser alugado” (VICENTE, 2006, p. 9).

Em relação à estruturação conforme as práticas da indústria fonográfica, pode-se dizer que a comunidade, nesta geração, incorporou as sistemáticas

capitalistas com menos contradições. Esta mentalidade se refletiu, por um lado, em incorporar a estrutura de gerenciamento tradicional à produção independente.

Assim, é criada uma espécie de divisão do mercado, onde caberia às majors viabilizar a divulgação e distribuição maciça de alguns produtos pinçados da produção independente, que demonstrassem um maior potencial para transitar do circuito local para o nacional (ou mesmo mundial). Os independentes, nessa nova ordem, funcionavam basicamente como selos das grandes gravadoras, ou seja, como departamentos voltados à prospecção e ao atendimento de segmentos específicos (VICENTE, 2006, p. 11).

Nesse sentido, o caso da banda Raimundos é exemplar. Ao iniciar uma carreira bem sucedida, recebeu certificação de ouro, pelas vendas do primeiro álbum. Isso ocorreu, através da gravadora Banguela Records, subsidiária da Warner - o que possibilitava a gravação de discos com orçamento mais enxuto. Desse modo, foi alçada ao universo das *majors*, sendo contratada pela própria gravadora multinacional, a partir do seu segundo disco¹⁰¹.

Nesse período, o mercado brasileiro apresentou um crescimento incomparável: “[...] o Brasil sai do marco de 32,1 milhão de unidades vendidas, patamar inferior ao de 1976, e passa à sexta posição no ranking de maiores vendedores de discos do mundo” (VICENTE, 2006, p. 8). No que diz respeito às vendas e à estruturação das práticas da indústria fonográfica, os anos 1990, podem ser considerados a década de ouro da produção nacional, da qual a produção independente se articulou, de forma integrada à cadeia.

Esta também é a década da propagação dos circuitos autônomos de cultura. Então, a “música independente brasileira” assume muitas formas. Cada uma delas tem sua lógica própria de manufatura, circulação e consumo (que, por vezes, apresenta pontos de contato). Especialmente nas regiões mais afastadas do eixo Rio-São Paulo, com repertórios marcadamente locais, porém informados pelos padrões da música internacional-popular¹⁰², houve o desenvolvimento de formas particulares de atendimento a demandas locais (VICENTE, 2006).

¹⁰¹ PRO-MÚSICA BRASIL. **Certificados.** Disponível em: https://pro-musicabr.org.br/home/certificados/?busca_artista=Raimundos. Acesso em: 12 out. 2019.

¹⁰² Renato Ortiz (1994) delinea a categoria “internacional-popular”, no âmbito da cultura, como reflexo do processo de globalização. Nela, com a finalidade do consumo, estabelecem-se signos universalmente identificáveis, trazendo a possibilidade do desfrute de uma experiência familiar e desterritorializada. Trata-se de uma condição oposta às idiossincrasias do local. No contexto da passagem acima, pode-se argumentar, que certos gêneros locais, a partir da atuação transnacional das grandes gravadoras, tornaram-se parte de um repertório internacional-popular.

Mesmo para as bandas que se inseriram no âmbito de atuação do *mainstream* nacional, o ingresso em campo foi entendido como um novo momento. Samuel Rosa, vocalista da banda Skank, narra o processo: “pela primeira vez quem tava fora do eixo Rio-São Paulo foi favorecido. Por quê? Porque aprendeu a andar com as próprias pernas”. Ele complementa, informando que “ninguém de Recife, de Brasília ou de Belo Horizonte jogava a pelada de terça-feira à noite com um cara de uma *major*, com um diretor artístico [...] A gente não tinha acesso a esses caras”¹⁰³.

Assim, é importante demarcar que, a partir de agora, ao falarmos de música independente, estaremos nos referindo aos repertórios e às comunidades. Ambos atendem aos grandes centros urbanos e seu interesse, que dialoga fortemente com variedades de música popular, informada pelo internacional-popular (o que entendemos ser, bem como a Vanguarda Paulista, uma forte base de diálogo com a comunidade atual).

Mas esse não era o único incentivo para a produção independente. A grande segmentação da produção verificada a partir dos anos 90 relacionava-se, também, ao fortalecimento da produção cultural desenvolvida dentro daqueles que eu denomino como circuitos autônomos de produção musical, onde as fortes vinculações identitárias (comportamentais, geográficas, étnicas, religiosas, etc) e o acesso às tecnologias permitem a formação de uma rede de produção e distribuição cultural fora do âmbito das grandes gravadoras ou das redes nacionais de mídia. Foi a partir desses circuitos – de caráter local, mas quase sempre legitimados por referenciais internacionais-populares – que surgiu significativa parte não só do que foi realmente inovador na produção musical brasileira das duas últimas décadas, como também alguns de seus maiores fenômenos de venda (VICENTE, 2006, p. 11 – 12)

No que diz respeito às características de produção, a linguagem explorada estava vinculada muito mais a um gosto mundializado. Neste sentido, o rock alternativo é uma continuidade à concepção iniciada pelos artistas do BRock¹⁰⁴. Questões como tradição, modernidade e a própria articulação em torno da MPB - se não pode ser considerado como inexistente – passaram a ocupar um plano secundário. Assim, o processo ocorreu diferentemente do que se apresentou à geração anterior, onde havia um debate mais amplo, sobre um “compromisso estético” do artista independente, no sentido de trabalhar na expansão da linguagem musical, ampliando, ao seu modo, os limites da canção popular.

¹⁰³ SEM DENTES – Banguela Records e a Turma de 94. Direção: Ricardo Alexandre. São Paulo: Kurundu Filmes/Tudo Certo Conteúdo Editorial, 2016. 1 DVD (116 min).

¹⁰⁴ Arthur Dalpieve (1995) descreve como BRock a geração que produziu *rock* no Brasil, durante os anos 1980.

Diferentemente do que ocorrera na década anterior, a oposição ideológica entre majors e indies, ou mesmo entre arte e mercado, pouco se fez presente em discursos e debates. Agora, parecia mais interessante aos empresários afirmar a profissionalização e viabilidade de seus investimentos. Para muitos deles, o conceito de selo independente no Brasil ainda estava, como declarou Pena Schmidt, da Tinitus, “muito associado à imagem do disco artesanal, praticado aqui nos anos 70” e concluía: “ser independente é apenas ser dono do próprio negócio” (VICENTE, 2006, p. 9)

Se a geração anterior introduziu gêneros estrangeiros a uma linguagem cancional nacional, a geração dos anos 1990 fez a sua interpretação, a partir de outro ponto de vista. Ela teve base estilos como *rock*, *reggae*, *hardcore*, hibridizados, por vezes, a um folclore brasileiro (parcialmente) inventado, como as referências estereotipadas do nordeste através dos Raimundos, ou proveniente de uma pesquisa mais séria, como Nação Zumbi e Mestre Ambrósio. Como relembra Samuel Rosa (SEM DENTES, 2016), “[...] num certo momento, no Brasil, tudo mundo encanou de misturar hardcore com forró, maracatu com hip-hop, reggae com calango”. André Forastieri complementa:

Os produtores que fizeram os discos dos anos 90 de rock, os engenheiros, o povo de mesa. Tudo era do rock. Eram caras do rock, né? E os equipamentos, eram equipamentos do rock. De verdade, né? Não é quem nos anos 70, que o Made in Brazil tinha que gravar lá com um cara que nunca tinha gravado uma banda de rock na vida. Não tinha microfone, não tinha guitarra.¹⁰⁵

É ilustrativo, então, que Digão, guitarrista da banda Raimundos, justifique a saída da banda, do selo Banguela, dizendo que ocorreu porque eles queriam soar, de forma equiparável, à produção de bandas de metal internacional, ao mesmo tempo em que entendiam que a gravadora independente não oferecia condições para os seus objetivos. Digão afirmou: “porque a gente seguiu muito a tendência do que tava se fazendo lá fora. Muito, né? Pô. *Suicidal [Tendencias]*, *Metallica*. A gente gostava dessas bandas”¹⁰⁶.

O próprio selo Banguela, que estrutura o documentário de Ricardo Alexandre, era uma empreitada conjunta dos Titãs (que apesar de terem suas origens associadas ao Teatro Lira Paulistana, inscreveram seu nome na história da música brasileira, a partir do rock nacional dos anos 1980) e do autoproclamado criador do

¹⁰⁵ SEM DENTES – Banguela Records e a Turma de 94. Direção: Ricardo Alexandre. São Paulo: Kurundu Filmes/Tudo Certo Conteúdo Editorial, 2016. 1 DVD (116 min).

¹⁰⁶ SEM DENTES – Banguela Records e a Turma de 94. Direção: Ricardo Alexandre. São Paulo: Kurundu Filmes/ Tudo Certo Conteúdo Editorial, 2016. 1 DVD (116 min).

termo “rock gaúcho”, Carlos Eduardo Miranda, o Gordo Miranda. Entre sucessos (e insucessos), o período incorporou um novo repertório e novas maneiras de se produzir música independente brasileira. Aqui nossa exemplificação foi fortemente pautada pelo impacto do selo Banguela Records, marco de uma geração, mas procedimentos semelhantes aconteceram amplamente e simetricamente pelo país:

O Banguela Records – que foi criado em 1994 através de uma associação entre Carlos Miranda, o grupos Titãs e a WEA – lançou as bandas brasilienses Raimundos, Little Quail e Mascavo Roots, além de Mundo Livre S/A (Recife) e Graforrêia Xilarmônica (Porto Alegre). O selo Chaos, criado pela Sony em 1992, lançou nomes como Chico Science & Nação Zumbi (Recife), Skank (Belo Horizonte), e Gabriel, o Pensador (Rio), entre outros. Também a BMG voltou-se para a cena através da reativação, em 1994, de seu selo Plug, criado ainda nos anos 80 (VICENTE, 2006, p. 24).

4.2.2.1 A Importância da mídia segmentada

Em uma esfera com características próprias, que diz respeito às mudanças do setor de comunicação brasileiro, acreditamos ser relevante salientar a interconexão com o campo da produção fonográfica brasileira. Em especial, com o desenvolvimento de uma mídia focada em nichos específicos e que atuou de forma bastante ativa, na renovação de repertório, para substanciar o seu conteúdo. Neste sentido, o desenvolvimento da MTV, no Brasil, representa um marco emblemático, para o entendimento desse processo.

A filial brasileira do canal norte-americano, em sua implementação nacional pelo grupo Abril, firmou-se como um projeto inédito, tanto em relação à sua matriz, mas especialmente no que diz respeito ao panorama do projeto televisivo brasileiro como um todo. Entre uma de suas principais características, estava a abordagem para público segmentado em canal aberto.

Desse modo, o simples fato de haver uma emissora segmentada em meio a canais generalistas, em um país que ainda não conhecia e nem tinha o hábito de consumir TV segmentada, já fazia da MTV Brasil um canal com uma lógica distinta da dos demais. Ainda assim, era um canal realmente segmentado. Por estar disponível no espectro, não costumava atrair um público que não fosse seu preferencial — o jovem entre 18 e 29 anos. (MUANIS, 2014, p. 60 – 61).

Em um primeiro momento, a matéria-prima do canal, em termos de produção, era o material de divulgação das bandas e gravadoras, o que demandava uma estrutura relativamente barata

Normalmente, os videoclipes, peças promocionais de artistas do mercado fonográfico, eram distribuídos pelas próprias gravadoras para o canal, ou feitos de forma artesanal por artistas independentes que queriam se promover e ganhar visibilidade. Na época, a internet apenas engatinhava e ainda estava longe de plataformas de vídeo como o Vimeo (2004) ou o YouTube (2005), hoje populares (MUANIS, 2014, p. 61).

O canal também possibilitou a inserção de novos (e jovens) produtores, que encontravam uma indústria audiovisual em crise e pouco aberta. O fato de o Brasil não apresentar uma tradição, na produção de vídeos de banda, e o canal oferecer uma demanda para este tipo de material, possibilitou tanto a incorporação destes novos propositores ao campo, como uma renovação na linguagem estética:

Apesar da indigente política cultural do período, a adversidade favoreceu o surgimento de produtoras independentes com uma nova geração de realizadores que esperavam ganhar visibilidade e dinheiro por meio de comerciais e videoclipes para, no futuro, chegarem ao cinema. Foi o que aconteceu de fato com a Conspiração Filmes, a Vídeo Filmes, a TV Zero no Rio de Janeiro, entre outras produtoras no país. Todos os seus diretores trouxeram novas ideias para seus trabalhos, além de se influenciarem por uma estética mundializada, que dialogava com a história do cinema, as histórias em quadrinhos, o documentário, o videoclipe e a publicidade, misturando linguagens, suportes, texturas e técnicas. (MUANIS, 2014, p. 62)

Interessante notar que a MTV, em acordo com a ideia musical de nicho, também constituía seu discurso, a partir da demarcação de fronteiras, que colocava, basicamente, nós contra eles. Nós jovens contra eles, os antigos. No caso, a MPB estava inclusa entre os eles, já incorporada amplamente pela programação da Rede Globo de Televisão, lançando seus clipes no Fantástico, chamando seus compositores à sua programação.

Em termos retóricos, é possível compreender esse modo de se mostrar da MTV, que se relaciona e constitui seu “olhar grupal”, por uma série de oposições relacionadas ao valor de autenticidade: mainstream e independência, popular e segmentado, autêntico e cooptado, etc. Era como se as instâncias do processo comunicativo fossem constituídas pela oposição entre nós (a MTV e seus interlocutores) e eles (as outras emissoras, seus programas, consumidores e modos de reprodução dos gêneros) (GUTMANN, 2014, p. 8).

O caso da mídia especializada é sintomático sobre a maneira como se dá a ligação da segunda geração da música independente e a Música Alternativa Brasileira. Trata-se de uma ferramenta de estruturação originada para atender necessidades da primeira, mas estende sua influência ao outro fenômeno. No caso subsequente, no entanto, apresentou interação de forma distinta. Tal afirmação pode ser sustentada pelo fato de que a base humana do novo grupo, surgido a partir dos primeiros anos do século XXI, foi constituída, fortemente, pelo público-alvo da emissora. Assim, podemos trazer a fala de Kiko Dinnuci sobre o tema:

A minha geração sofreu muita influência da cultura *indie*. Geração que lia revista Bizz, assistiu MTV, acho natural. Chico Science também bebeu dessa cultura e conseguiu transformá-la de maneira determinante em outra coisa, levando em consideração o apoio que ele teve de uma grande gravadora e incentivos governamentais¹⁰⁷.

Romulo Fróes, por sua vez, transcende a visão da importância da MTV para a formação da sua geração. Para ele, o fato da emissora, ao longo dos anos 2000, ter dado espaço aos artistas e repertórios da Música Alternativa Brasileira, recuperaria sua relevância. Assim, considerando haver simetria de relevância entre a proposição dos anos 1990 e o dos anos 2000, seria lógico reivindicar para si o uso dos meios que marcaram as características do momento musical imediatamente anterior:

O programa comandado por ele [Antunes] agora na MTV é exemplar: além de dar sobrevida ao canal que agonizava há alguns anos, lança luz sobre esta geração 'traduzindo-a' para uma audiência diferente da nossa e também para os artistas já consagrados que não têm a mesma mobilidade que ele. Faz a ponte, da maneira mais natural e generosa que pode¹⁰⁸.

4.2.2.2 Fim do projeto dos anos 1990

Os anos 2000 marcaram o encerramento do ciclo do projeto iniciado em meados dos anos 1990. Como observado no capítulo anterior, o progresso e a democratização das ferramentas, traduzidas pelo acesso à migração bem sucedida da música ao formato digital, a democratização do acesso aos computadores pessoais, o estabelecimento da internet para uso privado, em território nacional, são

¹⁰⁷ DINUCCI, Kiko. Meu Medo do Pop. **Zagaia**, 2015. Disponível em: <http://zagaiaemrevista.com.br/article/meu-medo-do-pop/>. Acesso em: 12 jan. 2020.

¹⁰⁸ PRETO, Marcos. Cantor Romulo Fróes. Fala sobre idiossincrasias de sua Geração. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 jun. 2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/928919-cantor-romulo-froes-fala-sobre-idiossincrasias-de-sua-geracao.shtml>. Acesso em: 23 nov. 2019.

fatores que trouxeram consigo, por outro enfoque, a explosão da pirataria e a necessidade de revisão no modelo de negócios das empresas instituídas em período anterior. O fenômeno atingiu a indústria fonográfica como um todo, não deixando de lado esta parcela da produção independente:

A pirataria era, sem dúvida, o mais importante deles. O problema não era novo no país, tendo atingido o mercado de fitas cassetes ainda nos anos 70. Em 1997, a ABPD estimava que o comércio de cassetes ilegais girava em torno de 60 milhões de unidades, contra menos de um milhão do comércio legal. Atualmente, a APDIF (Associação Protetora dos Direitos Intelectuais Fonográficos), estima que a pirataria em CDs no país responde por mais de 50% do mercado, ao mesmo tempo em que a Federação Internacional da Indústria Fonográfica (IFPI) coloca o Brasil entre os dez países prioritários para a sua atuação anti-pirataria (VICENTE, 2006, p. 13 - 14).

Dado Villa-Lobos, na época, era proprietário do selo independente Rock It! Records. Ele pontua que a escalada da pirataria, para além do mercado do *mainstream*, foi condição intransponível para a manutenção de seu projeto.

Tava andando no centro de Porto Alegre e tinha a barraca de CDs piratas [...] e aí eu fui vendo tudo, né? Legião Urbana, Ivete Sangalo, Paralamas [do Sucesso], Planet Hemp, Chitãozinho e Xororó. Tudo lá pirata. Aí quando eu bato o olho eu vejo: O-lelê [Ultramen] e o Comunidade Nin-Jitsu ali. Discos que eu tinha lançado que era a praça aonde eu poderia recuperar o investimento. Aí eu fui fazendo as contas. Quando eu vi, o cara tava vendendo o negócio a dois reais. Imediatamente eu peguei e falei: Victor [Kelly – diretor artístico da gravadora Rock It! Records], você tem seis meses para parar. Encerra esse assunto.¹⁰⁹

Mesmo que a crise no setor tenha tido um grande peso, no período que se seguiu, não se pode lhe atribuir o monopólio do caráter desagregador deste grupo. É sintomático que, no período, a revista Bizz¹¹⁰, panfleto de uma geração, tenha patinado ao longo da década dos anos 2000 até a sua extinção. Ricardo Alexandre narra a última tentativa de manter a publicação, que estava longe de demonstrar a vitalidade e despertar o interesse de público, apresentado em anos anteriores: “[...] nessa encarnação mensal, a Bizz durou de setembro de 2005 a julho de 2007. Era o que eu chamava de “projeto apneia”: a nossa incrível capacidade de sair debaixo

¹⁰⁹ SEM DENTES – Banguela Records e a Turma de 94. Direção: Ricardo Alexandre. São Paulo: Kurundu Filmes/Tudo Certo Conteúdo Editorial, 2016. 1 DVD (116 min).

¹¹⁰ “A primeira edição da revista Bizz chegou às bancas em agosto de 1985[...] o país vivia a explosão do chamado ‘Rock Brasil’, com jovens bandas alcançando o estrelato a bordo de sucessos massivos nas FMs e de um bem-azeitado circuito de shows”. BIZZ. **História**. Disponível em: <https://www.bizz.abril.com.br>. Acesso em: 12 jun. 2020.

d'água, tomar um ar e voltar para o pântano" (ALEXANDRE, 2013, p. 219). A MTV Brasil, em sua última década de atuação como parte do grupo Abril, também direcionou sua programação a um novo tipo de jovem, distinto do que consumia seus produtos no princípio dos anos 1990. Passou, então, a priorizar programas de auditório, em relação à exibição de videoclipes.

Por fim, assim como no caso da primeira geração da música independente, durante o ingresso no novo século, percebemos a continuidade das atividades de parte das bandas originadas nesse processo. O modo de atuação e as formas de sociabilidade, em torno deles, foram se tornando insustentáveis, como forma de manter coesão. Da ineficácia das velhas formas de atuação, abriu-se, então, caminho para as práticas que viriam a dar origem à comunidade musical dos anos 2000, nosso objeto de estudo. Por este viés, há um terceiro momento da produção independente.

4.3 A MÚSICA ALTERNATIVA BRASILEIRA

*Me diz, meu Deus, o que é que eu vou cantar
Se até cantar sobre
"Me diz meu Deus o que é que eu vou cantar?
já foi cantado por alguém
E além do mais tudo que é novo hoje em dia falam mal
Então não sei o que eu devo fazer
Pois se eu não posso inovar
u vou cantar o que já foi
E vão dizer que é nostalgia
E que esse tempo já passou
E eu tô por fora do que é novo
Mas se é novo falam mal
E hoje faz sucesso quem faz plágio diferente
E de repente, pode até ser bem legal
Pois já fizeram coisa boa no passado
Que eu misturo como eu quero
Com mais tudo que eu quiser
[...]
Então não sei o que eu devo fazer
Pois se eu fizer bem quadrado
Vão me chamar de quadrado*

*Mas se eu fizer muito loucura
 Vão dizer que eu tô maluco
 E "desse jeito você nunca vai ser muito popular!"
 Mas hoje o que toca na novela não tem graça
 E vai pro rádio pra tocar mais uma vez
 Então eu corro pra internet
 Sou garoto antenado
 E baixo o novo embalo quente
 Que é de sessenta e seis
 Sessenta e seis
 Do-de-ca-fo-ni-a, Do-de-ca-fo-ni-a
 Pra você!*

Trecho de 66, música da banda O Terno¹¹¹

A Música Alternativa Brasileira compõe o que consideramos ser um terceiro momento da música independente brasileira, pelo viés apresentado. Por um lado, ela se constrói de um vínculo conceitual, com aspectos do que se considera ser a MPB canônica. Por outro lado, há um laço com a constituição de uma produção independente nacional, principalmente em uma linhagem que parte dos procedimentos inaugurados pela Vanguarda Paulista e que foram readequados pela geração dos anos 1990. A partir de agora, vamos nos dedicar a descrever algumas das qualidades que influenciam suas disposições em campo.

4.3.1. Os atores e os desafios da demarcação de fronteiras

Em primeiro lugar, consideramos relevante nomear atores envolvidos com a comunidade da Música Alternativa Brasileira. Neste sentido, como bem percebem Gatti (2015) e Galletta (2013), delimitações de fronteiras muito precisas sobre a comunidade, com a determinação de nomes cujo procedimento é permanente, tornam-se procedimentos, de maneira otimista, desafiadores e, de forma realista, impossíveis. Existem elementos concretos que sustentam este ponto de vista. É importante notar que estamos lidando com uma associação informal de indivíduos,

¹¹¹ "O terno é um trio paulista de *Rock'n'Roll*. Formado por Tim Bernardes, 23 (voz e guitarra), Guilherme 'Peixe', 24 (baixo) e Biel Basile, 24 (bateria), a banda se apresenta desde 2006". LAST.FM. **Biografia:** O Terno. Disponível em: <https://www.last.fm/pt/music/O+Terno>. Acesso em: 12 jun. 2020.

cujos vínculos contêm particularidades, que não permitem deixá-los circunscritos apenas ao grupo. Dentre as variedades, existem casos em que as relações podem desfrutar de uma história maior do que a própria cronologia da comunidade.

O caso dos músicos do Ceará é exemplar, visto que seus vínculos interpessoais podem traçados, pelo menos, desde o começo da década de 1990. Portanto, o fato de desenvolverem carreiras no interior da Música Alternativa Brasileira é apenas mais uma dessas associações. Tal fato também é verificável, ao acompanharmos a trajetória de Edgar Scandurra¹¹². O guitarrista ganhou notoriedade, através da banda de BRock Ira!, na medida em que sua frutífera carreira profissional, a passagem pela banda da cantora pernambucana Karina Buhr¹¹³ e as gravações com a cantora Bárbara Eugênia¹¹⁴, por exemplo, o inscrevem na história do grupo, mas claramente não podem restringir sua atuação a ela.

Existem também as histórias de vida que se apresentaram pontos de interseção, mas cuja noção de pertencimento dos indivíduos é menos sólida. É o caso do diretor de palco Cezar Vasconcelos. O profissional, apesar de ter parte da sua história de vida permeada pela interação - como prestador de serviços ao grupo - entende sua relação com a comunidade, como mera prestação de serviços, sem pressuposto de qualquer tipo de pertencimento e sem uma compreensão de que exista qualquer vínculo mais significativo.

A duração relativamente longa de tempo, desde o que pode ser considerado o início da comunidade, em seus vinte anos, é elemento que possibilitou ingressos, partidas e retornos de membros, reforçando, assim, essas fronteiras difusas. Laura Wrona¹¹⁵, cantora, compositora e instrumentista, ilustra o que poderia ser entendido

¹¹² “Nascido na cidade de São Paulo, em 5 de fevereiro de 1962, é o guitar hero brasileiro que pulou do rock para a música eletrônica, sob a alcunha de Benzina. Edgard Scandurra começou a tocar guitarra ainda criança, e aos 15 anos já liderava a banda de punk-rock Subúrbio, que mais tarde virou o Ira!, grupo seminal do rock brasileiro dos anos 80”. MUNDOIRA!. **Edgard Scandurra**: biografia. Disponível em: <https://www.mundoira.com.br/edgard-scandurra/biografia>. Acesso em: 16 jun. 2020.

¹¹³ “Cantora, compositora, atriz e ilustradora. Aos 8 anos muda-se para o Recife, começa a cantar e tocar percussão com grupos de maracatu [...] Em 1997 integra a banda Comadre Fulozinha [...] Karina muda-se para São Paulo em 2003 e passa a integrar a companhia de Teatro Uzina Uzona, do diretor José Celso Martins Corrêa” (BUHR, 2017).

¹¹⁴ “Bárbara Eugênia é fluminense, mas mora em São Paulo desde 2005 e foi na paulicéia que iniciou sua carreira musical efetivamente. Mais de dez anos depois, entre shows nacionais e internacionais e diferentes projetos, em 2019 ela se prepara para o lançamento de seu quarto álbum autoral”. BÁRBARA EUGÊNIA. **Bio**. Disponível em: <http://www.barbaraugenia.com/barbara-eugenia-bio-portugues>. Acesso em: 16 jun. 2020.

¹¹⁵ “Cantora, compositora, fotógrafa e designer gráfica, a paulistana Laura Wrona fez sua estreia solo na música em 2012, com o EP R.H. Volcano, com 7 músicas de autoria própria. O disco possibilitou

como uma presença intermitente, que, ao longo dos anos, tirou “períodos sabáticos”, longe da comunidade e de suas atividades. Quando foi convidada a participar da entrevista sobre o grupo, argumentou: “eu estou meio fora da cena, tudo bem?”.

Gatti (2015) também salienta as características próprias da mídia de cultura, em seu papel de elencar nomes que nem sempre poderiam ser considerados coerentes, em relação ao seu pertencimento à comunidade, que, em sua dissertação, ela escolheu tratar por Nova MPB. Como veremos no capítulo dedicado à periodização da comunidade, especialmente a partir do momento em que o grupo ganha certa notoriedade, a sua denominação começa a ser usada, em casos nos quais havia associações de similaridade musical ou como ferramenta de legitimação, por exemplo. Não diz respeito, obrigatoriamente, ao grupo estruturado socialmente em torno da sigla:

Não se tem uma definição exata de seus participantes, já que se trata de uma formação que não é formalmente declarada. Por vezes os agentes das mídias agregam alguns nomes com características parecidas mas que não estão associados ao grupo [...] Já que não se trata de um movimento cultural, com seus participantes bem definidos, delimitar quais as personagens que integram essa história torna-se uma tarefa delicada (GATTI, 2015, p. 73).

Feito este esclarecimento, mas ainda antes de apresentar uma lista mais formal de nomes, acreditamos ser importante definir uma proposta de enquadramento. Nela, gostaríamos de preencher uma lacuna, que foi apenas parcialmente contemplada pelos trabalhos dos pesquisadores que se dedicaram ao tema (ALMEIDA, 2016; DANTAS, 2016; GALLETTA, 2013; GATTI, 2015; GONÇALVES, 2014). Aqui acreditamos encontrar um dos grandes elementos validadores da categoria “comunidade musical” sobre a frequente “cena musical”. O que se costuma ver, tanto nas matérias jornalísticas com na produção acadêmica, é a predileção pela documentação dos assuntos que dizem respeito aos artistas, àqueles que têm a personalidade colocada em evidência pública pela prática musical, sobre outros indivíduos que cumprem funções determinantes, porém têm as suas trajetórias e a relevância obscurecidas pelo caráter de “bastidores”, que a sua atuação demanda. Por ventura, seremos apresentados de passagem aos produtores

sua participação no projeto Prata da Casa, do qual foi destaque retornando à mostra do mesmo projeto no ano seguinte (2014)”. WRONA, Laura. Biografia. **Dia da Música**. Disponível em: <http://www.diadamusica.com.br/laurawrona>. Acesso em: 16 jun. 2020.

musicais ou músicos contratados – em breve traremos as definições de atuações – que podem vir a ter uma atividade que poderia ser considerada de caráter “público”. Ainda assim, certos atores acabam tendo sua importância suprimida, quando encarados por este viés. A questão que se apresenta não é apenas de reconhecimento, mas corresponde à tentativa de desvelar o tramado de relações mais complexas, que se articula no interior da comunidade. Curiosamente, o fato não passa despercebido a Romulo Fróes, quando ele reflete acerca das modificações da “cena”:

Dez anos depois, todos nós incluídos na cena, jornalistas, fotógrafos, músicos, técnicos, todo mundo amadureceu. Não à toa saem discos tão bons. Vivemos o começo de uma nova era. Mesmo quem lança o primeiro disco hoje em dia, como a Tulipa [Ruiz] ou o [Marcelo] Jeneci, já vem com um estofo¹¹⁶.

Destarte, vamos propor algumas funções que dizem respeito às atribuições que animam esta comunidade. Por este enfoque, teremos os *artistas* que vão dar nome aos projetos e sobre os quais todo o processo de divulgação dos trabalhos será estruturado. Existem casos, em bandas, cujo vocalista poderá ocupar este espaço, mesmo quando não for o seu nome evocado diretamente pelo projeto. O primeiro caso pode ser representado por atores, como Tatá Aeroplano¹¹⁷, Tulipa Ruiz ou Rafael Castro. No segundo caso, teríamos como exemplo Tony Gordin¹¹⁸, vocalista e compositor da banda Delvin Delux ou Júnior Boca¹¹⁹ à frente dos Submarinos.

¹¹⁶ AGOSTINI, Tiago. Rômulo Fróes: ‘minha geração é das melhores da história da MPB’. **Último Segundo**, 2011. Disponível em: <https://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/romulo-froes-minha-geracao-e-das-melhores-da-historia-da-mpb/n1597071755602.html>. Acesso em: 24 nov. 2019.

¹¹⁷ “Tatá Aeroplano é músico, compositor, DJ e andarilho urbano. Sua vida é totalmente regida pelas canções que cria e discos que grava. Nos anos 2000 liderou as bandas Jumbo Elektro e Cérebro Eletrônico, lançou discos e tocou em diversos festivais pelo país. Em 2014 lançou o álbum confessional ‘Na Loucura & Lucidez’, produzido por Dustan Gallas e Junior Boca e foi gravado no estúdio Minduca, do Bruno Buarque, a mesma turma que produziu e gravou seu álbum homônimo de estreia em 2012”. AEROPLANO, Tatá. Biografia. **Dia da Música**. Disponível em: <http://diadamusica.com.br/tataaeroplano>. Acesso em: 16 jun. 2020.

¹¹⁸ Tony Gordin, multi-instrumentista, é o irmão mais novo de Lanny Gordin, guitarrista da Tropicália. Após residir, por duas décadas, nos Estados Unidos da América, retornou, no princípio dos anos 2000, ao Brasil. A partir daí, integrou variados projetos da Música Alternativa Brasileira, além de desenvolver seu projeto autoral.

¹¹⁹ “Guitarrista, violonista e compositor iniciou sua carreira no começo dos anos 90, influenciado pelo rock, blues e soul music. Após alguns anos trabalhando com bandas encontrou na música instrumental sua verdadeira identidade”. BOCA, Junior. Um artista. **Tratore**. Disponível em: http://tratore.com.br/um_artista.php?id=212. Acesso em: 16 jun. 2020.

Há também o segmento dos músicos contratados (ou acompanhantes). Eles são, costumeiramente, instrumentistas que compõem o projeto artístico, sob uma perspectiva que pressupõe uma lógica de “prestação de serviço” sobre a sua atuação. A sua condição em relação a esses projetos pode ser uma circunstância única, bem como envolver relações que perpassam anos.

No subgrupo denominado *equipe técnica*: temos a atribuição de *diretor de palco*, responsável, essencialmente, por gerenciar as atividades que determinam a feitura de um show, com foco na montagem do palco e mediação das necessidades dos diferentes profissionais envolvidos. O *roadie* é encarregado da montagem e desmontagem dos equipamentos, bem como da preparação para a execução dos músicos. Também presta assistência a qualquer necessidade que estes venham a ter durante a apresentação musical. O *técnico de som* é responsável pelas questões advindas da captação e processamento do som. São pessoas especializadas, tanto nas práticas de som ao vivo, quanto dentro de estúdio. Não há obrigatoriedade de que o mesmo profissional tenha capacitação para o exercício das duas áreas; porém, essas não são atividades excludentes.

Na área da produção, há o *produtor musical*, entre as atividades deste subgrupo - talvez essa seja a atividade que mais se aproxima dos fazeres artísticos. Sua atuação depende muito do perfil profissional de quem desempenha a função, mas, genericamente, poderia ser descrito como o responsável por dar coesão ao trabalho do artista e transformar esse trabalho em um produto estruturado, em uma visão estética apta ao consumo. Mais vinculado à parte técnica, temos o *produtor de estrada*, cuja responsabilidade é acompanhar as equipes, para solucionar logísticas que englobam a feitura de um show, mas não dizem respeito propriamente à apresentação em si. Assim, é ele o encarregado de se certificar de que os cronogramas estão sendo cumpridos, acompanhar a equipe até o local de descanso e acesso às necessidades de acesso às refeições, por exemplo. O *produtor executivo* tem um trabalho burocrático, em atividades que dizem respeito ao gerenciamento de contratos e atividades administrativas. Ao empresário, podem ser atribuídas atividades de produção executiva, mas também são pressupostas atividades mais focadas no gerenciamento de carreiras. Ele é responsável por tomadas de decisão sobre a participação (ou não) do artista em eventos; a associação do artista com marcas; a escolha de como a atuação do artista repercutirá no desenvolvimento do

artista como um ‘produto cultural’ e sua viabilidade (fortemente atrelado ao seu aspecto econômico).

Como atividades externas, mas também com trânsito pela comunidade podemos destacar as atividades do *assessor de imprensa*, responsável por fazer a seleção de conteúdo para tornar público, bem como para fazer a mediação entre artista e *jornalistas*. O caso do jornalista, em particular, contém um elemento de contradição. A partir de um princípio de suposta imparcialidade, objetividade e interesse público de sua atuação, ele acaba tendo de se equilibrar em uma cobrança um tanto irreal.

Alertamos aqui para o fato de que esta não é uma lista integral e que poderia ser expandida para uma série de outras atribuições, junto ao grupo, mas, por motivos de representatividade e concisão, deixamos de fora da lista figurinistas, cenógrafos, iluminadores, *bookers*, fotógrafos e uma série de funções que também merecem ser investigadas em trabalhos futuros. Também aproveitamos para pontuar como estas categorias não são intransponíveis, estáticas e compulsórias. Portanto, na prática, há equipes que podem ter ausências ou sobreposições de atribuições, por contingências financeiras. Trata-se de indivíduos que, em diferentes contextos, assumem funções distintas. Assim, pode haver músicos contratados que têm carreiras artísticas ou membros de equipe técnica que, em certos projetos, assumem o papel de músicos contratados, bem como atores que migram de função, de acordo com o tempo (*roadies* que, no progresso da carreira, podem assumir atribuições mais sofisticadas, como o posto de direção de palco, por exemplo).

Mais do que elencar compromissos, através da enumeração de funções, acreditamos ser possível matizar as relações que se estabelecem no interior da comunidade. No que diz respeito à remuneração, não há apenas diferenças nos valores, há distinções na própria lógica que se articula. Por exemplo, dificilmente um *roadie* vai desempenhar esta função, sem a determinação de um cachê preestabelecido. Já um músico acompanhador poderá aceitar acordos mais flexíveis, de acordo com a combinação, articulada junto ao artista ou empresário. Em carreiras mais bem estabelecidas, raramente um artista é remunerado com o mesmo valor que o de sua equipe. Como demonstraremos a seguir, uma série de outras formas de relação também se estabelecem, permeadas pela função que o indivíduo desempenha na comunidade. Neste sentido, foi curioso perceber como a assessora de imprensa, Francine Ramos, e o diretor de palco, Cezar Vasconcelos,

questionaram a pertinência de seus pontos de vista sobre a comunidade, ao considerarem suas funções pouco relevantes à compreensão de suas dinâmicas. Em nosso entendimento, esse processo desvela parte do que está sendo argumentado aqui. Galletta (2013) apresenta também essa compreensão, ao descrever a viabilidade econômica das carreiras, sistematizadas a partir da participação como músico acompanhante (que o autor denomina como “músicos instrumentistas”).

Com exceção feita aos cantores e compositores independentes cujos trabalhos têm tangenciado o mainstream, segundo indicam as entrevistas realizadas e acompanhadas, é possível constatar que, de fato, o sustento econômico tem sido mais facilmente alcançado – entre os artistas que se destacam na cena – pelos músicos instrumentistas. Este fato decorre do maior número de oportunidades de se apresentar e participar de diferentes projetos musicais, algo que permite a estes músicos acrescentar uma maior quantidade de cachês às suas rendas (GALLETTA, 2013, p. 242).

Assim, quando Gatti (2015) apresenta sua listagem, de forma semelhante e com uma seleção de participantes simétrica à de Galletta (2013), não consideramos equivocada a seleção, mas, sim, o fato de essas funções não estarem propriamente evidenciadas. O mesmo ocorre, por consequência, com as assimetrias de relações:

Tulipa Ruiz [artista], Tiê [artista, empresária], Dudu Tsuda [artista, produtor musical, músico acompanhante], Marcelo Jeneci [artista, músico acompanhante], Tatá Aeroplano [artista], Mariana Aydar [artista], Andreia Dias [artista], Márcia Castro [artista], Trupe Chá de Boldo [artistas], Gustavo Ruiz [músico acompanhante, produtor musical], Céu [artista], Gui Amabis [artista, produtor musical], Rafael Castro [artista, produtor musical, membro de equipe técnica], Anelis Assumpção [artista], Lara Rennó [artista], Filipe Catto [artista], Thiago Pethit [artista], Luíza Maita [artista], O Terno (Martim Pereira, Guilherme D’Almeida e Victor Chaves) [artistas], Léo Cavalcanti [artista], Karina Buhr [artista], Romulo Fróes [artista], Marcelo Cabral [artista, músico acompanhante, produtor musical], Juçara Marçal [artista], Kiko Dinucci [artista], Thiago França [artista, músico acompanhante], Daniel Ganjaman [produtor musical, músico acompanhante], Curumin [artista, músico acompanhante], Rodrigo Campos [artista, músico acompanhante] e Criolo [artista] (GATTI, 2015, p. 74).

Acrescentamos, à lista de Gatti (2015), as atribuições mais comuns de cada um dos atores. Podemos ver, por um lado, a predominância dos artistas em sua análise, ao mesmo tempo em que certas categorias não se encontram representadas. Galletta (2013), por sua vez, destina parte de sua pesquisa à listagem e à definição de atribuições dos músicos contratados (acompanhantes) à “cena”:

Guilherme Held, Kiko Dinucci, Bruno Buarque, Dustan Gallas, Maurício Fleury, Thiago França, Curumim, Fernando Catatau, M. Takara, Marcelo Cabral, Guizado, Samba Sam, Régis Damasceno, Rodrigo Campos, Gustavo Ruiz, entre outros (GALLETTA, 2013, p. 241)

Como nossa contribuição ao campo de estudo, procuramos incorporar toda essa variedade de atores, em suas características de atuação, ao nosso estudo. Não pretendemos fazer a sua lista nominal, mas incorporar ao texto, na medida em que acompanhamos suas trajetórias, as idiossincrasias de suas percepções, sobre as qualidades de sua experiência, junto à comunidade da Música Alternativa Brasileira.

4.3.2 Classe média urbana e intelectualizada

Como pontua Gatti (2015), em primeiro lugar, é necessário compreender que o pertencimento ao grupo se dá para além de questões de unidade, no que diz respeito a elementos meramente composicionais do repertório ou, mesmo, das contingências de produção. Neste sentido, um atributo identitário relevante é o fato de a composição social ser constituída por indivíduos que fazem parte do que poderia ser considerado uma “classe média intelectualizada urbana”.

Além desses elementos explicitados pelos artistas, origens sociais e princípios implícitos os tornam pertencentes a um grupo cultural mas também social. A maioria dos agentes são provenientes da fração artística da classe média intelectualizada, possuindo uma relação de filiação com artistas e músicos que fazem parte da história da música brasileira. A origem social dos artistas determina seu ponto de partida no universo musical e facilita a inserção através de contatos e portas de entrada abertas por seus pais, parentes, amigos ou cônjuges (GATTI, 2015, p. 72)¹²⁰.

A autora percebe, de maneira sagaz, que existe uma diferença entre como a comunidade se apresenta e o que ela é. Entendemos que parte do seu trabalho, mesmo na seção anterior, em que desenhemos uma crítica ao seu procedimento, carrega o peso de tentar demonstrar esta dualidade. Especialmente nos tópicos que

¹²⁰ Como observaremos adiante, escolhemos segmentar em quatro subgrupos de interesse, no interior da comunidade da Nova MPB. Apesar de haver trocas, entendemos que existem focos de atuação e origens distintas. Um destes grupamentos envolve os filhos, amigos, cônjuges e perpetuadores mais próximos da Vanguarda Paulista (projeto de música independente da cidade de São Paulo). Ignorar os outros grupamentos é descontextualizar ou, mesmo, confundir fontes importantes de proposições, como os músicos de Pernambuco “pós-manguebeat”, que possuem bastante influência e representatividade na comunidade da Nova MPB, por exemplo.

dizem respeito às relações econômicas, parece haver uma dificuldade de se acessar, com sinceridade e clareza, aos dados sobre como se adquirem e são distribuídos os proventos, para manutenção das vidas e das carreiras desses indivíduos. Ao pesquisador, então, resta um percurso árduo, no sentido de compreender o que fica por trás dos discursos (e quais motivações para estes subterfúgios).

Uma “pista” que corrobora a afirmação sobre classe social, atribuída pela pesquisadora à comunidade, se dá pelo cruzamento deste dado classificatório, ao grau de escolaridade dos integrantes do grupo. Sobre a formação, não será incomum identificarmos que os integrantes desse grupo têm experiência universitária, especialmente nos campos de Arte e Comunicação. Por exemplo: Bruno Montalvão, empresário que atualmente gerencia a carreira da banda sergipana The Baggios¹²¹ e responsável por trabalhar até o ano de 2012 com a banda original de Cuiabá, chamada Vanguard¹²², cursou Publicidade e Propaganda, nas Faculdades Hélio Alonso - no Rio de Janeiro. Daniel Belleza, artista solo e integrante da banda Daniel Belleza e os Corações em Fúria, estudou no curso de Licenciatura em Educação Artística na Faap. O músico Carlos Gadelha comenta que estudou durante um semestre da Universidade Estadual do Ceará, mas abandonou o curso, ao iniciar um processo de profissionalização precoce. Seguindo por este caminho, é possível verificar que a formação universitária será comum à comunidade:

Dudu Tsuda, Tatá Aeroplano e Tulipa Ruiz cursaram Comunicação em Multimeios na PUC-SP. Tiê fez Relações Públicas na Faap, Criolo começou faculdade de Artes e de Pedagogia, mas não concluiu ambos os cursos. Márcia Castro fez Música Popular na Universidade Federal da Bahia. Iara Rennó iniciou o curso de Letras, na USP, mas não concluiu. Thiago Pethit fez faculdade de Arte e foi ator por 10 anos antes de se tornar cantor. Karina Buhr começou faculdade de Educação Artística, mas também não concluiu. Juçara Marçal iniciou Letras na USP. Romulo Fróes fez graduação de Artes Plásticas (GATTI, 2015, p. 74-75).

Há uma base educativa diferenciada, mesmo entre os músicos que ocupam um espaço híbrido, entre o rap paulistano e a Música Alternativa Brasileira -

¹²¹ The Baggios é um grupo musical brasileiro de *blues-rock*, fundado na cidade de São Cristóvão (parte da região metropolitana de Aracaju), no ano de 2004. Atualmente é composto por Júlio Andrade (voz, guitarra, violão, contrabaixo elétrico), Gabriel Perninha (bateria) e Rafael Ramos (teclas, contrabaixo elétrico).

¹²² Vanguard é uma banda de *folk rock*, formada no ano de 2002, em Cuiabá, Mato Grosso, pelo vocalista e violonista Helio Flanders.

grupamento que, como observaremos, é menos numeroso na comunidade, mas com resultado expressivo no contexto de legitimação e reconhecimento de público. Criolo e Emicida, dois dos principais representantes desta vertente, exibem uma base diferenciada, no que diz respeito ao aprofundamento dos estudos.

Em resumo, as exceções são manifestações restritas. É o caso, por exemplo, do diretor de palco¹²³ Cezar Vasconcelos, que, ao longo dos últimos 25 anos, trabalhou com artistas como Nação Zumbi, Céu, Criolo e Emicida, e nos relatou que não deu continuidade aos estudos, além do Ensino Médio. Ainda assim, não consideramos o dado desprezível, pois esta também é a situação de indivíduos como Gabriel Izidoro, *roadie* da banda Nação Zumbi e de Thiago Brigídio, diretor de palco deste mesmo grupo (além de trabalhar com artistas como China e Mombojó). Desse modo, fica exposta uma distinção interna, que se inicia pelo nível de escolaridade entre os artistas, empresários e produtores executivos, em relação à equipe técnica, cujo apelido no meio é o esclarecedor termo “graxa”. Destaca-se que o termo não é de uso exclusivo da comunidade da Música Alternativa Brasileira, mas também é empregado por ela, ao descrever os profissionais da equipe técnica¹²⁴.

Ao conversar com o técnico de som, Bernardo Pacheco, ele demonstrou se surpreender, ao ouvir que Cezar Vasconcelos, mencionado acima, afirma não se sentir integrante de nenhum tipo de comunidade, cujas práticas envolvem fazeres musicais. Pacheco diz que o fato de haver uma relação profissional, firmada em diferentes níveis, pressupõe responsabilidades diferentes sobre o trabalho, mas, ressalta que essa diferenciação não corresponde obrigatoriamente à hierarquia: “É um pressuposto que o *roadie* será o primeiro a chegar e o último a sair”. O técnico entende que relações afetuosas de amizade não estão condicionadas à função

¹²³ Na produção de um show, o diretor de palco é o chefe da equipe, que faz a preparação da estrutura da banda para a correta execução do show. Costumeiramente, já passou por funções mais específicas (como o “*roadie*” – encarregado da montagem e preparação dos instrumentos) e, através da experiência e conquista de confiança na função, foi promovido ao posto, que tem um caráter de supervisão, melhores cachês, maiores responsabilidades e conhecimento amplo dos requerimentos em palco, para a correta execução dos músicos.

¹²⁴ “No carnaval de Pernambuco é quase um imperativo usar e abusar da criatividade, e o Bloco do Case não fica atrás. Além do estandarte ser uma camisa preta, simbolizando a vestimenta comum dos trabalhadores da área técnica dos espetáculos musicais, o bloco também possui uma grande ‘case’ (caixa que protege os instrumentos) e uma orquestra oficial do Bloco que é composta por 18 músicos. Ao final do percurso a case é destruída. ‘Nós quebramos a caixa como se fosse algo ou alguém que queremos criticar, fazemos do case um Judas, que malhamos no fim do nosso Carnaval’, completou Sasquat, Cezinha [Vasconcelos], Jathyles e Buguinha que são fundadores do Bloco”. Release do bloco de carnaval de Olinda, chamado Bloco do Case – fundado em 2004. O desfile ocorre sempre na quarta-feira de cinzas, pois, nos outros dias, as equipes estarão em atividade profissional, pelas cidades do estado de Pernambuco. Aqui podemos ver descrita, de outra forma, a distinção mencionada, bem como a consciência dos atores sobre a separação existente.

desempenhada. Ao dar prosseguimento à reflexão, porém, Bernardo, que tem 13 anos de trabalho profissional, apenas na área de som ao vivo, constata: “nunca alguém me disse porque eu estava sendo tirado de um trabalho. Só fiquei sabendo, quando via que alguém estava no meu lugar. Não acredito que isto aconteça com um músico contratado, por exemplo. Então existe uma diferença”. Por fim, ele salienta que, na prática, as relações são mais complexas do que poderiam ser expressas em pressupostos ou sistemas conceituais.

4.3.3 Características estéticas e suas repercussões

No que diz respeito ao material musical, uma das marcas da geração será a revalorização e reincorporação de elementos daquilo que é tratado como sendo uma “grande música popular brasileira”. Não se limita, porém, a isto. Ainda assim, não entendemos ser uma questão que se restrinja a uma mera recombinação de elementos rítmico-melódico-harmônicos, que dialoguem com gêneros específicos da história da música nacional e suas particularidades. Portanto, daqui para frente, apontaremos alguns aspectos relacionados a essas afirmações e como elas se manifestam na prática.

Entendemos que, aqui, será importante trazermos parte relevante da reflexão de Netto (2007), sobre o tema da produção de música popular na contemporaneidade. No que diz respeito a uma visão geral, acreditamos que o pesquisador delineou uma base de reflexão, que oferece as ferramentas conceituais necessárias, para desvelar aspectos importantes de fazeres próprios dessa comunidade. Por princípio, o autor elenca três grandes matrizes identitárias, que conduzem a música brasileira, em suas variedades atuais:

Podemos pensar que haja três níveis ao menos de identidades geradoras de sentido: o nível no qual se encontram as identidades restritas e que adotam um discurso pré-nacional; o nível das próprias identidades nacionais; e o nível das identidades mundiais (NETTO, 2007, p. 120).

Assim, o autor argumenta que, na atualidade, somam-se elementos de uma identidade nacional, ao modo como Marcos Napolitano (2007) estrutura o conceito de nacional-popular, que diz respeito aos repertórios constituídos entre as décadas de 1920 e 1970, ligando-se a uma ideia de “típica cultura brasileira”. Por outro lado,

temos expressa, por intermédio de Renato Ortiz (1994), a categoria intitulada “internacional-popular”, como a identidade mundial, construída a partir de um léxico universalmente compartilhado e desterritorializado. Até aqui, como o texto já indica, a contribuição do autor é indireta, apenas apontando as categorias já desenvolvidas. Ao oferecer o viés das identidades restritas, ao qual o autor denomina cultura popular-restrita, surge a proposição que nos será útil para o prosseguimento de nossa análise:

Por este entendemos as manifestações culturais cujos discursos que as circundam se referem a uma imagem de territorialidade fixa, a um grupo determinado formado em torno de questões étnicas (com o qual vamos nos preocupar), mas também poderiam ser etárias, de gênero, de classes sociais, etc. (NETTO, 2007, p. 169).

Um primeiro esclarecimento que se faz necessário aqui é de que nenhum dos termos é excludente ou inviabilizador do outro. Eles são complementares, e será possível uma diversidade de combinações. O processo não se faz de forma arbitrária, mas, sim, exhibe uma ordem que desvela estruturas subjacentes.

Por exemplo, Netto (2007) demarca como o repertório internacional-popular carrega, para certos grupos, uma aura de inautenticidade. Isso ocorre, a partir de uma apreensão que o entende como mero bem de consumo manufaturado, através das fórmulas das indústrias da cultura e sua finalidade, que almeja lucro em última instância:

Do ponto de vista cultural, o discurso universal passa a ser percebido como necessariamente ligado às indústrias culturais, ou seja, há uma noção de que os símbolos culturais que se tornam universais o fazem somente porque têm ao seu lado um processo industrial de produção, circulação e consagração simbólicas. São esses os vencedores do processo de globalização contra os quais os “excluídos” se rebelam (NETTO, 2007, p. 120 - 121).

Dessa forma, a incorporação de material proveniente do repertório popular-restrito, nos traz mais do que a possibilidade de uso de elementos culturais, de fontes tidas como marginalizadas, por designações como “regional”, “periférica”, “marginal”. A identidade restrita tem a capacidade de ser articulada, simultaneamente, como sendo imbuída de um discurso de autenticidade, pela pureza do material.

Do ponto de vista do discurso, as identidades restritas são os espaços em que se procuram o natural em detrimento ao artificial; o cultural ao econômico; o particular ao universal; o sensível ao racional; a verdade interna à intrusão maléfica do externo; o processo de produção pessoal e artesanal ao de produção impessoal e industrial (NETTO, 2007, p. 123-124).

Do ponto de vista da lógica de mercado, contudo, é apenas através da articulação das duas categorias em conjunto, o internacional-popular e o popular-restrito, que teremos um produto com as qualidades de inteligibilidade, universalmente compartilhadas, mas que mantenha seu caráter de autêntica manifestação cultural. Assim, no contexto de atuação da Música Alternativa Brasileira, é possível se chegar ao que pode ser considerado um equilíbrio difícil. Nele, há aspectos de produção que, à primeira vista são incoerentes, elementos particulares de manifestações culturais regionais e uma linguagem universalmente compartilhada para o consumo de massa. Segundo Netto (2007), porém, a identidade restrita, aqui, tem a função de reforçar diferenças apenas nos limites de produtos culturais massificados:

As identidades restritas devem se articular com a identidade mundial para se sustentarem no processo total da globalização e da mundialização, pois é esta última identidade que detém a posição privilegiada na geração de sentido social na contemporaneidade. Portanto, para que uma identidade restrita – e mesmo nacional – possa se estabelecer, ela precisa empreender um processo de negociação com a identidade mundial no qual as relações de forças não estão distribuídas igualmente (NETTO, 2007, p. 132).

Portanto, no nível do discurso, há uma busca objetiva, por associação, não apenas com nacional-popular, mas também com um segmento de produção que, através do tempo, conseguiu, de certa forma, preservar uma aura de autenticidade. É assim que Romulo Fróes explicita, nos seus textos, o vínculo com a MPB canônica. Trata-se de uma narrativa que está imbuída da necessidade do resgate de uma grande manifestação de música popular brasileira. Desse modo, ao falar sobre a sua geração, há forte busca por associação com artistas, estilos e gêneros deste repertório.

Verifica-se, *release* sobre o disco do músico Curumin, também escrito por Fróes, no ano anterior, para o selo YB Music. Neste caso, reconhece-se o elemento internacional-popular; porém, há destaque para a presença e o contrapeso nacional-popular: “Canção levada por um violão percussivo e teclados de sotaque soul, Compacto une suas influências brasileiras e americanas. Jorge Ben encontra Stevie

Wonder”. Ao seguirmos a produção textual da primeira metade da década de 2000, bem como o conteúdo de entrevistas, outros exemplos, da mesma ordem, evidenciam-se.

Em um processo complementar e interdependente, há um traço perceptível da geração - que optou por ser a das “referências, sem reverência” (GATTI, 2015). Mais do que ter referências, é preciso explicitá-las. Assim, as influências não estão presentes apenas nas músicas, mas são apresentadas em profusão, nas declarações dos artistas sobre a sua produção, como podemos observar na entrevista concedida por Kiko Dinucci, ao blog Trabalho Sujo, sobre o seu novo lançamento “Olodê”:

Eu tava a fim daquele som do Sergio Ricardo na trilha do Deus e o Diabo Na Terra Do Sol, do Glauber Rocha, aqueles ecos que também estão no Geraldo Vandré de Requiém Para Matraga que estão no filme Bacurau, do Kleber Mendonça e Juliano Dornelles, e originalmente no filme A Hora e a Vez de Augusto Matraga, do Roberto Santos. Aquele som do disco do Pedro Santos eu gosto muito também. E eu ficava pensando naqueles ecos dos filmes do Zé do Caixão¹²⁵.

4.3.4 Legitimação por autorreferencialidade

Entendemos que a comunidade da Música Alternativa Brasileira não se constitui, apenas, por elementos de continuidade, em relação a outras fases da produção de canção nacional. O que se percebe é que há, também, um processo de legitimidade por autorreferencialidade, que serve como uma maneira de trazer singularidade às proposições do grupo. Por esta afirmação, queremos dizer como se estabelece um processo no qual, a participação dos próprios indivíduos da comunidade constitui um fator que autoriza a produção do grupo.

Acreditamos que a resenha do disco “Caravana Sereia Bloom”, da cantora pioneira da comunidade, chamada Céu¹²⁶, em sua totalidade, apresente um resumo

¹²⁵ MATIAS, Alexandre. Kiko Dinucci, Caçador de Caminhos. **Trabalho Sujo**, 9 jan. 2020. Disponível em: <http://trabalhosujo.com.br/kiko-dinucci-cacador-de-caminhos/?fbclid=IwAR2I5vKIgtg6IVyNvnxFdn0NjSkhTjYrAJ652LV0b6WfbPXhnJzudGK3Jmks>. Acesso em: 10 jan. 2020.

¹²⁶ “Maria do Céu Whitaker Poças, ou simplesmente Céu, (São Paulo, 17 de abril de 1980) é uma cantora e compositora de música popular brasileira. Iniciou a carreira artística em 2002. Seu trabalho traz influências tanto de música originalmente brasileira, particularmente do samba, como de hip-hop, afrobeat, jazz e R&B. Céu teve seu disco de estreia, (CéU), lançado no segundo semestre de 2005 pela Ambulante Discos, em parceria com a Warner. Com shows pequenos no Brasil, ela foi firmando seu nome aos poucos, até chegar aonde chegou, com disco lançado nos Estados Unidos, em

do que foi discutido até aqui e nos ofereça outra característica da comunidade, que não havíamos descrito ainda. Seleccionamos apenas um parágrafo do texto redigido pelo jornalista José Flávio Júnior, pois o seu conteúdo já nos é suficiente:

Céu teve ótimo desempenho com seus dois primeiros álbuns, mas era como um planeta à parte no universo da música mais vibrante feita no Brasil hoje. Fazia mais sentido relacioná-la com um artista de fora do que com seus pares nacionais. Com um rock retro aqui, um flerte com a música brega acolá (em “Baile da Ilusão” a referência é declarada), Céu se aproxima do que Otto, Arnaldo Antunes e o Cidadão Instigado, de Catatau, buscaram em seus últimos registros. Ela entra efetivamente para a turma¹²⁷.

Em primeiro lugar, há um indicativo de que, apesar de haver um pertencimento social da cantora, Céu, até então, não dispunha de elementos musicais que definem a sonoridade da geração, para fazer parte integralmente. O fato de essa constatação ser feita e tratada como algo positivo nos permite observar que existia uma espécie de cobrança, que agora foi atendida (afinal, é “a música mais vibrante feita no Brasil hoje”).

Neste sentido, teríamos, até o segundo disco, uma artista que apenas faria uso do léxico internacional-popular. Como vimos, numa comunidade que articula estratégia, que tem a autenticidade e o compromisso da liberdade criativa, em oposição às práticas da “velha indústria”, a posição assumida pela cantora a mantinha dividida. De um lado, a sua vida prática. Nela, tinha trânsito pela Música Alternativa Brasileira, contando, inclusive, com a participação de músicos da comunidade em seus discos, mas sua música, até então, perpetuava valores antagônicos aos do grupo. É interessante perceber, portanto, como a crítica, aos dois primeiros trabalhos, não pode ser compreendida propriamente como musical, visto que “desempenho é ótimo”. Basicamente, seriam características extramusicais que estariam em jogo; porém, sua manifestação se dá por intermédio da música.

Curiosamente, ao lançarmos um primeiro olhar para a sequência do parágrafo, no qual o jornalista demonstra o que mudou, parece que estamos em frente a alguma incoerência. O primeiro gênero musical enumerado faz, ele também, parte deste vocabulário internacional-popular: o rock. O ponto é entender, no

parceria da Six Degree Records com Starbucks”. POÇAS, Maria do Céu Whitaker. Biografia. **Last.fm**. Disponível em: <http://last.fm/pt/music/Céu>. Acesso em: 16 jun. 2020.

¹²⁷ JÚNIOR, José Flávio. Caravana Sereia Bloom. **Rolling Stone**, São Paulo, 15 fev. 2012. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/guia/cd/caravana-sereia-bloom/>. Acesso em: 10 jan. 2020.

entanto, que não é aí que reside a resposta, nem mesmo o problema. Para compreendermos o caso, basta resgatarmos a afirmação apresentada anteriormente, mediada pela análise de Netto (2007), na qual ele nos informa que a cultura mundial compõe o elemento de “linguagem universal”. Abrir mão dele seria prejudicar a comunicabilidade e trazer um elemento de imprevisibilidade ou, mesmo, inviabilidade do produto. Destarte, é a inclusão do popular-restrito que legitima a nova empreitada de Céu. Assim, ao rock (ao disco e à Céu), quando permeado pela música brega, é conferida autenticidade e singularidade, que são valores levantados por esta geração.

Nesse sentido, até aqui, temos apenas uma ilustração de atributos elencados na seção anterior. Sobre uma base de comunicação universal, há a utilização de elementos do repertório popular-restrito, na contribuição de uma sonoridade híbrida e diversa. A análise dos repertórios não permitirá uma leitura tão plana. Portanto será desafiador encontrar elementos musicais gerais, que ofereçam coerência ao repertório. Acreditamos, no entanto, que a ligação se dará de forma mais firme, ao explorarmos um plano mais conceitual. A partir daí, poderemos identificar grandes eixos do léxico internacional-popular, como *rock*, *rap* e *pop*, por exemplo, acrescidos de elementos extraídos do universo do popular-restrito. Assim, teremos a música de Siba, com a influência da música congoleza; Bixiga 70, que incorpora a linguagem do *afrobeat* nigeriano; e Felipe Cordeiro, que traz consigo a tradição da guitarrada paraense, apenas para citar alguns exemplos. Obviamente que estamos partindo de uma simplificação dos trabalhos, para fins de entendimento. Mesmo no caso de gêneros mais sistematizados, em relação aos seus procedimentos, irão incorporar a mesma lógica. Galletta destaca a presença de tal fenômeno, no repertório dos artistas de *rap* vinculados à comunidade:

No caso do rap, por exemplo, é significativo que Criolo e Emicida – os dois principais nomes associados ao gênero que vêm sendo referidos como expoentes significativos do —novo momento da música brasileira— tenham buscado trazer elementos de outros gêneros musicais (como o samba, o *afrobeat*, samba-rock, o reggae) para seus últimos trabalhos – ainda que estes permaneçam ancorados no rap (GALLETTA, 2013, p. 120).

Com esses pontos preliminares em mente, ao retomarmos para o trecho, anteriormente selecionado, da resenha de José Flávio Júnior, podemos observar outro tipo de procedimento sendo aplicado, ao final da redação. Lá, temos a citação

de nomes, que surgem com a função de agregar valor simbólico à produção da cantora, a partir de sua associação. Diferentemente do que havíamos apresentado até aqui, porém, eles não se tratam de mais influências externas. O jornalista elenca nomes de músicos que pertencem à Música Alternativa Brasileira - ou com algum tipo de trânsito por ela. A primeira informação que consideramos relevante, desse processo, é a necessidade de nomear atores, em um parágrafo estruturado em torno da importância de fazer parte da “turma”. Dito isto, acredito que está em andamento um processo mais relevante do que a mera listagem em si.

Chamamos atenção a esse processo de enumeração, com alguma qualidade de celebração e objetivo de fazer associações, pois aqui vemos uma prática comum ao grupo, que é associativa e faz uso da autorreferencialidade. Gatti (2015) entende que, para além de meras demonstrações de afetividade ou pertencimento, há um jogo que transita em esferas de legitimação e de autolegitimação.

Assim, voltando mais uma vez à matéria da revista e seguindo esta linha de raciocínio, temos, por exemplo, a orientação implícita na passagem selecionada de que a música brega e o *rock* retrô não vêm de “qualquer lugar”, qualquer referência ou de fontes genéricas dos estilos: ela surge, especialmente, por intermédio do guitarrista Fernando Catatau (líder da banda de *rock* cearense Cidadão Instigado¹²⁸, que, na época, era músico acompanhante da banda do cantor pernambucano Otto¹²⁹ e havia produzido o último disco de Arnaldo Antunes¹³⁰ - ambos elencados

¹²⁸ “Banda brasileira formada em 1994 na cidade de Fortaleza e liderada pelo vocalista/ guitarrista Fernando Catatau, o Cidadão Instigado se destacou no cenário independente por seu rock influenciado pela música nordestina, pelo rock brasileiro dos anos 1970 e pela música brega. O primeiro álbum da banda – ‘O Ciclo da De.Cadência’- foi lançado no ano de 2002”. CIDADÃO INSTIGADO. **Muzplay**. Disponível em: <http://muzplay.net/musica/cidadão-instigado>. Acesso em: 16 jun. 2020.

¹²⁹ “Otto Maximiliano Pereira de Cordeiro Ferreira é pernambucano de Belo Jardim, cidade a 180 km de Recife [...]. Tocou um tempo com a Nação Zumbi, banda do falecido Chico Science, mas a sonoridade do Mundo Livre S.A. estava mais próxima do que Otto desejava alcançar. Com a Mundo Livre S.A., gravou seus dois primeiros discos, ‘Guentando a Ôia’ e ‘Samba Esquema Noise’. Recheado de ideias ousadas e experimentalistas, Otto deixou o Mundo Livre S.A. e partiu para carreira solo, lançando ‘Samba pra Burro’, disco que foi considerado pela APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte) o melhor de 1998”. FERREIRA, Otto Maximiliano Pereira de Cordeiro. Biografia. **Muzplay**. Disponível em: <http://muzplay.net/musica/otto>. Acesso em: 16 jun. 2020.

¹³⁰ “Compositor, poeta, cantor, artista visual e performer. Aos 15 anos ingressa no Equipe, colégio paulistano conhecido pela ênfase na formação artística e humanística, e começa a compor com o colega de classe Paulo Miklos e a escrever poesia.[...] Funda a banda Titãs do lê-lê, da qual participa como compositor e vocalista. Rebatizado apenas como Titãs, o grupo lança em 1984 o primeiro disco, com grande sucesso”. ANTUNES, Arnaldo. Biografia. **Enciclopédia Itaú Cultural**, 01 nov. 2018. Disponível em: enciclopédia.itaucultural.org.br/pessoa2878/Arnaldo-antunes. Acesso em: 16 jun. 2020.

na matéria, o que consideramos reforçar a importância da autorreferencialidade, como forma de legitimação).

Tal fenômeno acaba por personalizar (ou corporificar) qualidades musicais, por intermédio do que pode ser considerado a exaltação da singularidade das proposições dos executantes¹³¹. Assim, características musicais, definidoras da produção do grupo, acabam atreladas a entes detentores desta linguagem. É comum vermos, nesse sentido, reflexos dessa necessidade de elencar, nominalmente, certos indivíduos da comunidade, a partir da contribuição musical oferecida à produção do grupo. Nesse sentido, constitui-se mais um elemento, disponível à reivindicação da singularidade da proposição da comunidade.

Complementarmente, se as particularidades do repertório são artigo inseparável de seus executantes para a caracterização da Música Alternativa Brasileira, este fato, incorporado em narrativas legitimadoras, constituem-se, aí, modelos organizadores. Estes modelos repercutem, posteriormente, nas próprias disposições dessa comunidade – tanto estéticas, quanto no que diz respeito às qualidades dos indivíduos que a integram, às suas regras de sociabilidade. Isso pode determinar os meios de acesso, as fronteiras para “estranhos” e certas hierarquias internas. A partir do momento em que temos proposições musicais, alimentadas ao longo dos anos, por intermédio da própria produção fonográfica, da exposição midiática e das interações internas e externas ao grupo, criam-se elementos de coesão, com carga de valor simbólico. Estes elementos são representativos, não apenas dos traços característicos daquilo que determina o material musical, mas de tudo o que diz respeito ao exercício de sociabilidade em seu interior.

Dito isso, consideramos importante salientar novamente, mas por outro viés, o caráter de personalização (ou corporificação) de qualidades que podem ser mais (ou menos) abstratas, mais (ou menos) objetivas desse grupo. Assim, no momento em que este capital simbólico possui um indivíduo indissociavelmente atrelado a um item de qualidade intangível - o fazer musical - torna-se possível, então, ter-se

¹³¹ “O Catatau, justamente por ter sido criado em Fortaleza, ouviu, além de rock, muitos artistas da música popular de sua região, ou seja, da música brega e da música romântica. Ele trouxe esta referência para São Paulo, ou melhor, para o mercado editorial paulistano que está sempre em busca de algo novo, de uma nova música, de uma nova geração, de um novo hype. Ele foi recebido de braços abertos pela cidade e começou a tocar com muita gente, levando suas referências para o som dos artistas da cena atual (Entrevista concedida por Marcelo Jeneci ao blog Banda Desenhada, publicada em 30/03/2012)” (GALLETTA, 2013, p. 195).

acesso a tudo o que puder ser identificado como objeto (elementos materiais externos, mas necessários à prática, como equipamentos musicais – amplificadores, instrumentos, *hardware e software*).

Ilustrando aspectos do que foi dito aqui, temos o caso relatado em entrevista pelo cearense Carlos Gadelha, músico com currículo relativamente extenso¹³², desde antes da mudança para a cidade de São Paulo e que, hoje, desfruta de trânsito mais fluido na comunidade musical em questão¹³³. Ele foi informado pelo conterrâneo, Rian Batista, membro da banda Cidadão Instigado, que não estava sendo indicado para trabalhos como músico acompanhante, mesmo já tendo trânsito efetivo na comunidade, por um motivo, aparentemente fútil, mas determinante: usava uma pedaleira “multiefeito”¹³⁴. Tal equipamento, nas práticas dos guitarristas estabelecidos e reconhecidos antes dele, era preterido em favor de pedais individuais¹³⁵. O músico argumenta que, tecnicamente, a mudança fez muito pouca diferença para a sua performance, mas, a partir da troca do equipamento, conseguiu espaço muito mais amplo para o exercício deste tipo de trabalho.

Em contrapartida, Rafael Castro, músico com mais tempo de pertencimento à comunidade, desfrutando de meios variados para a manutenção, legitimação e trânsito, foi convidado pelo guitarrista Dustan Gallas, para ocupar o posto de “sub” da cantora Céu, na prestigiosa turnê nacional, em que interpretou o disco *Catch a Fire*, dos jamaicanos *Bob Marley and The Wailers*. Isso ocorreu, através da sua carreira artística estruturada, a partir do circuito típico da Música Alternativa Brasileira, do seu namoro extenso com Tulipa Ruiz, da atuação múltipla em áreas técnicas e artísticas, através da prestação de serviço a outros artistas da comunidade.

O ponto a ser salientado aqui é o de que Rafael construiu sua imagem “arquetípica musical”, através de um caminho que poderia ser resumido ao de um

¹³² Entre os artistas com quem trabalhou e tiveram expressividade nacional, estão os cantores brega Falcão e Neo Pineo (Fonte: Release profissional do artista, 2020).

¹³³ Após a sua inclusão na comunidade, o músico já trabalhou com os músicos da Música Alternativa Brasileira e artistas afins: “Anelis Assumpção, Chico César, Héloa, Siba, Tatá Aeroplano, Soledad, B Negão, Daniel Peixoto, entre outros” (Fonte: Release profissional do artista, 2020).

¹³⁴ Pedaleira “multiefeito” é um produto para instrumentistas, cuja origem se dá com a miniaturização dos processos, advinda das técnicas de digitalização do áudio. Sua principal vantagem é a capacidade de conjugar, em um único equipamento, uma série de efeitos que, de outra forma, devem ser introduzidos ao longo do fluxo de sinal de áudio.

¹³⁵ Outra forma de se manipular a cadeia de sinal de áudio de um instrumento é pela incorporação de pequenos equipamentos, capazes de processar o sinal advindo do instrumento. Sua função é a de expandir as possibilidades de timbre, apresentadas pela fonte de origem.

gênio do “faça-você-mesmo”. No que diz respeito ao uso de instrumentos, celebrizou-se como um virtuose intuitivo, com fluência em qualquer instrumento que se proponha a executar. O equipamento utilizado pelo guitarrista era constituído por guitarras de fabricação nacional de baixa qualidade. Os efeitos eram processados através de uma pedaleira Zoom 505¹³⁶, que ele seguiu utilizando no trabalho com Céu, livre de qualquer objeção.

Acreditamos que a reflexão apresentada até aqui exponha aspectos, de certa forma, tangenciados pela argumentação de Galletta (2013), mas que, na maneira como foram elaborados por ele, reforcem certas concepções enviesadas sobre a comunidade musical.

É curioso notar que fortes “culturas de produção fonográfica independente” em desenvolvimento fora do eixo RJ/SP e voltadas para públicos mais massivos em contextos regionais e locais, – como as existentes, por exemplo, em torno do funk carioca, o arrocha na Bahia e o tecnobrega paraense – não têm sido vistas, comumente, como parte integrante da “cena independente brasileira”; assim, também não são identificadas, geralmente, como parte daquele “novo momento da música brasileira”. É possível notar que estas últimas produções musicais tendem (ao menos no que se refere às suas formas originais), a ser menos aceitas – em veículos de mídia especializados e pela maior parte do “público interessado em novidades musicais” – como fontes de inovação e reinvenção contemporânea da “tradição musical brasileira”. Por outro lado, quando artistas da “nova geração da música brasileira” realizam, em seus trabalhos, incorporações consideradas mais “sofisticadas”, ou “de qualidade”, de elementos e formas musicais oriundas daquelas culturas musicais regionais (voltadas para públicos massivos), estas “releituras” e “recriações”, operadas em novos contextos, passam a ser vistas, muitas vezes, como contribuições significativas à “tradição musical do país” (GALLETTA, 2013, p. 120).

Primeiramente, o autor justifica que são produções direcionadas a públicos massivos fora do eixo Rio-São Paulo. Seu primeiro exemplo é o *funk* carioca, o que expõe uma contradição a respeito da delimitação geográfica. Em segundo lugar, parte-se de um entendimento de que a cultura é feita de fora para dentro. Isso invalida o gênero musical como potencialmente representativo de uma parcela significativa da população brasileira, assumindo o caráter elitista que permeia as discussões sobre a arte pura, em oposição à cultura de massa. Tem-se, aqui, uma legitimação indireta, no sentido que gêneros musicais brasileiros independentes

¹³⁶ No universo das pedaleiras multiefeito, que contam com um desprestígio em relação a essa comunidade, o modelo da marca Zoom, denominado “505”, virou o sinônimo de um equipamento de sonoridade precária. Isso é fruto do processo de digitalização de efeitos, para um mercado de baixo poder aquisitivo, sendo destinado, costumeiramente, a um consumidor de atividade amadora.

podem não ser entendidos como tal, por alguma “falta de valor essencial”. A escolha da categoria “público interessado em novidades” apenas reforça tal entendimento, visto que desqualifica, por pressuposto, também, quem consome tudo o que não é Música Alternativa Brasileira. Finalmente, constitui-se um juízo sobre a pertinência das proposições que parte de um filtro valorativo que privilegia a “sofisticação”. Neste âmbito, cabe à própria comunidade conceder a outorga de “qualidade”. No final das contas, a lógica por trás da análise é muito parecida com a nossa, mas seu resultado acaba por reforçar discursos (auto)legitimadores, ao invés de desvelar processos.

4.3.5 “Network”, panelinhas e outros elementos estruturadores da sociabilidade

Em pesquisa sobre comunidades de música independente, na América Latina, Shannon Garland (2014) constrói sua narrativa, a partir de vivências na cidade de Santiago do Chile e São Paulo. Nesta última cidade, é parte do que denominamos como a comunidade da Música Alternativa Brasileira, que substancia o seu olhar. Em sua investigação, há um importante fio condutor na representação desses grupos, que teriam, no afeto, um dos seus elementos de coesão. Garland (2014) destaca a relevância da categoria *êmica*, presente no contexto chileno, “amiguismo”. Nela, com a finalidade da realização de atividades próprias do grupo, outros tipos de trocas ocorreriam, sem vinculação ao pressuposto da remuneração financeira.

Em relação ao contexto paulistano, porém, a pesquisadora não identifica termo semelhante. Ainda assim, se não existe a categoria, como aponta a pesquisadora, isso não pressupõe que não existam relações mediadas pelo afeto. Neste sentido, é importante entender como Garland (2014) empresta o conceito de Shaviri (2010). Nele, o afeto pode ser ferramenta articulada como forma de se chegar ao valor econômico:

Como materiais de comunicação, a mídia é essencial para a produção de subjetividade e produção simultânea de valor, trabalhando na linguagem de Shaviri, como ‘máquinas’ para gerar afeto e subjetividade (a subjetividade é mediada pelo afeto) a partir da qual o valor pode ser extraído (GARLAND, 2014, p 31).

Assim, consideramos importante apontar, em relação à Música Alternativa Brasileira, como se constitui o uso de outras palavras-chave, dedicadas a descrever as redes de trocas que emergem na ausência daquelas mediadas pelo capital financeiro, mas nos encaminham ao que poderia ser considerado a comoditização das relações. Portanto, entre essas relações internas, consideramos relevante salientar o uso das categorias “*network*” e “panelinha” sobre a interação do grupo. Da mesma forma, veremos como a participação “espontânea” de membros da comunidade ganha determinados contornos, a partir das suas práticas.

Desta forma, temos, em primeiro lugar, a presença recorrente do termo “*network*”. Trata-se de palavra emprestada da língua inglesa, que designa “rede”. No contexto de uso da comunidade, porém, faz-se empréstimo da aplicação, através do uso no mundo corporativo. Em seu uso, há a articulação como ação, costumeiramente verbalizada como “fazer um *network*”. Por vezes, ela é articulada como exercício de sociabilidade que tem em vista a interação, com a finalidade última de se aprimorar uma rede de contatos profissionais. Neste sentido, a multiplicidade das formas como se dá o intercâmbio entre indivíduos tem sua área atuação restringida e modulada pelo aprimoramento da performance, que, em última instância, está associada ao capital financeiro. Em outras circunstâncias, pode ser evocada pejorativamente. Neste caso, apesar de a definição da prática ser idêntica ao que foi mencionado acima, ela acompanha um juízo de valor que a entende como um tipo de interação humana pobre, devido à estreiteza de seu objetivo final.

No contexto de organização da Música Alternativa Brasileira, não consideramos arbitrário que esse termo encontre dois empregos que guardem relação de contradição entre si. Para chegarmos a uma justificativa, devemos rememorar o fato de que, para a constituição e manutenção dessa comunidade, foi primordial o estabelecimento de um compromisso, viabilizado pelo uso de novas tecnologias, voltado ao resgate de suposta primazia das questões estéticas sobre os fazeres musicais – em oposição a uma produção que havia se tornado, progressivamente, contingenciada às demandas de performance financeira. Assim, o *network* (mesmo quando não nomeado desta forma), por um lado, acaba se tornando uma prática frequente aos diferentes profissionais empreendedores da música alternativa. É através do seu emprego que se estabelecem as redes de cooperação, entre os diferentes atores, que, em dado momento, deram origem à comunidade. Por outro lado, a ideia da comoditização de outros valores simbólicos,

carrega consigo o risco do comprometimento de aspectos da produção, com os mesmos elementos que se ofereceu a romper.

Assim, temos a fala do empresário Bruno Montalvão. Quando questionado sobre a maneira como constituía suas redes de contato, ele salientou típicos eventos de sociabilidade, utilizados pela comunidade, para se “fazer network”: a participação em festivais e feiras de negócios da música, como é o caso da SIM São Paulo. Em sua fala, porém, faz questão de salientar a maneira particular com a qual exercia a atividade. Segundo ele, sua performance ocorria de “forma orgânica”, de tal forma que sua qualidade seria a de oferecer, aos seus possíveis parceiros de negócio, “aquilo que eles queriam receber”. Neste sentido, Bruno Montalvão diz desprezar rótulos, como a Nova MPB, pois, segundo ele, seriam apenas artifícios empregados com a intenção de se alcançar capital financeiro, por artistas e repertórios, em essência, desprovidos do que seria uma “verdade artística”.

Da fala de Bruno Montalvão, entendemos ser difícil (e improvável) de se verificar, empiricamente, os atributos que dariam à sua proposição legitimidade. O que consideramos presenciar aqui, no entanto, é uma forma de vestir uma prática interessada em negócios, de uma qualidade transcendente.

Há, também, junto à comunidade, outro elemento estruturante de sua interação, contido na palavra “panelinha”¹³⁷. Esta será usada para definir predileções recorrentes, pela associação entre certos grupos de indivíduos, criando subdivisões internas na comunidade. Sua repercussão mais evidente, bem como o motivo para ser evocada, seria o desafio imposto àqueles interessados em ingressar e consolidar a participação no grupo. Assim, as predileções por parcerias significariam, para os inclusos, mais trabalho, mais visibilidade, mais legitimidade, mas, aos ausentes, barreiras ao mesmo acesso. A fala do baixista Fabiano Boldo, comentada em imersão em campo, mesmo que sucinta, reflete o ponto: “se as cantoras da Vila Madalena soubessem que elas não precisam montar banda com os músicos do Cidadão Instigado sempre, a cena ia ser muito diferente”.

¹³⁷ A categoria êmica “panelinha” será amplamente utilizada pelos entrevistados, para descrever subdivisões internas à comunidade, com a tendência do benefício mútuo dos seus integrantes, em detrimento de outros indivíduos. Habitualmente, seu caráter carrega carga pejorativa, em tom de crítica aos praticantes das “panelas”. Paula Chiaretti, sócia da produtora Erva Doce, concorda que o termo é usado depreciativamente, apenas por aqueles que se sentem prejudicados ou excluídos destes grupos de apoio – categorias mais brandas, como “turma”, “meus amigos”, “meu grupo”, serão utilizadas quando a associação beneficia o enunciador.

Finalmente, temos o caso de um tipo de relação estruturada sobre trocas humanas, baseadas na premissa do exercício da participação e pertencimento. Estas, em um primeiro momento, não são mediadas pelas trocas de capital financeiro, porém, como veremos, em um segundo momento, essas interações têm repercussão sobre estes aspectos.

Tal afirmação pode ser ilustrada, a partir do relato do músico João Deogracias. O baixista baiano mudou-se para a cidade de São Paulo, no ano 2009, motivado pela busca de melhores oportunidades profissionais. O processo o levou a incorporar variados projetos da comunidade, na condição de músico acompanhante. Em contato com o grupo, pôde verificar uma prática recorrentemente identificada aos membros. Esta consistia no frequente aceite, por parte expressiva dos indivíduos, no sentido de desempenhar atividades profissionais não remuneradas. A justificativa, para a ocorrência dessa condição, era a existência de situações nas quais projetos artísticos seriam performados em contextos não subsidiados. O objetivo de tal empreitada seria a obtenção de capitais, que não integrassem a ordem financeira. Neste sentido, teríamos, como motivação, interesses como: a formação de público; o ganho de legitimidade (através da participação em eventos que já dispõem de reconhecimento); e a circulação em regiões de difícil trânsito, devido aos altos custos envolvidos (como as regiões norte e nordeste do país), por exemplo.

João Deogracias, contrariando essa tendência, disse não aceitar tocar sem a contrapartida do cachê; contudo, ele reconhece que a atitude teve repercussões sobre sua carreira. É desta forma que rememora o momento em que foi convidado, pelo músico João Sobral, a participar de um desses eventos sem remuneração. A condição de indisponibilidade de recursos financeiros o fez declinar do convite, mas tal gesto não foi seguido por outros de seus companheiros. O show gratuito proporcionou o contato de um destes músicos, o guitarrista Allen Alencar, com a artista Badi Assad, e um convite para integrar a sua banda. A consequência, para Allen, foi a possibilidade de realizar uma turnê de um ano com shows pagos. Então, João Deogracias reconhece, a partir desta ilustração, a importância da participação dos profissionais nesses eventos, dentro da comunidade, como forma de fortalecimento dos laços de pertencimento. Isto, em um grupo que conjuga atividades econômicas em sua atuação, pode significar o estabelecimento de oportunidades profissionais.

Em uma comunidade em que a economia é precária, outros tipos de capital são utilizados, como moeda substituta (ainda que a promessa financeira sempre se faça). Afeto é trocado entre os participantes. O outro capital é a legitimidade na comunidade. Para os grupos responsáveis por injetar capital financeiro, é a moeda de troca. Lançamento de discos, escolha dos membros da banda, o produtor, os compositores o estúdio, a assessoria de imprensa. Tudo visa arrecadar este capital de legitimidade. Por um lado, pode-se barganhar melhor com o capital afetivo e, por outro, atrair os decisores, no momento da distribuição dos subsídios.

4.3.6 A geografia da Música Alternativa Brasileira

A questão que se estabelece sobre o “local”, na discussão a respeito da Música Alternativa Brasileira, é um dos itens mais desafiadores. Neste sentido, pode parecer curioso trazermos o aspecto do espaço, em um contexto no qual vemos as distâncias se reduzirem, tanto a partir da sofisticação dos meios físicos de circulação, quanto pela integração mediada pelas redes virtuais de sociabilidade. No que diz respeito à produção musical, mesmo expressões regionais são contaminadas por um vocabulário internacional-popular, que a articula com uma lógica mundializada de cultura. Ainda assim, acreditamos que, é através de uma discussão sobre os espaços ocupados pela comunidade, de maneira geral, e com a reflexão sobre a pertinência do local, para a sua análise, que poderemos nos aproximar de certas características fundamentais da comunidade estudada.

Contrariando o que foi afirmado até aqui, a fala dos interlocutores dessa comunidade musical, da zona oeste de São Paulo, faz nosso questionamento também parecer descabido:

Tem uma parada que eu falo, quando a pessoa pergunta de onde eu sou: “Você é de São Paulo? Não, não sou de São Paulo, sou do universo!” Pra que essa possessividade com a cidade? Eu não sou de São Paulo, eu não pertencço a ninguém e nem a nenhum lugar! [Risos]. Me deixe livre! [Risos] [...] A música tem muito disso, essa universalidade, o inconsciente coletivo. Temos que sair daquela necessidade primeira de eu preciso ter uma personalidade (Entrevista concedida por Lara Rennó ao blog Banda Desenhada, publicada em 09/06/2011) (GALLETTA, 2013, p. 362).

A visão da cantora Luísa Maita evoca, complementarmente, como característica de distinção da cidade, o seu caráter universalista (mundializado):

A minha visão é que São Paulo, de algum jeito, na sua peculiaridade como cidade, na sua estética, ela está muito ligada ao que está rolando hoje no mundo. A aura que a cidade tem: ela tem uma coisa interessante. De algum jeito, ela é interessante... não sei... a vida em São Paulo como uma coisa estranha, diferente, é louco, sabe? Eu acho que o tipo de vivência permitida pela cidade acaba sendo interessante, com relação à música. Não acho à toa que essa geração esteja nascendo aqui, sabe, de algum jeito. (...) É muito, na verdade, o exemplo do que é a globalização, talvez. De trazer gente do Brasil inteiro e, ao mesmo tempo, de estar ligada ao mundo inteiro. Então, você acaba... acaba virando um negócio muito multifacetado. Que talvez seja isso, hoje, o mundo. O mundo talvez seja isso, seja essa multidão, seja essa história multifacetada. (...) Você vê milhões de coisas numa música só, sabe? Um negócio muito louco. Eu acho que essa geração é, de algum jeito, isso, sabe? (Entrevista concedida por Luísa Maita em 21/05/2012). (GALLETTA, 2013, p. 194)

Em consenso com as duas passagens acima, nas manifestações dos atores envolvidos com essa comunidade, é comum o entendimento de que não há tradição em São Paulo. Ao mesmo tempo, como subproduto desta negação de origens, a própria multiplicidade cultural da capital acaba tendo sua diversidade parcialmente representada, muitas vezes, tendo seu foco na produção de áreas nobres: caso da música popular e as proposições provenientes da zona oeste. Assim, a cidade, ao exercer sua vocação cosmopolita, que a faz receptiva a todas as proposições de cultura, também mascara aquilo que lhe é particular.

Assim, a música produzida por esse grupo, fortemente atrelada à cidade de São Paulo, segue a entendendo a partir da perspectiva da qualidade “universal”, mesmo que não abra mão integralmente de elementos territorialmente localizáveis. Essas falas serão corroboradas (ou assimiladas) por parte da crítica acadêmica e jornalística. Encontramos, então, princípios que dão conta desse entendimento, a partir da maneira como é informada por essa sorte de atores que mediam sua relação com outros públicos.

A partir da escrita acadêmica, Galletta (2013), por exemplo, resume: “vale notar, ainda, que este procedimento cultural e criativo dialoga, sobremaneira, com as representações de São Paulo-SP enquanto ‘não-lugar’ e ‘todos-os-lugares’, simultaneamente” (GALLETTA, 2013, p. 212-213). A contraparte deste procedimento corresponde ao fato de que, tudo aquilo que não se enquadra no entendimento de que a comunidade reflete valores universais pode ser designado como local, folclórico, regional ou qualquer adjetivação, que demarque o espaço periférico do “outro”.

Entendemos que é dessa forma que “disputas simbólicas”, como a que se estrutura sobre o desígnio de produção independente, podem pender à comunidade da Música Alternativa Brasileira, sem maiores questionamentos, apenas excluindo todos os propositores que não participam da comunidade musical:

Neste caso, a definição do que faria, ou não, parte da “cena independente brasileira”, se apresenta como objeto de permanente disputa simbólica, estética e política. Como mencionado anteriormente, fenômenos musicais regionais “massivos” ou “populares” como o tecnobrega paraense, o arrocha na Bahia ou o funk carioca, tendem geralmente, a não ser vistos como parte da “cena independente”, embora sejam em grande parte produzidos fora da estrutura das grandes gravadoras. (GALLETTA, 2013, p. 164).

Em outros autores, a “universalidade” não aparecerá diretamente citada, ou mesmo problematizada, mas pode ser percebida, ao ser oferecido o monopólio de processos à comunidade paulistana. Vemos a sua expressão, por exemplo, no artigo de Janotti e Pires (2011), em que os autores conferem, à parte da produção de São Paulo a definição da comunidade:

É importante reparar que a nomeação de uma nova cena que começa a emergir, com influências diversas, do pop ao rock, e que parece se afirmar como uma espécie de Nova Música Popular Brasileira, pressupõe interrelações entre um circuito cultural forjado na internet, materializado na cidade de São Paulo e, posteriormente, um circuito de shows em todo Brasil, que vai ser alicerçado através de diálogos que envolvem a emergência desses músicos e a afirmação de cenas locais ligadas ao indie rock e a Nova Música Popular Brasileira. Ou seja, pode-se inferir aqui uma espiral entre a rotulação de determinadas práticas musicais e sua materialização nos circuitos de shows das diversas cenas musicais espalhadas pelo país. (JANOTTI, PIRES, 2011, p. 18).

Mesmo quando se assume a existência de um local identificável, ele se dá em termos de possibilidade de consumo, expresso através de elementos como mercado, circuito e a sociabilidade. Esses elementos são identificados em torno de uma produção, que parece ter como único pretexto o fluxo de capital e que, mesmo neste caso, ainda poderia se beneficiar de um entendimento das particularidades regionais. Desse modo, a diferença entre as comunidades estruturadas através da rubrica da Nova MPB Paulistana (maneira como os autores denominam o que, aqui, optamos por chamar de Música Alternativa Brasileira) e de uma contraparte em Fortaleza, é meramente quantitativa. Logo, se São Paulo tem uma estrutura maior, ela pode ser entendida como designação geral, simplesmente esquecendo todas as possíveis idiosincrasias das outras comunidades.

Em termos de diálogos críticos entre música e cena, podemos imaginar as diferenças que envolvem o tipo de negociação (e interação musical) entre shows de uma banda como Cidadão Instigado em Fortaleza ou em São Paulo. Até porque há uma ligação entre a cadeia produtiva da música, as diferentes realidades mercadológicas e o fato da cena paulista, mesmo em tempos de internet, acabar funcionando como centro da indústria musical brasileira. Isso pressupõe graus diferenciados de profissionalização, circuito mais amplo de shows, concorrência mais acirrada e um grande número de gêneros e expressões musicais disputando a ocupação dos espaços de produção e consumo de música (JANOTTI, PIRES, 2011, p. 18).

Não será exceção, também, encontrarmos a investigação sobre a cena, reverberando esta imagem. Os termos genéricos sobre “Nova MPB” ou “Nova Cena Independente” tratam de atribuir a um grupo restrito a totalidade dos processos. Isso ocorre mesmo quando Forastieri, apresentado neste capítulo, por exemplo, propõe-se a criticar e oferece a designação de “Nova MPB”. Está sendo reafirmada a posição desta música paulistana, que, na prática, é tão regional quanto qualquer outra, mas que se propõe uma centralização, buscando atrair, para si, uma qualidade universal, por um lado, e representante de expressões do popular-restrito, por outro.

No Jornalismo, vemos a reprodução do caráter universal desta comunidade, pela associação ao nome genérico, mas também encontramos uma maior variedade em seu emprego, bem como ao uso da categoria “música independente”. Ao invés de entendermos como contradição, no entanto, consideramos uma designação sobre disputa, o que reforça a importância das tomadas de posição da comunidade musical da zona oeste de São Paulo.

Milton Santos (2006) pontua que as redes de sociabilidade trouxeram uma nova camada de complexidade em relação à ideia de local, antes uma categoria mediada pela presença física no espaço:

Conforme escreve P. Musso (1994, p. 256) "as redes depositam uma camada 'geológica' suplementar às 'terras-história' acrescentando uma topologia à 'topografia', dando nascimento a um espaço "contemporâneo do tempo real". A noção de rede também se aplica à economia mundial (J. L. Margolin, 1991, p. 96) e sua configuração ultrapassa as fronteiras nacionais (C. Ominami, 1986, p. 176). (SANTOS, 2006, p. 179).

Neste sentido, o “lugar” aprofunda o seu distanciamento em relação a uma origem que se caracterizava como espaço real, no qual eventos e as práticas simplesmente dependiam dele para transcorrer. Na medida em que o local integra

as redes de compartilhamento de informação, sendo, ele próprio, transformado em informação, que é compartilhada na forma de dados, esse local formaliza uma qualidade distinta. O lugar passa a fazer parte da articulação do discurso:

É nesse sentido que se deve entender que esse espaço da conectividade seja organizado pelo discurso, como propõe Claudette Junqueira (1994), quando se refere a 'um espaço reticular que preside uma sociabilidade à distância. Esse discurso é a linguagem das normas e ordens que atores longínquos fazem repercutir instantaneamente e imperativamente sobre outros lugares distantes. Tais redes são os mais eficazes transmissores do processo de globalização a que assistimos. (SANTOS, 2006, p. 179)

Entendemos, assim, que o lugar, no caso de São Paulo, é “desterritorializado”. Ao menos, é dessa forma como é articulado nos discursos. Trata-se das estratégias tomadas (conscientemente ou não) pela comunidade musical. A partir daí, seu sentido é articulado como mais uma ferramenta para o posicionamento nas disputas por predominância.

Netto (2007) constrói, por caminho diverso, uma reflexão que chega em uma base semelhante. Fundamentado a partir do conceito de mundialização da cultura, desenvolvido por Renato Ortiz (1994), e de suas categorias estruturantes, desenvolve um primeiro ponto, no qual faz a distinção entre o local, como um espaço concreto, e seu caráter distinto, quando empregado no discurso. A partir desta separação, o autor investiga como o lugar aplicado no discurso ganha contornos das estratégias assumidas, por quem dele se utiliza. De certa maneira, resume o que temos em mente aqui:

O que nos importa aqui é perceber o modo como isto é valorizado nos discursos. Todos nasceram em algum lugar, tiveram contato com diferentes modos culturais. Contudo, no momento de se forjarem discursos há uma seleção de histórias; tanto restrita, a pessoal, quanto ampla, a social. Assim, se para uns descrever suas origens é positivo, pois com isso traz a sua expressão cultural uma diferenciação positiva, para outros isto se torna demasiado restritivo, pois desejam ocupar um espaço essencialmente desterritorializado, onde pertencer a todos os locais, ou melhor, a qualquer local, é o que lhes pode destacar. (NETTO, 2007, p. 190)

4.4 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

Ao longo desse capítulo, vimos o que consideramos ser uma origem dupla da Música Alternativa Brasileira e que repercute sobre suas disposições. Esse fato pode ser verificado por indícios, contidos na forma ambígua como é nomeada. Por vezes, é chamada de Nova MPB, em outras, de Música Independente Brasileira; contudo, a relação não termina por aí.

No caso da MPB, há uma relação muito mais marcada por um vínculo simbólico. Nela, busca-se a reivindicação do status de “música de qualidade” atribuída à sigla MPB; no entanto, essa relação não se dará sem a constituição de atritos. Nesse sentido, por vezes, a legitimidade conferida a partir da comparação será incorporada. Em outros casos, a ideia de superação será articulada como forma de reivindicar singularidade à Música Alternativa Brasileira.

Em relação ao pertencimento de uma “linhagem” do projeto independente brasileiro, fazem-se laços mais concretos. Assim, é estabelecido um intercâmbio, que passa por interações concretas junto a membros dos diferentes momentos do fenômeno. Trata-se de um fato que encontra sua concretização mais clara, a partir da constatação de que, parte dos integrantes da Música Alternativa Brasileira, guarda relação de parentesco com membros da Vanguarda Paulista. Ressaltamos, porém, que também se constituem contribuições simbólicas, como a perpetuação de uma ética independente.

Quanto à estruturação interna da comunidade, existem certos elementos que caracterizam a Música Alternativa Brasileira naquilo que diz respeito à sua organização interna. Em primeiro lugar, há a constatação de se tratar de um grupo vasto, de fronteiras pouco delimitadas, e estabelecido em vínculos que podem ser considerados volúveis. Portanto, mais relevante do que focar em carreiras artísticas, é instrutivo analisar as funções demandadas para a manutenção do grupo. Este é constituído, fundamentalmente, por indivíduos provenientes de uma classe média universitária.

A respeito de elementos que compõem características estéticas do repertório do grupo, existem propriedades que identificam sua produção. Neste sentido, verificamos a articulação de dois princípios, que poderiam ser considerados antagônicos: a exploração de recursos próprios de uma linguagem musical internacional-popular e a incorporação do que seriam aspectos relativos a

manifestações do popular-restrito. Assim, evidencia-se uma produção marcada pela comunicabilidade do emprego de uma simbologia musical universalmente reconhecível, mas que pode reivindicar sua autenticidade, pela introdução de referências regionais.

Esses dois princípios, no entanto, não são aplicados de forma abstrata. Junto à comunidade, há, também, um processo de personalização. Então, por intermédio de uma legitimação, através da autorreferencialidade, aos membros da comunidade, é conferida a autoridade sobre a aplicação desses recursos. Desse modo, constitui-se uma delimitação sobre quem e quais proposições podem ser entendidas como próprias da Música Alternativa Brasileira.

Assim, pela combinação dessas qualidades próprias do repertório, podemos reconhecer as idiossincrasias dessa produção. Nesse âmbito, a análise transcende a leitura de Gatti (2015), que pode ser sintetizada pelo entendimento de que a Música Alternativa Brasileira ocuparia “[...] a posição de herdeiros de certa tradição da música popular faz-se determinante tanto em seus posicionamentos, quanto no lugar social arranjado para eles por outros agentes atuantes neste microcosmo” (GATTI, 2015, p. 209). Trata-se de uma leitura que lhe permite apelidá-los de “súditos da rebelião”. Dessa forma, é possível a aproximação da visão que os entende como a geração da “referência, sem reverência” (GALLETTA, 2013).

Naquilo que diz respeito a certos modos de relação, que se estabelecem entre os membros do grupo, devemos levar em consideração um traço importante. Ele diz respeito à maneira como o afeto pode ser empregado como um capital de troca alternativo. Assim, interações humanas, que poderiam ser consideradas resultados do exercício da sociabilidade, passam a carregar a ordenação da racionalidade econômica. Temos, desse modo, o que poderia ser referido como a comoditização do afeto.

Finalmente, temos os aspectos que dão conta da esfera de valor simbólico que ocupa a geografia da comunidade. Em outras palavras, estabelece-se um amplo discurso, que minimiza a relevância do local, centralizado na zona oeste de São Paulo, em defesa de suposta universalidade da manifestação. Constitui-se assim, por intermédio de tal procedimento, o fenômeno de obscurecimento de proposições concorrentes, ou mesmo para segmentos externos, mas que conservam pontos de contato – como no caso de proposições musicais afins, cujos propositores encontram-se geograficamente localizadas em outras regiões do país, por exemplo.

A última seção desta tese se propõe a periodizar a história particular desta comunidade. Assim, formalizamos, cronologicamente, os seus acontecimentos mais relevantes, sem que isso se constitua, meramente, como ferramenta que elenca eventos dispostos em uma linha do tempo. Entendemos que recontar eventos, permeados por trajetórias singulares, dá forma e sentido ao seu surgimento. No campo específico de disputas, destaca disposições, bem como tomadas de posição e, por fim, sublinha as suas estratégias particulares. Deste modo, pretendemos, também, demonstrar como a comunidade se modifica e se reacomoda, através desse processo, de acordo com os diferentes momentos e contextos, compostos por seus fazeres e pela acolhida das suas proposições, pelos variados setores que compõem o campo.

5 UMA PROPOSIÇÃO DE PERIODIZAÇÃO

Nosso foco, agora, é o de uma reconstituição histórica das questões próprias dessa comunidade, intermediada pelas experiências em campo, embasadas em elementos das trajetórias dos indivíduos que a compõem. Isso é importante, na medida em que essas experiências enriquecem e animam discussões, para além de um olhar distante, da pesquisa meramente documental. Como apoio à abordagem utilizada, decidimos optar por uma periodização dessa história interna da Música Alternativa Brasileira. Neste sentido, trata-se de um procedimento ainda raro, em relação aos estudos desta comunidade, visto que, por se tratar de fenômeno considerado como contemporâneo, na maior parte das vezes, tem as suas particularidades de percurso, relegadas a um segundo plano. Como já pudemos verificar até aqui, no entanto, também devemos estar atentos ao fato de ser um projeto que já desfruta de vinte anos de desenvolvimento.

Dito isso, apresentamos, então, a seguinte proposição: segmentar em três momentos o estudo da comunidade, em três momentos. O primeiro ciclo compreende os anos de 1999 até 2008, dando conta das origens e do princípio de coesão do projeto. Depois, de 2008 a 2016, temos o reconhecimento, a legitimação e a expansão da atuação da Música Alternativa Brasileira, para além das suas fronteiras iniciais, bem como a formalização da denominação, que não foi adotada no trabalho – Nova MPB, para oferecer unidade a um público externo. Finalmente, de 2016 até 2020, há um período de crise, que diz respeito a processos externos de instabilidade política e social no Brasil, bem como problemas internos à comunidade.

Aqui, resumimos esses momentos, que, mais à frente, vamos desenvolver de forma mais extensa e profunda. Oferecemos, portanto, ao leitor, neste primeiro momento, uma contextualização mais sucinta, sobre as características de cada ciclo. Neste sentido, consideramos o ano de 1999 como a origem simbólica dessa comunidade, com argumento embasado por uma série de fatores. No que diz respeito aos elementos “externos”, observamos que, naquele momento, houve o ponto de transição entre a última “grande década” da indústria fonográfica, o que pode ser considerado, por exemplo, a partir da avaliação de seu desempenho global – que chegou ao ápice de arrecadação no ano de 1996, com 39,8 bilhões de dólares

(DE MARCHI, 2016), em contraponto aos 14,8 bilhões, no ano de 2011¹³⁸. Referimos, também, a mudança de panorama tecnológico que tem se desenhado, repercutindo pelo declínio do consumo de mídia física até a ascensão dos serviços de *streaming*. Trata-se de um fenômeno que conta com particularidades no contexto nacional, mas, em linhas gerais, vem tendo percurso semelhante (DE MARCHI, 2016).

Vale ressaltar, contudo, que não são esses, apenas, os motivos pelos quais se dá este recorte. A escolha diz muito mais respeito ao âmbito interno de organização da comunidade. Em 1999, ocorreu a fundação da empresa YB, que se tornou uma das principais representantes da produção de fonogramas, gerenciamento e distribuição do repertório e do planejamento de aspectos da carreira artística de integrantes vinculados à Música Alternativa Brasileira. Nesse período, também, o estúdio El Rocha, outro empreendimento importante para o desenvolvimento do grupo, deixou de ser um estúdio de ensaios e passou a incorporar gravações, aos seus serviços. O ano de 1999 contribuiu com mais um elemento crucial, para aquilo que se instituiu como este grupo. Foi iniciado, aí, o projeto vinculado à Rede SESC, denominado “Prata da Casa”, realizado na unidade Pompeia. Em alguns aspectos, esta inauguração assumiu traços de marco simbólico, visto que refletiu um dos primeiros contatos com o modelo de subsídio indireto, qualidade da forma como se dá o acesso ao capital financeiro dessa geração. O projeto também significou uma porta de entrada do grupo ao circuito de cultura da instituição, que também se constituiu em traço característico das práticas dessa comunidade.

Sobre os processos próprios do primeiro ciclo, percebemos um princípio de autonomização de proposições e identidades artísticas, em relação a manifestações concorrentes, bem como a formatação de um entendimento sobre quais fazeres e visões de mundo caracterizariam esta nova comunidade. Este percurso se revelou, contudo, mais uma vez, diferente das narrativas autolegitimadoras, que se utilizam fartamente do fato de que a geração nasce em meio a uma série de mudanças, desencadeadas por uma revolução tecnológica. Este tipo de discurso tem uma função sobre as disputas em campo, visto que agrega relevância imediata ao grupo, já que pressupõe ineditismo, como condição *a priori*.

¹³⁸ Conforme apresentado no primeiro capítulo.

Ressaltamos, porém, que o acompanhamento de trajetórias nos inclina em sentido oposto. Apresentamos, então, como a Música Alternativa Brasileira surgiu, através do entrecruzamento de múltiplas linhas de continuidade histórica, de outras variedades de comunidades musicais. Neste processo, estabelecem-se, também, elementos de ruptura ou divergências, entre aspectos componentes destes mesmos grupos. Desta mistura, temos o que poderiam ser consideradas características de base, do que, naquele momento ainda configurava um novo fenômeno. Portanto, neste processo, houve continuidades (e suas recombinações), mas também existiram rupturas. Criou-se, assim, uma comunidade com capacidade de diferenciação (distinção), elemento que também se converte, naquilo que diz respeito à composição do grupo, à possibilidade de oferecer características de coesão, para observadores externos, e regras, àqueles que pretendem se inserir na coletividade. De ambas as formas, tratam-se de atributos que permitem a formatação de um todo.

Durante este ciclo inicial, também foram criados laços comunitários próprios, mesmo que, ainda, de forma incipiente. Ressaltamos, no entanto, a introdução de processos de singularização do projeto sobre o campo, tornando possível demarcar fronteiras mais claras, sobre o que seria a Música Alternativa Brasileira.

Atribuímos o fim dessa fase de incipiência às mudanças que ganharam notoriedade, por volta, do ano de 2008. Consideramos que existiram dois elementos demarcadores desta divisão. Assim, a partir deste ciclo, houve um processo mais amplo e consciente de autorreconhecimento, por parte dos membros da comunidade, como integrantes de um grupo. Somado a isto, a partir do crescimento de interesse, demonstrado pela cobertura de mídia (especialmente a tradicional) sobre os novos artistas, ocorreram as atuações e as particularidades da sociabilidade em torno da nova “cena”.

Em decorrência desse processo, foi formalizada a denominação inicial de “Nova MPB”, pelo jornalismo cultural da cidade de São Paulo. Um fato que, se foi capaz de conferir autonomia às proposições do grupo, ignorou controvérsias próprias da submissão da comunidade a uma vertente pré-existente da canção popular brasileira, representada pela MPB canônica. Ao mesmo tempo, polarizou a discussão, até então estabelecida a partir de uma produção desterritorializada, realizada no espaço virtual da internet, para a capital paulista - passando-se, assim, a oferecer ao local a origem desse novo momento da música popular nacional.

Como derivação do interesse jornalístico, seguiram-se as premiações, ofertadas por instituições de legitimação, com destaque às modificações sofridas pelo prêmio Multishow de Música Brasileira¹³⁹, que passou por revisões significativas, para acolher as necessidades da nova produção.

A partir da notoriedade adquirida, houve também a expansão das fronteiras. Uma primeira geração consagrada atraiu novos atores dispostos, não somente a consumir, mas também a ingressar, eles próprios, na comunidade. Assim, vimos se reacomodarem relações, previamente estabelecidas, modificando hierarquias internas, bem como a coesão social adquirida até o momento. Este evento foi acompanhado pela expansão do circuito destinado à execução musical (refletido através da abertura de novas casa de show e da assimilação dos festivais pelos artistas e repertório).

Finalmente, o último ciclo a ser abordado teve o seu início no ano de 2016. Aqui observamos certas dificuldades de manutenção de carreiras instituídas, fundamentalmente, a partir de financiamento indireto (editais de incentivo à cultura, mecenato privado, circuitos de shows subsidiados a partir de financiamento público – como o já mencionado SESC e os festivais de música independente). O reflexo da expansão da comunidade, em um primeiro momento, refletiu-se como sua pulverização e consequente perda de coesão, a partir da desarticulação de um circuito de produção, incapaz de manter laços sociais.

O último ano investigado foi o de 2020, não propriamente pelo encerramento “formal” de qualquer processo em particular, mas, sim, pelo término do período de investigação desta pesquisa. Ainda assim, como demonstramos, há um entendimento de declínio nas oportunidades e expressividade do projeto, por parte dos seus integrantes, que reflete um momento de fechamento de processos (não obrigatoriamente da comunidade, mas de como ela estava se manifestando até então).

¹³⁹ Premiação anual, concedida pelo canal de televisão fechada Multishow, vinculado à Rede Globo de comunicação, concedido aos destaques do ano da música popular brasileira. Exibe categorias destinadas à escolha da audiência e artistas escolhidos através do voto de júri especializado. Atualmente na 26ª edição. MULTISHOW. **Prêmio Multishow 2019**. Disponível em: <http://multishow.globo.com/especiais/premio-multishow-2019/ultimas.html>. Acesso em: 16 jan. 2020.

5.1 1999 – 2008: INCIPIÊNCIA E INTERCÂMBIO COM OUTRAS COMUNIDADES

O primeiro ponto a ser destacado sobre este momento inicial é o de que não existe, propriamente, o que poderíamos chamar da “comunidade” estruturada. Ao menos não uma comunidade musical, que poderia ser interpretada como única e coesa. Neste sentido, especialmente, a comunidade não pode ser avaliada, a partir do estabelecimento de vínculos fortes entre indivíduos. São apresentados, aqui, no entanto, a partir das trajetórias específicas e de seus entrecruzamentos, as bases de um grupo que, ao longo de uma década, aproximadamente, esteve entrelaçado o suficiente, para ser reconhecido externamente como sendo parte de um todo único: a Música Alternativa Brasileira. Assim, mesmo que as associações, neste período, não sejam tão sólidas, certas qualidades do grupamento só podem ser compreendidas a partir desta fase de incipiência de processos.

Como vamos demonstrar, ao longo dos anos, ocorreu a formação de uma primeira geração de músicos, equipe técnica e produção, profissionais que tiveram experiências variadas, em diferentes contextos. Alguns deles, com vínculo a formas anteriores da indústria fonográfica tradicional e seus modos de atuação, bem como formatos de produção intermediários aos que se consagraram por esta comunidade musical, mas tiveram pouco tempo de funcionamento. Talvez o principal ponto a ser destacado seja a pluralidade de proposições, com certa falta de coesão. Isso se verificou, até a ascensão do que se convencionou chamar de Música Alternativa Brasileira, que estabeleceu certos modos de operação àqueles que dela fazem parte (ou desejam participar).

Nesse período, houve a contribuição de comunidades previamente estabelecidas, estas, compostas por variedades de expressões preexistentes da música popular brasileira urbana. Cada uma delas, em suas especificidades, forneceu qualidades à Música Alternativa Brasileira. Mesmo que a seleção proposta não esgote a multiplicidade de influências responsáveis pela gênese do grupo, entendemos relevante apontar três coletividades, a partir do que pode ser uma contribuição expressiva. Assim, há um grupo fortemente atrelado ao *Manguebeat* pernambucano; outro segmento está vinculado, genericamente, à cena de *rock* independente da cidade de São Paulo, com atenção ao *hardcore*, subgênero do segmento, mas que aporta qualidades particulares ao grupo; e, finalmente, impõe-se

o *rap* nacional, especialmente, na medida em que passa a ser fenômeno que integra o repertório de interesses e práticas da classe média da cidade.

Portanto, a ideia de que teríamos um aparecimento descontextualizado e sem relação direta com antecedentes, o que, certamente, favorece a linha argumentativa do “marco zero” da produção, reforçando um suposto valor agregado pelo ineditismo, não corresponde, propriamente, à história fatural da comunidade. O que constatamos foi um “encontro de mundos”. É o que já se pôde observar em relação à estrutura, como o processo sofrido pela gravadora Trama, relatado no terceiro capítulo, envolvendo a mudança em seu modelo de negócios para readequação às demandas originadas pela grande crise no setor tradicional. Acompanhamos, também, no nível do pessoal e de manifestações artísticas antecedentes. Assim, nos anos 2000, tivemos um acontecimento simbólico relevante, que girou em torno do primeiro lançamento de estúdio de uma das mais notórias bandas do *Manguebeat*, Nação Zumbi, a partir do sistema de produção independente, vinculado à empresa YB. No mesmo sentido, neste período, foi lançado o último álbum da banda associada ao mesmo movimento pernambucano, Mestre Ambrósio –ainda pela multinacional Sony, mas produzido por Beto Villares, que se tornou um dos principais profissionais do segmento para a discografia da Música Alternativa Brasileira.

Em termos de material humano, registramos, também, muitos integrantes que podem ter suas origens retraçadas ao envolvimento com as cenas do *rock* e, em especial, de seu subgênero, o *hardcore* paulistano. Neste âmbito, é relevante a participação de Kiko Dinucci, que, junto da comunidade, incorporou a música brasileira à sua linguagem, com foco no samba paulistano, no desenvolvimento de sua produção – esta, tornando-se representativa ao repertório da Música Alternativa Brasileira. A contribuição da família Takara e de seu estúdio, El Rocha também pode ser mencionada como de importante atuação, sobre o que viria a se tornar o grupo. Neste sentido, as trajetórias dos irmãos Daniel Ganjaman, Maurício Takara e, em especial, Fernando Sanches, podem ser retraçadas no envolvimento com o *hardcore*. No caso deste último, talvez seja expressivo sublinhar seu ingresso na banda CPM22¹⁴⁰.

¹⁴⁰ “Influenciado pelo punk rock, o hardcore e bandas como Screeching Weasel, No Use For A Name, Face To Face e Lagwagon, o COM 22 surgiu em 1995 com músicas rápidas, melódicas e letras

Nesse sentido, é pertinente recuperar a trajetória de Daniel Belleza. Trata-se de um artista que desenvolveu sua carreira, junto à comunidade, em um momento e contexto que se revelam curiosos na sua realização. O músico iniciou o envolvimento no campo a partir da participação em bandas de *rock*, em meados da década de 1990. Por esta perspectiva, ele comenta ter conhecido muitos dos participantes do que viria a ser a comunidade da Música Alternativa Brasileira, ainda neste período de incipiência. Neste período, como relata, os projetos dos futuros membros da Música Alternativa Brasileira, ainda poderiam ser caracterizados como variedades deste gênero de origem norte-americana. No que diz respeito à constituição de sua carreira, em particular, Daniel Belleza entende que, ao longo de seu percurso, não foi capaz de realizar uma transição bem-sucedida aos novos valores estéticos, esperados pela reacomodação do setor, performados de maneira eficaz por seus pares. Assim, afirma que, em relação aos seus primeiros anos, esta comunidade musical sofreu mudanças significativas.

Por este viés, Daniel Belleza afirma que o começo dos anos 2000 foi marcado pelo interesse e produção de variedades de *rock*, no circuito de música alternativa do centro-zona oeste da cidade de São Paulo. Como descreve: “aqui tinha uma época que todo mundo tocava *hardcore* californiano [...] Era o pessoal do Ganjaman que tocava isto”. Ele próprio define o repertório da sua banda do período como “*Glam Rock*”. Neste sentido, o músico é capaz de mensurar as mudanças, por intermédio do interesse de público sobre o seu trabalho e seu consequente desempenho financeiro: “a gente tocou em todos os festivais. A gente tocava no Brasil inteiro”. Segundo ele, “quantitativamente mudou para caralho. De 2003 a 2010, eu ganhei dinheiro. A gente tocava no *Outs*, ali na rua Augusta. Era show só nosso, iam 800 moleques, e a gente saía com ‘dois pau e meio’ no bolso”. Ao longo da década de 2000, contudo, reconhece que os valores musicais do nicho se diversificaram e sua proposta perdeu espaço. Mesmo sem ser capaz de oferecer outros dados objetivos, diz ter observado um fenômeno, no qual o público se mostrou interessado em variedades do *rock*, na cidade de São Paulo, em favor de proposições representadas pela produção da Música Alternativa Brasileira. Um fato que considera como característico da comunidade e seu resgate de elementos associados à música popular nacional.

Sobre a mudança nos interesses musicais, que encaminharam o grupo no sentido da revalorização estética de elementos de variedades da música popular brasileira, Belleza comenta sua experiência sobre o que considera ser o princípio do fenômeno. Assim, o músico afirma que, não foi sem estranhamento, que assistiu, pela primeira vez, uma apresentação de Romulo Fróes, no começo dos anos 2000. Segundo ele, o repertório era composto apenas por sambas. O fato foi recebido com incompreensão, até entender que fazia parte de uma nova concepção estética.

Portanto, a presença “pura” do *rock* e suas derivações, bem como a incorporação das comunidades estruturadas em torno de sua prática e consumo, foram fatores com penetração limitada, na fundação da Música Alternativa Brasileira. Como sublinha o técnico de som Bernardo Pacheco, no entanto, que já teve parte da trajetória apresentada aqui e compartilha do trânsito pela comunidade do *hardcore* paulistano, há uma forte herança do *ethos* deste segmento à nova comunidade. Para ele, foram as experiências trazidas pelos indivíduos, na comunidade musical, que trouxeram consigo os valores atrelados ao *midstream* musical, ao estilo da produção homônima norte-americana.

Em termos práticos, essa influência se traduziria na busca pelo estabelecimento de uma posição, situada em espaço inédito, ao menos naquilo que se refere ao sucesso da empreitada, no campo da produção musical brasileira. Em um mercado, até então, definido por oposição entre uma proposta amadora e o *mainstream*, apresentou-se uma via intermediária. Oferecer-se-ia, por seu intermédio, uma opção de nicho, que, ao mesmo tempo em que disporia da estrutura viável de um circuito profissional, não teria a mesma obrigatoriedade de concessões criativas, demandadas ao mercado de massa. Entre essas demandas, está o pressuposto de tradução de sua performance econômica, em vultuosos feitos.

Neste sentido, Bernardo Pacheco acha um entendimento equivocado, por parte dos críticos da comunidade, uma exigência que se fez recorrente para a geração, no sentido da vinculação de seus integrantes ao culto do insucesso, da inclinação à exploração de propostas musicais de baixa comunicabilidade ou da acomodação em atender um pequeno nicho de consumo. Para ele, estes entendimentos não seriam pertinentes, pelo simples fato de não integrarem o escopo de interesses da comunidade. Sendo assim, seriam atributos a serem cobrados a outros segmentos de mercado, mas não a um que se dispôs a manter proporções limitadas de concessões ao mercado, em favor da manutenção de

liberdades criativas. Trata-se de um fato que, no entendimento de Bernardo, só poderia ocorrer pelo aprimoramento de um circuito de difusão de proporções intermediárias, e não através da busca pela massificação.

Tal concepção pode ser sintetizada na fala de Fróes: “quem tiver interesse em ouvir e pensar essa nova música brasileira que vá atrás. Nós estamos fazendo a nossa parte, produzindo e compartilhando música”¹⁴¹. Nesse sentido, na mesma entrevista, aprofunda o entendimento da posição ocupada por sua geração em relação ao campo:

Esta geração nasce encurralada: de um lado, pela derrocada da indústria musical que possibilitava aos artistas uma penetração popular efetivamente maior; e, do outro, pela sensação de que não há nada mais a fazer que já não tenha sido feito. Penso que talvez venha daí esse 'corpo esvaziado', essa 'estética do longe' de que fala o Skylab: vem de um sistema de autoproteção inventado por nós. Fazemos nossos discos, distribuimos nossas canções, tocamos para nossos amigos. Não nos reportamos a ninguém, não negamos ninguém, não duvidamos de nada. Alimentamos nosso anonimato, fugimos do fracasso iminente¹⁴².

O *rap*, em especial a partir do interesse e envolvimento de integrantes de uma classe média urbana, proporcionou, também, bases de atuação para a comunidade que se constituía. Por este viés, podemos destacar a atuação de Daniel Ganjaman, já mencionado naquilo que o vincula ao rock, mas que ganhou notoriedade como produtor musical e instrumentista, junto à geração, principalmente, pelo envolvimento com esse primeiro gênero. Entendemos que o caráter híbrido marca as pontes musicais instituídas. Trata-se de afirmação que pode ser exemplificada, pois, quando Ganjaman tem sua carreira reconhecida, em sentido mais amplo, prioritariamente a partir da repercussão do trabalho com o *rapper* Criolo. Inaugurada no álbum *Nó na Orelha* (2011), sua posição será celebrada como um produto de uma nova manifestação musical, e não como continuidade direta do percurso histórico do *rap* no Brasil. Neste sentido, Gatti (2015) pontua que o resultado da interação não pode ser reconhecido como produto plenamente integrado à matriz musical, representativa de comunidades periféricas, que lhes deram origem. Este é

¹⁴¹ PRETO, Marcos. Cantor Romulo Fróes. Fala sobre idiossincrasias de sua Geração. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 jun. 2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/928919-cantor-romulo-froes-fala-sobre-idiossincrasias-de-sua-geracao.shtml>. Acesso em: 23 nov. 2019.

¹⁴² PRETO, Marcos. Cantor Romulo Fróes. Fala sobre idiossincrasias de sua Geração. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 jun. 2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/928919-cantor-romulo-froes-fala-sobre-idiossincrasias-de-sua-geracao.shtml>. Acesso em: 23 nov. 2019.

um aspecto que parte da forma como se constituem as relações, mas, como demonstra a pesquisadora, faz-se aparente no produto musical.

Desse modo, Criolo entra em um universo que lhe era alheio, tanto socialmente como musicalmente. Mas, a valorização do rap entre o público ouvinte de classe média e a atenuação, a partir da mistura de gêneros, de sua sonoridade, constituem o conjunto de elementos responsáveis por amplificar seu nome no cenário musical, para além do universo do rap (GATTI, 2015, p. 200).

Complementarmente, há um processo perceptível no conteúdo lírico, que passa a incorporar a identificação, de grupamentos sociais mais amplos e heterogêneos, o que demanda a abordagem de interesses universais, em tratamento generalista:

Criolo não canta mais uma sociedade cindida e coloca em suas letras inimigos comuns a todas as classes sociais, como a disseminação das drogas ou a corrupção. Ainda que se utilize de gírias próprias à periferia, há uma mudança no ponto de vista e no endereçamento de seus versos. Criolo fala da perspectiva de um “povo brasileiro” unificado, sendo esse também seu interlocutor. As relações travadas pelo rapper no cenário musical têm efeitos no direcionamento de seus, já que seu público, seus pares e seus companheiros de palco são da classe média (GATTI, 2015, p. 203).

Além das modificações em comunidades preexistentes, que são responsáveis por fornecer princípios organizacionais, material humano e características estéticas, nesse período, houve a constituição, ainda que de forma incipiente, da produção de repertório que inaugurou uma discografia da comunidade. Assim, podemos destacar o primeiro disco da cantora Céu (2005), produzido por seu primo, cuja celebridade da carreira se daria pela composição de trilhas cinematográficas, Antônio Pinto. Esse, um trabalho realizado em parceria com Beto Villares, que, entre uma atuação fonográfica plural, estabeleceria uma demanda significativa junto à comunidade, para o exercício da função nas gravações do grupo.

Foram realizados, igualmente, os lançamentos dos primeiros discos de Rômulo Fróes. Estes, por si só, considerados como musicalmente representativos da geração, mas que também demarcaram uma virada de interesse no Selo e Gravadora YB. A partir da associação com o artista, a empresa passou a se dedicar na documentação da produção proveniente da nova geração. Nas palavras de Maurício Tagliari, sócio do empreendimento:

A história da YB acho que a gente pode falar em antes e depois do Romulo Fróes. Ele vai ficar orgulhoso com isso. O Rômulo Fróes foi-me [sic] apresentado pelo Miranda [...] Acho que o Rômulo queria ser lançado pela Trama (Maurício Tagliari – Encarte 08)¹⁴³.

5.1.1 Infraestrutura dos primeiros anos: circuitos alternativos, festivais e editais

Um ponto sustentando por membros da comunidade é a importância que a curadoria dos festivais independentes teve para o estabelecimento de um juízo de gosto. A fórmula de estruturação foi herdada dos anos 1990, tendo se mantido até meados dos anos 2000. O foco na parcela da produção independente, baseada no internacional-popular, no transcorrer da primeira década, passou a privilegiar os híbridos de internacional-popular e popular-restrito, que passaram a caracterizar a Música Alternativa Brasileira. Neste sentido, o artista informa que ele tocou por todo o Brasil, no começo da década, mas que a mudança no foco passou a privilegiar novos artistas e repertórios.

Assim, os festivais de música independente passaram a compor parte de um circuito de circulação destinado ao consumo da Música Alternativa Brasileira. Somaram-se a esses, outros espaços que se fizeram disponíveis ao escoamento da produção da geração. Estabeleceram-se, no período, outras duas formas relevantes de manutenção econômica, que caracterizaram a comunidade: os circuitos de circulação subsidiados e a utilização dos editais de apoio à produção de cultura. Em entrevista, o jornalista Alexandre Matias comenta que, no começo dos anos 2000, esses espaços eram bastante reduzidos, podendo ser resumidos por um projeto da rede SESC, chamado Prata da Casa, e as iniciativas vinculadas ao Instituto Itaú Cultural¹⁴⁴.

Neste sentido, o evento SESC Prata da Casa, iniciado no ano de 1999, foi crucial para, não somente oferecer visibilidade às novas carreiras e repertórios, mas também para disponibilizar um mecanismo de viabilização econômica do projeto,

¹⁴³ ENCARTE – Episódio 08. Direção de Daniel Simão. 2016. Publicado pelo canal Monkeybuzz. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GXNCM9_FJo8. Acesso em: 20 nov. 2019.

¹⁴⁴ “O Itaú Cultural é um instituto voltado para a pesquisa e a produção de conteúdo e para o mapeamento, o incentivo e a difusão de manifestações artístico-intelectuais. Dessa maneira, contribui para a valorização da cultura de uma sociedade tão complexa e heterogênea como a brasileira. Ao considerar a cultura uma ferramenta essencial à construção da identidade do país e um meio eficaz na promoção da cidadania, desde 1987 [...] Programas como o Rumos reafirmam a missão e o propósito do Itaú Cultural”. ITAÚ CULTURAL. **Quem somos**. Disponível em: www.itaucultural.org.br/quem-somos. Acesso em: 08 fev. 2020.

através de subsídio indireto de shows ao vivo. Diferentemente do circuito de apresentações em empreendimentos privados, que trabalham fundamentalmente a partir do compartilhamento com os artistas de parte do lucro, decorrente da venda de ingressos, mantendo porcentagem para a casa de shows, pela disponibilização da estrutura, as apresentações no SESC se caracterizaram pela contratação com cachê predeterminado e independente da performance do espetáculo, em relação ao interesse de público.

O projeto contou com curadoria especializada na área da cultura, privilegiando a escolha de jornalistas da área, com atuação reconhecida a partir do desempenho da atividade na mídia tradicional, e com interesse em apresentar a nova geração da música popular nacional. Ao longo dos anos, o projeto foi integrado pelos indivíduos:

Mauro Dias (nos anos de 1999, 2000, 2001 e 2002), Carlos Calado (2000/2003), Israel do Vale (2002/2003), Lauro Lisboa (2004/2005), Pedro Alexandre Sanches (2006/2008), Carlos Bozzo (2005/2006), Patrícia Palumbo (2008/2009), Marcus Preto (2009/2010), José Flávio Júnior (2010/2011), Alexandre Matias (2012), Beto Vilarés (2013), Marcelo Costa (2014), Carlos Eduardo Miranda (2015) e Ricardo Alexandre (2016)¹⁴⁵.

Com o decorrer do tempo, iniciativas simétricas se popularizaram junto à rede SESC, em especial no que diz respeito à sua política de gestão para o estado de São Paulo. Assim, aprovar projetos que permitissem o ingresso no circuito de apresentações da instituição, tornou-se uma ferramenta importante para interessados no estabelecimento e na manutenção de carreiras junto à comunidade.

Cumprindo papel simétrico sobre a viabilidade financeira, mas com repercussão mais voltada à produção fonográfica, passou-se a explorar aprovação de propostas junto aos editais de cultura. Vale destaque ao projeto Rumos¹⁴⁶, proposição do Instituto Itaú Cultural. O programa teve início no ano de 1997 e se propôs ao fomento de atividades nas áreas das artes visuais, tecnologia, dança, música, cinema e vídeo, educação, literatura, jornalismo cultural e gestão cultural.

¹⁴⁵ SESC Pompeia Anuncia Prata da Casa. **Scream & Yell**, 2019. Disponível em: <http://www.screamyell.com.br/blog/2019/09/25/sesc-pompeia-anuncia-prata-da-casa-20-anos/>. Acesso em: 11 jan. 2020.

¹⁴⁶ WEB.ARCHIVE. Site Oficial de Turismo da cidade de São Paulo. **Itaú Cultural**. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20170926185723/http://cidadedesaopaulo.com/sp/o-que-visitar/atrativos/pontos-turisticos/4383-itaui-cultural>. Acesso em 16 abr. 2020.

Com base no modelo apresentado, outras empresas privadas mostraram-se interessadas em perseguir o modelo de mecenato privado, através das leis que oferecem isenção fiscal parcial como contrapartida. Pode-se sublinhar, aqui, a relevância de projetos, como a Virada Cultural (2005) e Natura Musical, ambos fundados no ano de 2005.

5.1.2 A música segundo Romulo Fróes

Eu

Morador das cavernas

Inventor do machado

Criador do alfabeto

Homem

Homero comum

Um músculo sólido

Um bloco de gelo queimando no peito

Cantor da passagem

Que vai da traqueia

À plateia de deuses e insetos

Que sela destinos

E move as estrelas de gelo

Romulo Froés, Primeira Hora YB Music

Romulo Fróes é um dos primeiros artistas associados a essa comunidade. Licenciado em Artes Visuais, pela faculdade de Belas Artes, em um primeiro momento – que se prolongou até os anos 2000 -, exerceu a música como hobby e trabalhou com produção de filmes publicitários, como forma de subsistência financeira. A partir do momento em que a carreira nas artes visuais, de seu amigo e parceiro de composições, Nuno Ramos, começou a ganhar relevância, alternou a função de assistente do artista, passou a perseguir com mais afinco a carreira de músico profissional. Pela associação dos novos recursos disponíveis àqueles dispostos ao ingresso no campo da produção musical, a partir do novo século, pôde

transformar suas aspirações no sentido da constituição de uma carreira artística, em uma ocupação de tempo integral.

Há, contudo, uma relevância adicional do cantor, para a comunidade, que se expressou através de um esforço em documentar, textualmente, os aspectos particulares de seu surgimento, sua estruturação e qualidades singulares da geração. Como pôde ser verificado, no decorrer desta pesquisa, seu nome não é consensual no que diz respeito a um protagonismo sobre a representação da comunidade. É possível dizer, no entanto, que suas concepções iniciais, representam valores compartilhados por seus integrantes.

Através da redação de artigos, releases e entrevistas, por vezes, em meios tradicionais da mídia de cultura, muito do imaginário sobre a comunidade foi construído ou reverberado, a partir das palavras de Fróes. Em um primeiro momento, com o progressivo interesse da mídia pela “cena”, ele se tornou um “interlocutor informal” da comunidade. Na medida em que passou a surgir um número maior de propositores, sua centralidade sobre o entendimento do grupo passou a ser diluída entre outras visões do campo. Ainda assim, em um primeiro momento, Fróes construiu a seguinte narrativa organizadora:

O meu primeiro disco, comecei a gravar em 2000. Era um deserto, uma terra devastada. Não existia cena independente brasileira. Quer dizer, ainda não existia meios para que os nossos trabalhos se propagassem. E como tenho muita facilidade em articular e alguma para escrever, me pus neste papel, muito por conta de querer registrar um momento que considero importante. Mas não porque alguém tenha pedido. Realmente nunca tive a pretensão de ser porta-voz de nada. Só fui fazer a minha parte. Queria encontrar os meus pares e falar sobre eles. Tinha o Lucas Santanna, o Cidadão Instigado... Era uma cena muito pequena. O Moreno [Veloso] havia acabado de lançar o primeiro disco do +2, o "Máquina de Escrever Música". Foi um marco na nova música brasileira, um álbum importantíssimo, e ninguém comentava! E, obviamente, com o passar do tempo e o surgimento de um milhão de bandas, jornalistas e críticos começaram a se interessar por esta música nova... Gerou-se um acontecimento. Então, quando este cenário foi se fortalecendo, a minha voz já não passou a ser tão importante porque todo mundo já estava falando sobre estes artistas que eu falava e que ninguém nunca tinha ouvido¹⁴⁷.

A afirmação foi reverberada, em partes ou integralmente, pelo coletivo. A partir desta narrativa, construiu-se o imaginário em torno da produção e atuação desses novos atores em campo. Tal visão foi, posteriormente, acatada, como

¹⁴⁷ BANDA DESENHADA. Adeus, Batucada. **Banda Desenhada**, 4 dez. 2011. Disponível em: <http://bandadesenhada01.blogspot.com/2011/12/adeus-batucada.html>. Acesso em: 23 nov. 2019.

pressuposto pela cobertura jornalística, cumprindo um papel de divulgar, não apenas as carreiras individuais, mas as características particulares da comunidade, para além das suas fronteiras. Finalmente, a partir destes conceitos foi estabelecida a base da pesquisa acadêmica desenvolvida sobre o assunto. O que vamos apresentar é que, se é indiscutível a existência de um subtexto ordenador, que, por vezes se faz presente nos fazeres da comunidade, existe uma série de práticas que, não obrigatoriamente, condizem com aquilo que é verbalizado.

Em linhas gerais, como já foi apresentado em diferentes momentos desta tese, é nesse primeiro período que se constitui uma narrativa estruturadora sobre as características da geração dos “artistas da internet”. Assim, temos um discurso de coesão que é composto por diversos fatores interdependentes.

Resumidamente, a comunidade da Música Alternativa Brasileira pode ser descrita, então, como um grupamento (em um primeiro momento) de atuação desterritorializada, marcado pela ascensão de uma tecnologia, que, supostamente, privilegiaria certas práticas comuns integradas pelos fazeres. Ela é independente, por conta da sua condição de produção, devido à crise de uma indústria incapaz de incorporar sua atuação à nova realidade.

Essa resposta à “inadequação” das empresas do ramo, demonstra, também, o caráter viciado do sistema vigente até então. Esta “miopia” diz respeito à falta de interesse em assumir riscos, o que acabou por criar uma geração de artistas com a consciência de terem sido “abortados pelo sistema”. A consequência de tal contexto produziu uma geração de músicos que foram obrigados a desenvolver conhecimentos técnicos de práticas de produção musical, em sentido amplo, ao ponto de serem capazes de criar, eles próprios, dispensando qualquer tipo de assistência, os seus fonogramas. Complementarmente, foram desenvolvidas habilidades de gestão de carreiras, para conseguir fazer a circulação dos trabalhos, através dos meios novos e tradicionais.

Pela soma de todas essas circunstâncias, que congregam o engessamento dos processos da indústria tradicional, somado ao florescimento de formas alternativas para constituição de carreiras, o que posicionou esta geração longe da lógica simplória da exploração, com fins puramente mercantilistas adotada pelas grandes gravadoras, ofereceu ao artista da internet o monopólio sobre a criatividade na produção artística. A partir daí, foi possível se colocar em prática a continuidade de um projeto estético de realização de uma sofisticada Música Popular Brasileira

(especialmente por intermédio das proposições conceituais apreendidas pela Bossa Nova e radicalizadas pelo Tropicalismo), desenvolvido originalmente em um período no qual a indústria fonográfica nacional, ainda incipiente, não havia conseguido impor uma visão utilitarista e focada no lucro, sobre a totalidade da sua produção, mas que havia se desvirtuado tão logo os interesses de mercado puderam se sobrepor à liberdade criativa.

Assim, formaram-se valores básicos para a atuação da comunidade. Estes, informados pela constituição de uma *linha evolutiva* da canção, atualizada pelos os processos técnicos adquiridos para a produção musical no século XXI. Neste sentido, elementos empregados, não apenas, como técnica, mas como agregadores de aprimoramento estético. O resultado só poderia ser o surgimento de uma grande arte nacional, cuja qualidade é indiscutível. Caberia, assim, a quem a desfruta, especialmente “aos outros” - àqueles que não estão envolvidos com a comunidade propositora - apenas a capacidade de reconhecer a sua relevância como tal, pois não há nada mais que possa ser dito, além do que já está contido no seu repertório.

[SOBRE O PROGRAMA DA MTV COM ARNALDO ANTUNES JUNTANDO A VELHA GERAÇÃO DA MÚSICA POPULAR COM A NOVA: A imagem do Curumin na bateria olhando e sorrindo para o Pepeu Gomes enquanto tocavam juntos uma canção sua é emocionante. Espero que o Pepeu tenha percebido, para além do programa, o grande artista que o Curumin é.¹⁴⁸

5.1.3 Da internet à ascensão da zona oeste da cidade de São Paulo

Como podemos perceber, o “local” de atuação dessa nova geração, em um primeiro momento, é fortemente associado à internet. Portanto, seus laços de participação são atribuídos a uma afinidade de processos, supostamente, desterritorializados. Nesse primeiro momento de estruturação, mesmo que não possamos afirmar que as questões próprias da delimitação das atividades a espaços fisicamente localizáveis estarão ausentes, seria correto lhes atribuir um nível de relevância secundário, ao menos, para a construção de narrativas. Assim, por conta disto, não consideramos ser contraditório que Fróes atribua à cidade do Rio de Janeiro o protagonismo sobre a gênese dos processos que deram origem à Música Alternativa Brasileira, que, posteriormente, foi fortemente associada a São Paulo:

¹⁴⁸ PRETO, Marcos. Cantor Romulo Fróes. Fala sobre idiossincrasias de sua Geração. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 jun. 2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/928919-cantor-romulo-froes-fala-sobre-idiossincrasias-de-sua-geracao.shtml>. Acesso em: 23 nov. 2019.

Reconheço a importância da Marisa Monte para a música produzida hoje e Los Hermanos como o caso de maior sucesso da minha geração. Mas eu vejo como sendo o início desta geração, que produz a música com a qual me identifico, a cena carioca que em meados de 1990. Gravitava [sic] em torno dos Mulheres Q Dizem Sim e seus integrantes e que, mais tarde, fariam parte ou influenciariam trabalhos dos mais importantes na última década, como o Acabou La Tequila, o +2, a Orquestra Imperial, o próprio Los Hermanos e tantos outros. Isso para falar só nos artistas cariocas, mas essa música produzida por eles influenciou artistas do Brasil todo. Eu, particularmente, me sinto muito próximo dessa cena¹⁴⁹.

Nesse sentido, é interessante observar a escolha de Fróes, que não nos parece nada ocasional, ao apontar a banda carioca Mulheres Que Dizem Sim como modelo para essa comunidade. Resgatando brevemente a sua história, com finalidade de contextualização, trata-se de um grupo que, nos anos 1990, passou a construir uma base de fãs - entre eles uma casta de artistas famosos residentes no Rio de Janeiro. Devido às contingências do período, a etapa seguinte de sua história, foi o estabelecimento de contrato com gravadora multinacional - no caso, a Warner -, visando à gravação de seu primeiro disco. A partir do ingresso no sistema da indústria tradicional, houve o primeiro revés: durante a fase de concepção do disco, a presença do artista experimental Arto Lindsay, foi preterida, em nome do produtor musical Guto Graça Melo, associado ao que seria uma visão mercadológica da atividade. Ao final do processo, o álbum, indiferentemente de seu resultado estético, revelou-se um fracasso como produto, o que resultou no fim do contrato. De volta ao meio independente, a banda lançou novo material, reconhecido através do prêmio de Democlip, concedido pela emissora MTV Brasil, para, então, encerrar suas atividades¹⁵⁰. Estariam dados, assim, os elementos que fariam Mulheres Que Dizem Sim assumir um valor de culto para a geração posterior¹⁵¹.

Por certo, estão contidos, aqui, todos os itens que Fróes pretende articular, para a fundação simbólica de sua comunidade. Assim, essa comunidade é decorrência do artista livre e talentoso, inegavelmente, visto que, por intermédio de produção de um material relevante, ele foi capaz de despertar atenção espontânea

¹⁴⁹ PRETO, Marcos. Cantor Romulo Fróes. Fala sobre idiossincrasias de sua Geração. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 jun. 2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/928919-cantor-romulo-froes-fala-sobre-idiossincrasias-de-sua-geracao.shtml>. Acesso em: 23 nov. 2019.

¹⁵⁰ LEMOS, Antonina. Mulheres Q Dizem Sim toca hoje em SP. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 jan. 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/1/21/ilustrada/18.html>. Acesso em 23 nov. 2019.

¹⁵¹ LEMOS, Antonina. Mulheres Q Dizem Sim toca hoje em SP. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 jan. 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/1/21/ilustrada/18.html>. Acesso em 23 nov. 2019.

de público. Devido ao contexto do campo, contudo, esse artista precisou se submeter a uma empresa, que não conseguiu trabalhar fora da superficialidade das produções focadas às massas (e aos grandes lucros). Passado o tempo, revelou-se a incapacidade da velha estrutura, no sentido de contemplar projetos fora da lógica comercial. Assim, a jornada acabou se mostrando frustrada. Como uma última dádiva, a banda retornou ao seu meio “natural”, deixando a lembrança da pressuposição da conservação da ética independente, para aqueles que lhes foram posteriores e que, então, dispuseram dos recursos necessários, para disponibilizar a sua produção artística, sem necessidade de fazer concessões ao sistema de exploração mercadológica das obras do espírito.

Especialmente a partir do segundo período cronológico, experimentado pela comunidade, no entanto, momento que será apresentado a seguir, impôs-se uma nova disposição hierárquica sobre o território, em relação a essa desterritorialização unida pelas práticas. Pelo que compreendemos ser a associação física entre indivíduos que se reconhecem como pares e a reivindicação progressiva da circunscrição de seu espaço de atuação, para a cidade de São Paulo, pela cobertura midiática, observamos efeito polarizador sobre a geografia dos processos. Apenas aí, portanto, vemos a questão do espaço físico ocupar parte expressiva da discussão sobre a Música Alternativa Brasileira. Assim, a cidade passou a atrair, para si, a hegemonia da associação a respeito desse novo tipo de canção popular brasileira.

5.1.4 A constituição de diferentes núcleos da Música Alternativa Brasileira

Um elemento característico da comunidade é sua composição. Isso se verifica, apesar de existirem aspectos de coesão, que a unem e a identificam como proposição comum. Por conta disto, esses aspectos nos informam sobre traços gerais de atuação, mas que apresentam composição fragmentária em blocos associativos internos, que expõem diferenças. Trata-se, aqui, de uma constatação, que pode ser fundamentada pelos grupos variados que se formam em sua base. Existem, portanto, questões próprias da sua articulação interna, que podem ser verificadas, mesmo que em planos menos evidentes – a partir da cobertura jornalística, por exemplo -, mas que são responsáveis pela compreensão daquilo que é a comunidade.

Portanto, a imersão no grupo permite-nos reconhecer bases de formação heterogêneas. Ao observarmos, de maneira mais cuidadosa, as suas dinâmicas internas, podemos enriquecer a discussão para além de um entendimento monológico, que se restringe àquilo que se faz concordante ao grupo. Transcende-se, assim, de mesma forma, os discursos públicos que se inclinam ao encerramento do entendimento nas fronteiras bem delimitadas de uma ‘nova geração’, da ‘nova cena musical independente’, de uma ‘turma’. Essas fronteiras são sustentadas pelos depoimentos de artistas e reverberadas na cobertura jornalística (GATTI, 2015).

Em acordo com essa proposição, podemos trazer, mais uma vez, a contribuição de Fróes, mesmo que, de maneira geral, seu ponto de vista sobre o tema se dê na contramão desse entendimento. Sua afirmação se deve ao esforço do artista, no sentido de reiterar uma ideia de uniformidade dessa coletividade. A visão da pluralidade, contudo, também encontra espaço em sua concepção da constituição dessa comunidade. Neste sentido, trazemos a fala do artista, em resposta ao jornalista Marcus Pretto, para matéria da Folha de São Paulo. Nessa citação, Fróes demonstra sua frustração, a respeito do que considera ser uma compreensão precária, por parte de observadores externos, sobre as particularidades do grupo. Sua crítica se dá mais no sentido da apreciação musical (no caso desta entrevista, pedindo atenção para a sua música, em especial), mas acreditamos ser a expressão de uma face da argumentação, que estamos levantando aqui:

É entendida como um todo, sem se singularizar - e este é um erro não só do jornalismo, mas do ouvinte em geral. Não somos parecidos, somos muito diversos. Mas insistem em nos ligar e isso se dá menos por um pensamento crítico, mas muito mais por uma análise, quase sociológica¹⁵².

Dito isso, na prática, é possível verificar, também, como essa comunidade modula seus fazeres, a partir de subdivisões internas. Como forma de oferecer algum tipo de ordem, ao que se constituiu como núcleo da primeira fase da Música Alternativa Brasileira, consideramos ser possível elencar quatro destes (sub)grupamentos, que demonstram relevância sobre a composição coletiva como um todo. Obviamente que este tipo de sistematização tem o objetivo de evidenciar

¹⁵² PRETO, Marcos. Cantor Romulo Fróes. Fala sobre idiossincrasias de sua Geração. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 jun. 2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/928919-cantor-romulo-froes-fala-sobre-idiossincrasias-de-sua-geracao.shtml>. Acesso em: 23 nov. 2019.

clareza, mas traz consigo o preço do mascaramento de certas particularidades, em especial daquilo que é singular. Ainda assim, consideramos os benefícios mais proveitosos do que as suas limitações.

Desse modo, pensamos ser importante sublinhar quatro divisões nessa comunidade: os músicos, cujo vínculo inicial se deu pelo interesse e prática do samba; os músicos nordestinos – com foco inicial sobre Pernambuco; o núcleo que incorporou o *rap* no discurso da Música Alternativa Brasileira; e o grupo vinculado, à Vanguarda Paulista, por vezes de forma hereditária, mas, também, através de associação afetiva.

A partir do primeiro grupo, houve um contato preliminar, mediado pelo interesse na performance do samba, intermediado pelo convívio no bar tradicional chamado Ó do Borogodó. Daí nasceu o grupo composto por Juçara Marçal, Kiko Dinucci, Rodrigo Campos, Marcelo Cabral, Thiago França, músicos que, posteriormente, foram acompanhados de Romulo Fróes, entre outros indivíduos. Este segmento foi um dos que mais se manifestou, nas discussões em torno da comunidade, como acreditamos já ser possível se deduzir, a partir das citações dos seus integrantes, apresentadas na tese. Por intermédio desse contato inicial, foram intensificadas as trocas e os projetos protagonizados por esses indivíduos. Neste sentido, temos a matéria que reconta parte da trajetória de Marcelo Cabral:

Por volta de 2003, o artista estava tocando na noite paulistana, como baixista substituto. Na época, ele frequentava bares de samba na capital, como o Ó do Borogodó, o Bar Samba e o Traço de União, todos na Vila Madalena. Em um deles conheceu Thiago França, com quem hoje divide o palco na banda MarginalS.

Não demorou muito para Cabral ser apresentado a Rodrigo Campos, que tocava cavaco no Ó do Borogodó. “O Rodrigo foi a primeira pessoa que me chamou para fazer parte de uma banda”¹⁵³

Entre suas proposições, podem ser destacadas as realizações dos conjuntos Metá Metá e Passo Torto. Essa aproximação deu origem a um núcleo de produção e composição, que, entre outras atividades, foi responsável por pautar o foco das produções contemporâneas dos artistas Elza Soares e Jards Macalé.

¹⁵³ CABRAL, Alê. Marcelo Cabral: o nome da nova cena musical paulistana. **Saraiva**, 2013. Disponível em: <https://blog.saraiva.com.br/marcelo-cabral-o-nome-da-nova-cena-musical-paulistana/>. Acesso em: 23 nov. 2019.

Outro desses segmentos emergiu a partir do movimento de profissionais da música, vinculados, genericamente, ao nordeste. Inicialmente, merece destaque a contribuição de uma geração que poderia ser denominada de pós-*maguebeat*. A partir de um processo que pode ter sua fundação vinculada ao retorno da banda Nação Zumbi à cidade de São Paulo. Este foi um evento seguido pelo estabelecimento das carreiras solo de conterrâneos, a partir da região. Assim, temos as consequentes proposições de Siba, China, Otto, por exemplo. Todos esses indivíduos tiveram passagem pelo sistema tradicional das gravadoras, nos anos 1990, a partir do percurso possibilitado por suas bandas (respectivamente Mestre Ambrósio – Chaos/Sony, Sheik Tosado – Trama; e Mundo Livre S/A – Banguela), mas cuja perpetuação das carreiras, ao longo dos anos 2000, deu-se junto da comunidade da Música Alternativa Brasileira. Além da manutenção de carreiras, surgiram gerações posteriores, com origens vinculadas ao estado de Pernambuco, mas trânsito junto à nova comunidade. Emergiram, assim, atos como Mombojó, Karina Buhr e Alessandra Leão, bem como outros propositores, que não chegaram a usufruir da estrutura tradicional das gravadoras.

Posteriormente, ocorreu o ingresso, a autonomização e a legitimação da atuação de músicos, vindos de outros estados da região. Neste sentido, podemos destacar o ganho de protagonismo de um núcleo cearense. Inicialmente, eles estavam integrados ao que poderia ser considerada a composição do projeto pernambucano. Esse fato pode ser verificado pela participação dos músicos Fernando Catatau e Rian Batista, na banda de apoio do recifense Otto, por exemplo. Na medida em que os músicos do estado do Ceará ganharam projeção na comunidade, porém, a produção do grupo passou a desfrutar de interesse próprio. Assim, o reconhecimento da banda Cidadão Instigado, encabeçada por Catatau, deu, também, foco à música de seu estado de origem. Desse modo, quando o guitarrista Régis Damasceno, também membro do conjunto, comenta sobre as características desse nicho de músicos ligados à comunidade, há o entendimento da contribuição do Ceará, na composição de suas qualidades:

Régis Damasceno concorda que a mistura é uma marca cearense que ele leva para os trabalhos que faz. “Acho que a gente (Cidadão) gosta muito de música, gosta de tocar, de sonoridade. Nem sempre pegamos o que é mais padrão. A gente é mais curioso, cabeça aberta pra ouvir as coisas”, diz o músico, que produziu trabalhos de Gui Amabis (Trabalhos carnívoros) e Felipe Cazaux, além de tocar individualmente o projeto Mr. Spaceman. De acordo com ele, mesmo sem ser popular, o som do Cidadão ajudou a consolidar um caminho para eles realizarem outros projetos. “A banda e os nossos discos nos ajudam a trabalhar. Não gostamos de fazer a mesma coisa. Gostamos de experimentar.”¹⁵⁴

Com o passar do tempo, intensificou-se a fragmentação desse núcleo de produção que, inicialmente, pôde ser apreendido como o nordestino. Isso se verificou, também, a partir da busca pela ruptura com a sombra, imposta pela produção dos estados de maior tradição no campo da cultura da região. Esta é uma perspectiva sustentada em entrevista pelo empresário sergipano, radicado em São Paulo, Bruno Montalvão. Assim, em sua fala, por um lado, ele considera louvável o reconhecimento da produção cultural do nordeste, em âmbito nacional, visto que a entende como a mais rica do Brasil. Por outro lado, afirma ser problemática a atenção dispensada aos artistas provenientes dos estados de Pernambuco e da Bahia, o que refere, em parte, como responsável por obscurecer a produção e as particularidades de outros estados da região. Neste sentido, afirma ser uma das razões de manter em seu *cast* artistas conterrâneos, com o intuito de salientar as singularidades da produção do seu estado (informação verbal)¹⁵⁵.

O terceiro foco nessa comunidade, em nosso entendimento, é decorrente do interesse, de parte dos seus atores, pelo *rap*. Se já apresentamos a sua pertinência, como fenômeno caracterizador antecedente, apontamos aqui sua perpetuação na comunidade. Salientamos, contudo, a necessidade do entendimento, no sentido de que, nesse caso, somou-se um contexto particular de apropriação. Trata-se de um processo que pode ser considerado parcial, visto que resulta da assimilação, por parte de um segmento social, até então, alheio a sua existência. Quando passa por processo de reconhecimento junto a instituições, capazes de lhe conceder legitimidade, passa a dispor de praticantes desvinculados de suas origens sociais de performance. Segundo Gatti (2015), o evento ganharia expressão: “[...] a partir de meados da década de 2000 o rap passa a ser visto com outros olhos por

¹⁵⁴ COELHO, Ingrid. Tem Mão de Cearense. **O Povo**, Fortaleza, 3 abr. 2014. Disponível em: <https://www20.opovo.com.br/app/opovo/vidaarte/2014/03/noticiasjornalvidaarte,3230352/tem-mao-de-cearense.shtml>. Acesso em: 12 ago. 2019.

¹⁵⁵ Carlo Bruno Montalvão. Entrevista concedida ao autor desta tese. São Paulo, dez. 2019.

intelectuais, críticos, músicos, devido à sua força política e ao seu papel social” (GATTI, 2015, p. 192). Assim, no contexto da Música Alternativa Brasileira, seu emprego se dá como exploração de aspectos característicos de elementos de sua linguagem musical, por indivíduos predominantemente provenientes da classe média. Nessa condição, destituída da capacidade de sua manifestação plena, enquanto fenômeno social complexo presente nas comunidades periféricas que lhes oferecem um primeiro sentido no contexto nacional. Não consideramos, portanto, ocasional que, para a produção dos discos desse segmento, diferentemente daquilo que se passa em outros núcleos de produção, tenha se tornado habitual a requisição de artistas que tragam consigo vivência no meio de origem do gênero. Posto de outra forma, podemos encontrar aí o motivo para a aproximação de equipes da zona oeste de São Paulo e cantores da periferia:

A aproximação de músicos e produtores de universos diferentes acontece tanto pelo interesse da classe média pelo gênero como pela maior disposição em dialogar dos novos rappers. Esse movimento pode ser visto no interior da formação da Nova MPB, que agrega alguns novos rappers, por meio de participações, parcerias de composição, divisão de palcos, compartilhando também as mesmas formas de produção e arranjos (GATTI, 2015, p. 194).

É dessa forma que pode ser destacada a contribuição e pioneirismo do Coletivo Instituto, formado pelo, já mencionado, Daniel Ganjaman, juntamente dos produtores Rica Amabis e Tejo Damasceno. No projeto, músicos e produtores da zona oeste de São Paulo criaram bases musicais para *rappers* da periferia. Posteriormente, ao seu projeto fundador, surgiram mais explorações de aspectos do *rap*, pelos integrantes da comunidade.

Finalmente, houve a consolidação de um projeto encabeçado pelos herdeiros da manifestação artística paulistana do final dos anos 1970, a Vanguarda Paulista. Neste caso, além dos indivíduos que fizeram sua incursão a partir de um vínculo afetivo com o projeto, foi registrada, também, a participação marcada pelo estabelecimento das carreiras de filhos dos seus membros. Assim, tivemos a atuação de Anelis Assumpção (filha do cantor Itamar Assumpção), Tulipa e Gustavo Ruiz (filhos do guitarrista Luiz Chagas, integrante da banda deste mesmo cantor). Neste sentido, mesmo que não seja possível traçar uma continuidade direta, das concepções estéticas, entendemos ser interessante explorar um vínculo de

perpetuação da ocupação de um espaço artístico marginal, dentre as variedades da música popular paulistana. Assim, Gatti (2015) pontua:

O grupo DonaZica pode ser visto como uma espécie de catalisador da formação e de suas práticas colaborativas na produção musical. Já nas últimas formações da banda de Itamar Assumpção, sua filha Anelis Assumpção e Iara Rennó, filha de Alzira Espíndola e Carlos Rennó, faziam voz de apoio. Em 2001, as cantoras, juntamente a cantora Andréia Dias e o guitarrista Gustavo Ruiz resolveram desenvolver o projeto musical DonaZica. A banda é composta inicialmente por nove músicos¹⁵⁶ (GATTI, 2015, p. 150).

Nesse sentido, a pesquisadora se permite compreender que a herança do grupo transcende a genética, visto que reivindica à sua atuação elementos preestabelecidos por seus antecedentes, assumindo a condição de seus perpetuadores. Consideramos, no entanto, que a pesquisadora se equivoca, ao atribuir características de parte, como prerrogativas do todo. Feita esta afirmação, entendemos que, para este segmento, há uma condição diferenciada de inserção na comunidade:

As relações com artistas e principalmente músicos, é elemento notório entre os artistas da Nova MPB e define sua posição social e *habitus*. Anelis Assumpção, iniciou sua carreira musical cantando junto ao pai. Tulipa Ruiz já tem alguns passos andados por consequência da inserção de seu pai, Luiz Chagas, e que hoje toca para/com a filha, e com seu irmão Gustavo Ruiz. Dan Leite, integrante da Trupe Chá de Boldo é filho de Geraldo Leite, que fazia parte do Grupo Rumos [sic]. Iara Rennó de filha de Carlos Rennó [...] Mais do que um saber prático e portas abertas pelos contatos de seus pais, os artistas da Nova MPB possuem uma vantagem de posicionamento e um *habitus* já adquirido pela sua condição de classe, e mais especificamente da fração artística desta classe. A presença marcante da Vanguarda Paulista como ascendentes da Nova MPB salta aos olhos. Além de retomarem o discurso da música independente inaugurado nos anos 1980, esses artistas têm como precedente fundamental a Vanguarda Paulista, tanto em suas composições, como nas relações de amizade que definem o grupo (GATTI, 2015, p. 75).

Feitas essas considerações, devemos pontuar que, apesar de considerarmos relevante salientar as particularidades, na constituição desses quatro subgrupos, na

¹⁵⁶ Tatá Aeroplano, em entrevista ao Caderno Ilustrada do jornal Folha de São Paulo: “A banda DonaZica seria um belíssimo primeiro capítulo, não? Anelis Assumpção, Andreia Dias, Iara Rennó, Gustavo Ruiz, Alfredo Bello, Marcelo Monteiro, Simone Soul. Eles partiram depois para carreiras solo e outros projetos. Através do Gustavo Ruiz e da Tulipa eu conheci o Dudu Tsuda. O Alfredo Bello produziu dois discos do Cérebro [Eletrônico, banda integrada pelos músicos Tsuda e Tatá Aeroplano]”. PRETO, Marcus. Tatá Aeroplano fala sobre o nascimento da atual cena indie de SP. **Folha de São Paulo**, Ilustrada. São Paulo, 08 ago. 2012. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2012/08/1133194-tata-aeroplano-fala-sobre-o-nascimento-da-atual-cena-indie-de-sp.shtml>. Acesso em: 03 jan. 2020.

prática, sua presença se dá mais como inflexão e menos como fronteira. Portanto, juntamente às características de disjunção, apresentadas até aqui, existem, obviamente, inúmeros pontos de entrelaçamento. Caso contrário, seria difícil sustentar qualquer ideia da existência de uma comunidade musical.

Um exemplo ilustrativo parte do contexto em que surgiu o álbum *Nó na Orelha* (2011), que deu notoriedade ao *rapper* Criolo. No momento em que foi concebido, o álbum seria a despedida do músico, no sentido de seus empreendimentos artísticos. A decisão havia sido tomada devido ao fato de que, no período, o artista contava com carreira musical de cerca de 20 anos, mas com desenvolvimento profissional de proporções modestas. Para o projeto, foi solicitada a produção musical do baixista Marcelo Cabral, pertencente ao primeiro núcleo descrito nesta seção, que decidiu incorporar Daniel Ganjaman, por conta de sua imersão no universo do *rap*. O resultado musical foi um híbrido, responsável por oferecer novas perspectivas a Criolo, não somente perpetuando sua carreira, como o direcionando ao percurso mais célebre:

O álbum *Nó na Orelha* (2011) alçou o rapper a patamares do cenário musical muito mais elevados, até então não vivenciados por ele, sendo apontado pelos críticos como responsável por uma ponte entre rap e MPB. A aproximação dos produtores Daniel Ganjaman e Marcelo Cabral, resulta na gravação do álbum, que mescla canções e rap, e que passeia entre gêneros antes desconhecidos de Criolo (GATTI, 2015, p. 199).

5.1.5 Os produtores da nova geração

Como estudado no princípio dessa tese, a partir da linha discursiva que constrói o princípio ético da comunidade, a presença do produtor fonográfico está fortemente associada à submissão da produção musical à lógica de mercado. A partir de uma interpretação, passível de ser entendida como estereotipada, este indivíduo, dentro da estrutura da indústria fonográfica tradicional, cumpre a função de adequação da, suposta, expressão artística musical de um criador livre, às necessidades de atender expectativas direcionadas ao consumo de massa. Trata-se de uma condição assim sintetizada por Dias (2000, p. 91):

Se o disco é um produto cuja característica primordial é a de encerrar a contradição entre produção musical e produção artística, o produtor musical concentra, ele mesmo, contradição similar, que se expressa na esfera da execução do planejamento efetuado para o produto. Nesse sentido, a partir de um trabalho altamente técnico e especializado, o produtor musical concilia interesses diversos, tornando o produto musicalmente atrativa e economicamente eficiente; como parte do quadro fundamental da companhia, realiza, no estúdio, a proposta de atuação desta.

Nesse sentido, em relação à comunidade, resgatamos a lembrança, recontada em forma de anedota, pelo empresário Mauro Fernandes. O fato envolve o vocalista da banda Cordel do Fogo Encantado, quando Mauro exercia a função de produtor de estrada. Assim, em sua narrativa, o músico decidiu apresentar-lhe uma nova composição. Após a audição, segue-se o diálogo: “Lirinha chegou para mim e perguntou: ‘tu tens experiência de rádio, né, Mauro? Eu respondi que sim. Aí ele perguntou: ‘acha que essa música toca?’ Eu, também, respondi que sim. Quando respondi, ele me disse: ‘então acho que vou mudar mais um pouco’.”

O que queremos dizer aqui é que, com a independência como determinação ética, e a autonomia, adquirida pelo novo contexto tecnológico, como potência de realização prática de seus pressupostos, a participação do produtor musical ficaria em uma condição delicada, junto à produção da Música Alternativa Brasileira. Assim, raramente, veremos o destaque dessa atuação como característica abstrata da produção fonográfica do grupo. Ainda assim, podemos dizer que existe um número considerável de profissionais, cumprindo esta atribuição junto ao grupo. Sua participação não se dá, contudo, vinculada ao preenchimento de expectativas de um empreendimento comercial, em conformidade ao mercado e seus produtos, mas ao atendimento das demandas do próprio artista, com foco na adequação de sua produção às demandas particulares de consumo.

Essa afirmação não quer dizer que não existam discos autoproduzidos pela comunidade, fazendo uso dos novos recursos. Pelo contrário, a legitimidade da autoprodução foi carregada como valor pela comunidade. Assim, temos a presença de indivíduos como Rafael Castro, que desfrutam parte do seu prestígio, junto ao grupo, pela capacidade de autorrealização de suas produções fonográficas. Ainda assim, se, às gerações anteriores, incorporar a presença do produtor fonográfico se tratava de pressuposição da participação no campo, também deve-se pontuar que, para esta nova geração, houve ampla incorporação, recontextualizada, de sua função.

Assim, o produtor musical acaba ocupando espaço que pode ser considerado simétrico ao ocupado pelos estúdios de gravação junto à Música Alternativa Brasileira. No campo dos discursos são considerados recursos obsoletos, aqueles envolvidos no novo contexto de produção, uma vez que se encontram superados, tecnicamente, pela autossuficiência de recursos oferecida pelo estúdio caseiro. Mais do que isso, em um plano conceitual, são considerados como portadores dos vícios do sistema antigo, que a geração se propôs substituir. Ao investigarmos suas práticas, observamos a constituição de um rol de produtores musicais ligados à comunidade. Vimos, então, o surgimento desses produtores, especializados no atendimento de projetos da Música Alternativa Brasileira. Desta vez, porém, selecionados, prioritariamente, pela capacidade de transmitir uma sensibilidade, arguivelmente padronizada, da documentação fonográfica do grupo.

Para o surgimento e a sistematização da função, vimos, em um primeiro momento, a agregação de indivíduos com experiências prévias em projetos exteriores ao grupo, que aderiram às demandas de serviço da comunidade. Assim, expandiu-se a atuação de produção musical de Daniel Ganjaman (no período em que iniciou a associação com o coletivo já dispunha de experiências prévias através da produção de discos da banda Planet Hemp e de artistas como Sabotage e Happin' Hood); a requisição de Beto Villares (músico que trazia em seu currículo a produção de trilhas sonoras, como no seriado televisivo Cidade dos Homens, do ano de 2000 e trabalhos de produção musical de artistas como Pato Fu 2002, Mestre Ambrósio, 2003 lançado); e Maurício Tagliari (que desfrutava, até então, de experiências variadas no campo, com ênfase ao mercado de trilhas publicitárias), alçado ao posto de prolífico produtor musical de projetos vinculados à comunidade, por exemplo.

Posteriormente, estabeleceu-se outro processo, responsável por oferecer produtores musicais à Música Alternativa Brasileira. Este fenômeno se deu com a expansão de atividades advindas do reconhecimento do empreendimento. Esse evento, cronologicamente, está vinculada ao segundo ciclo de tempo proposto e que será apresentado a seguir. Neste momento, indivíduos associados ao grupo, mas que, até então, ocupavam-se de atribuições diversas – em especial exercendo a atividade de músicos acompanhantes - passaram a acumular a tarefa de produção musical. Assim, viu-se a carreira de instrumentistas como Fernando Catatau,

Gustavo Ruiz, Dustan Gallas e Rafael Castro, por exemplo, passar a incorporar uma demanda pelos serviços de produção musical.

5.2 2008 – 2016 CONSOLIDAÇÃO DA PRODUÇÃO, RECONHECIMENTO E AUTONOMIA

Podemos atribuir ao entorno do ano de 2008 um novo momento de organização da comunidade. Entendemos haver dois pontos fundamentais, para o subsídio desta afirmação. Em primeiro lugar, há o reconhecimento de integrantes do próprio grupo, desta vez, geograficamente localizados na cidade de São Paulo, em relação à existência de um grupo com afinidade de atuação. Igualmente relevante é o surgimento de um interesse, por parte da mídia especializada em cultura, pela cobertura deste fenômeno em curso.

Assim, sobre a primeira afirmação, pode-se identificar discursos que nos encaminhem ao entendimento de autorreconhecimento, por parte de indivíduos cuja percepção é a de existência de um projeto comum entre eles. Neste âmbito, temos a fala da cantora Tulipa Ruiz, quando ela afirma: "há uma cena acontecendo em São Paulo no segundo semestre de 2009"¹⁵⁷. Esta, formada por "pessoas que andam juntas e fazem som juntas"¹⁵⁸. E, mesmo que reconheça se tratar de um coletivo heterogêneo, ela destaca o fato de que, esses indivíduos, ao desfrutarem da partilha de interesses, colocam-se em condição comum: "é todo mundo diferente, mas há uma cooperação muito grande"¹⁵⁹. No mesmo sentido, temos a fala do artista Bruno Moraes¹⁶⁰, capaz de ressoar a percepção de Tulipa, de maneira sintética: "o que acho legal dessa cena é que a gente está unido pelas diferenças".

Complementarmente e em paralelo a esse processo, identificamos, em parte do jornalismo cultural, com ênfase na estrutura baseada na cidade de São Paulo, um

¹⁵⁷ ESTADÃO. Lulina é destaque do especial da Yb music na MTV. **Estadão**, AE – Agência Estado, 21 dez, 2009. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,lulina-e-destaque-do-especial-da-yb-music-na-mtv,485326>. Acesso em: 18 dez. 2019.

¹⁵⁸ ESTADÃO. Lulina é destaque do especial da Yb music na MTV. **Estadão**, AE – Agência Estado, 21 dez, 2009. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,lulina-e-destaque-do-especial-da-yb-music-na-mtv,485326>. Acesso em: 18 dez. 2019.

¹⁵⁹ ESTADÃO. Lulina é destaque do especial da Yb music na MTV. **Estadão**, AE – Agência Estado, 21 dez, 2009. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,lulina-e-destaque-do-especial-da-yb-music-na-mtv,485326>. Acesso em: 18 dez. 2019.

¹⁶⁰ ESTADÃO. Lulina é destaque do especial da Yb music na MTV. **Estadão**, AE – Agência Estado, 21 dez, 2009. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,lulina-e-destaque-do-especial-da-yb-music-na-mtv,485326>. Acesso em: 18 dez. 2019.

interesse pela Música Alternativa Brasileira, refletido na cobertura do novo fenômeno que se descortina. É a partir daqui que se impõe um desacordo com os discursos de abandono, anteriormente apresentados, como recurso discursivo para oferecer características da base de atuação do grupo, em decorrência do contexto de organização do campo. Permite-se, assim, sublinhar, uma vez mais, o que pode ser considerado um “desalinhamento” entre os discursos que constroem os imaginários, sobre os quais se erige a comunidade e a forma como se dão seus fazeres.

Portanto, a partir do final da primeira década dos anos 2000, seguiu-se uma vasta cobertura, dedicada a apresentar, não somente os novos artistas, mas as suas características de atuação, entendidas como reflexo de um novo momento da produção musical, capaz de oferecer coesão ao grupo, desde suas práticas. Desta forma, consideramos ilustrativa a afirmação de Mercedes Tristão, um dos criadores do programa Cantoras do Brasil, veiculado na TV Cultura, em passagem do ano de 2012:

Viver esta cena é inspirador, dá vontade de falar a respeito, de apresentar quem é quem. De fato, desde os anos 1960 e 1970 não se via algo tão inspirador e novo [...] A TV é um veículo de massa, e seria por ela que apresentariamos a um público maior esses novos rostos. É demais ver a música de Gaby na abertura da novela, a de Lia Sophia, a de Tulipa. Mas é mais legal ainda quando é possível ver o rosto de quem canta. Nisso, esta geração perde em relação à dos anos 1960 e 1970. O Romulo está nos jornais, o Kiko Dinucci, o Rodrigo Campos. Mas não na TV. Só conhece quem lê jornal (TRISTÃO apud GONÇALVES, 2014, p. 89).

Nesse âmbito, são significativas as contribuições dos jornalistas Patrícia Palumbo, Alexandre Matias, Ronaldo Evangelista, Marcus Preto, José Flávio Jr. e Roberta Martinelli, para a divulgação do projeto. Neste sentido, temos a sua atuação em meios tradicionais da mídia, através de veículos de comunicação localizados na cidade de São Paulo, como: rádio e televisão Cultura, Folha de São Paulo, revista Bravo!, revista Bizz, revista Época, por exemplo. Em diferentes níveis de envolvimento, esses profissionais trouxeram luz ao fenômeno que se descortina.

Nesse período inicial do interesse jornalístico, entre o término da primeira década de 2000 e seus anos subsequentes, é quando surgiu a, já mencionada, proposta de vinculação da comunidade à MPB canônica. Este gesto se deu por intermédio de uma estratégia fortemente pautada em atribuir relevância à nova produção, por cotejamento que encaminha a enumeração de qualidades simétricas.

Logo, a partir da demanda de se encontrar uma denominação unificadora, incorporou-se a questão que deu origem à alcunha de “Nova MPB”.

Apesar da prevalência em certos nichos, o termo, desde o princípio, não encontrou simpatia, nem foi adotado, pela comunidade como um todo. Em função disso, foi progressivamente abandonado, fato também associado à percepção de alguns jornalistas entrevistados, constatando sua inadequação. É o que pode ser exemplificado pela fala de Alexandre Matias: “eu não entendo o termo Nova MPB, visto que a maioria dos seus artistas já tem mais de quarenta anos”. Por outro enfoque, José Flávio Jr. também considera o nome equivocado, procurando reduzir sua pertinência a uma euforia momentânea, experimentada por parte dessa comunidade jornalística, em relação ao fenômeno. Assim, afirma: “eu acho que o jornalista tem um gosto musical, aí ele vê alguma coisa acontecendo, no seu tempo, e quer que ela tenha a mesma importância”.

Com o passar do tempo, a abordagem inicial da mídia tradicional, que buscava uma relação, até certa medida, de comparação direta com a MPB canônica, assumiu um caráter que confere maior autonomia à Música Alternativa Brasileira. Nesse sentido, destacamos a relevância de blogues especializados no segmento:

O blogueiro é um agente novo e de importância neste universo. Os blogs especializados em música brasileira, além de apresentarem críticas e resenhas dos trabalhos, publicam entrevistas com os artistas e fazem o papel de curadores, disponibilizando seleções musicais compondo podcasts ou mixtapes, que podem ser ouvidos online. Esses agentes, além de promoverem a divulgação de novos artistas, são responsáveis por projetos de homenagens e encontros entre artistas. Os blogs Banda Desenhada, Rádio Urbana, Farofafá, Miojo Indie, O Esquema e Trabalho Sujo são os principais blogs com presença frequente da Nova MPB e contribuição dos críticos (GATTI, 2015, p. 169).

É pertinente salientar, contudo, que essa contribuição e interesse, via de regra, não se restringe àquilo que diz respeito à produção, apenas, de conteúdo jornalístico. Trata-se de uma interação com consequência sobre aspectos muito mais amplos, no que diz respeito à atuação dessa comunidade. Assim, é possível perceber como o interesse desses profissionais, somado ao exercício de vasta gama atividades relacionadas ao campo, mostrou-se como influência maior sobre a Música Alternativa Brasileira. Neste rol, podemos sublinhar a produção de eventos, com a finalidade de apresentar ao público, artistas e repertórios (como observado no projeto Cedo e Sentado, atrelado à casa de shows Studio SP); a curadoria de

programação sobre eventos e circuitos de apresentação (como pode ser exemplificado pela participação em projetos do SESC, junto ao CCSP, Virada Cultural de São Paulo), através da composição de juris dedicados ao reconhecimento por intermédio de premiação da produção de música popular (Prêmio Multishow de Música Brasileira, Prêmio da Associação de Críticos de Arte da Cidade de São Paulo) e, em condição não tão comum, mas também perseguida, da direção artística de projetos fonográficos (como os discos de Adriano Cintra, Andreia Dias e Mallu Magalhães).

Um evento que consideramos sintomático, tanto acerca do acréscimo de interesse da mídia especializada, como sobre o ganho de notoriedade por parte da comunidade, pode ser representado pelas modificações apresentadas nas categorias de premiação do Prêmio Multishow da Música Brasileira. O programa, criado no ano de 1994, caracterizou-se pela celebração de artistas e repertórios do *mainstream* nacional. O ano de 2010, o entanto, pode ser considerado um ponto de virada neste direcionamento. Nesta edição, foi incorporada a categoria “Experimente”, dedicada ao reconhecimento da produção de uma nova geração da música popular brasileira. No ano posterior, foi definida a participação do que foi denominado “Super Júri”, uma seleção de especialistas na área da cultura dedicados à oferecer o voto da crítica em uma premiação que, até então, era realizada através de escolha popular. Seis premiações adicionais foram, concedidas; entre elas, a que premiou Tulipa Ruiz como Melhor Cantora.

Nos anos seguintes, foi possível observar a relevância do voto da crítica e a expansão, no evento, do direcionamento de valorização de carreiras artísticas, no sentido do que seria uma nova música brasileira. Este foi um processo ascendente, que, a partir do ano de 2017, sofreu um revés. Daí em diante, a nova música, da qual a comunidade da Música Alternativa Brasileira faz parte, mas não se encerra em si, experimentou progressiva retração, em sua participação no Prêmio Multishow da Música Brasileira. Este fato antecipou o terceiro período atribuído à comunidade, compreendido como uma crise instaurada sobre o grupo e suas proposições. Trata-se, porém de uma constatação que será abordada, mais detidamente, na sequência, mas que entendemos ser um dos sinais das dificuldades que o grupo enfrenta na contemporaneidade.

Portanto, nesses anos de interesse, refletidos no novo direcionamento adotado pelo evento (que, não por isso, abdicou da manutenção do destaque à

produção *mainstream* nacional, selecionada pelo voto popular, como carro-chefe de sua premiação), foi registrada a presença frequente de artistas associados à Música Alternativa Brasileira, entre suas listas, salvo raras exceções, indicados pelo voto da crítica. Assim, entre alguns destes premiados, podemos destacar as presenças de: Garotas Suecas (2011, na categoria Experimente), Marcelo Jeneci (2011, Melhor Música), Criolo, (2011, Prêmio Experimente), Nevilton (2011, Prêmio Experimente), O Terno (2012, Melhor Clipe; 2016, Melhor Clipe; e 2017, Melhor Direção de Clipe), Tulipa Ruiz (2012, Disco do Ano), Bárbara Eugênia (2013, Versão do Ano), Metá Metá (2013, Música Compartilhada e 2015, Versão do Ano), Karol Conka (2013, Artista Revelação; e 2015, Nova Canção), Juçara Marçal (2014, Música Compartilhada), Boogariins (2014, Artista Revelação), Siba (2015, Música Compartilhada), Emicida (2015, Melhor Clipe), Cidadão Instigado (2015, Melhor Disco), Ava Rocha (2015, Artista Revelação e Novo Hit), Baiana System (2016, Melhor Hit e Melhor Disco), Céu (2016, Versão do Ano, Melhor Direção de Clipe e Melhor Fotografia de Clipe), Liniker e os Caramelows (2016, Artista Revelação), Rincon Sapiência (2017, Artista Revelação, Melhor Capa e Melhor Produtor Musical), Letrux (2017, Melhor Disco), Lucas Santtana (2017, Melhor Gravação de Disco) e Anelis Assumpção (2018, Melhor Disco).

No que diz respeito aos aspectos da infraestrutura, é notável o surgimento dos empreendimentos dedicados a oferecer serviços gerenciais, focados no atendimento de necessidades específicas da Música Alternativa Brasileira. A partir daí, então, tornou-se comum a fundação de pequenas produtoras, com ênfase em apresentar estas soluções administrativas. Entre elas, podemos apontar como as mais importantes: a redação de projetos focados na participação em circuitos de shows (palcos da rede SESC, festivais independentes, eventos vinculados à promoção de acesso à cultura, propostos tanto pelos órgãos de gestão pública como pela iniciativa privada, por exemplo); o cuidado com aspectos próprios da inscrição de proposições de artistas em editais de subsídio à cultura e, costumeiramente, será oferecida, por vezes de forma direta, outras vezes pela contratação de profissionais terceirizados, da atividade de assessoria de imprensa, pautada em facilitar a cobertura jornalística sobre aspectos relevantes das carreiras artísticas. Nestes moldes, veremos surgir os empreendimentos OLoko Records (2007), Máquina (fundação), Agência Alavanca (2008), Brain Productions (2010).

Também, nesse período, houve a ampliação do interesse por parte de pequenos grupos empresariais de capital privado, acompanhando o crescimento de um interesse de público. Assim, especialmente na cidade de São Paulo, surgiram casas de show de pequeno e médio porte, responsáveis por oferecer espaço à performance de artistas vinculados à Música Alternativa Brasileira. O processo acompanhou o aumento de interesse de público interessado em consumir a produção do grupo, bem como o aumento de indivíduos interessados a integrar o segmento. Um fato que pode ser verificado, através do aumento de projetos artísticos associados à comunidade:

A partir da divulgação da existência de uma cena musical acontecendo em São Paulo e a demanda por locais que abriguem os novos artistas, novas casas de shows são fundadas, com propostas de incentivar a música autoral produzida e fomentar a produção cultural fora das instituições estabelecidas da indústria cultural. Casa como Puxadinho da Praça (Pinheiros), Centro Cultural Rio Verde (Vila Madalena), Casa do Mancha (Vila Madalena), Serralheria (Lapa), Casa do Núcleo (Pinheiros), Mundo Pensante (Bixiga) se tornam circuito entre os membros da Nova MPB. As casas são destacadas pelos agentes do meio musical, pela boa curadoria da música popular (GATTI, 2015, p. 168).

5.2.1 Surgimento de fatores desagregadores do grupo

Entendemos merecer destaque, nesse sentido, a fundação, no ano de 2013, da instituição voltada para a realização de projetos em música, arte e inovação, chamada *Red Bull Station*, com sede na cidade de São Paulo. O espaço, entre outras atividades, passou a oferecer, sob sua tutela, um lugar para o desenvolvimento de projetos musicais. Neste sentido, foi estabelecida estrutura que incluía um sofisticado estúdio de produção musical. Assim, por intermédio da inscrição de projetos, viabilizavam-se sessões de produção gratuitas àqueles que fossem aprovados. Logo, a instituição começou a atender propostas de muitos profissionais, com carreiras de maior reconhecimento da Música Alternativa Brasileira. Então, adentraram os estúdios da *Red Bull* atos como a banda Metá Metá, a cantora Tulipa Ruiz e o cantor Otto¹⁶¹.

O fato de trazermos, em maiores detalhes, aspectos de constituição do *Red Bull Station*, no entanto, tem uma atribuição adicional ao que foi descrito até aqui.

¹⁶¹ MUSIC STUDIOS. **Red Bull Music Studios São Paulo**. Disponível em: <https://www.redbullmusicstudios.com/saopaulo/studio>. Acesso em: 16 abr. 2020.

Trata-se de um aspecto que começou a caracterizar um tipo de entendimento interno sobre como se organiza a comunidade. Neste sentido, corresponde a elemento que pode ser considerado desagregador. Assim, a partir de um dado momento, começaram a ocorrer questionamentos, a respeito da forma como são distribuídos os recursos, para o grupo como um todo, e da forma considerada utilitarista, sobre o estabelecimento de relações e emprego de recursos materiais disponíveis.

Dessa forma, Fernando Sanches, um dos proprietários do Estúdio El Rocha, traduz parte do que foi apontado na afirmação anterior, envolvendo aspectos do surgimento do *Red Bull Station*. Segundo ele, com o aumento de notoriedade do grupo, foi possível se arriscar na expansão da atuação de seu estúdio. Destarte, uma das ações assumidas foi a mudança de suas instalações físicas. Foi decidida a locação de um antigo estúdio de gravação, no bairro nobre do Sumaré. A mudança implicou em um aumento expressivo dos seus custos de operação, mas, na época, Fernando considerou que a sofisticação de sua estrutura de trabalho, somada ao interesse experimentado pela comunidade, criou condições de superar o desafio econômico. Esta percepção acabou por se fazer equivocada, obrigando o músico e sua família a retrocederem as proporções de atividade.

Para ele, a explicação central, para o fracasso da tentativa, está relacionada à aparição do *Red Bull Station*. Como aponta, em sua narrativa, os novos recursos disponíveis ao grupo guardavam, em si, um aspecto parasitário, para o seu ecossistema como um todo. Ele explica que esse ecossistema envolve um universo, composto, fundamentalmente, por pequenos empreendimentos, de recursos financeiros limitados, estruturados para atender às necessidades da comunidade, cujo crescimento acompanhava o seu desenvolvimento. Nesse sentido, o surgimento de uma estrutura capaz de oferecer serviços proficientes de gravação, sem qualquer contrapartida financeira, teve efeito desregulador sobre a organização até então alcançada. Estabeleceu-se, assim, uma condição de incapacidade, na sustentação de qualquer tipo de resistência.

Por outro lado, Fernando Sanches salienta como a grande parte dos artistas, de carreira mais expressiva junto ao grupo, aqueles que tinham maior facilidade na aprovação de projetos pela instituição, não se impôs qualquer tipo de reflexão sobre quais seriam as repercussões do gesto sobre a sustentabilidade da comunidade. Assim, foram frustradas as ambições de expansão, no âmbito de atuação do Estúdio

El Rocha, em função da perda da demanda de seus consumidores mais célebres, que traziam consigo os orçamentos mais caros, e da insuficiente arrecadação, proveniente das produções fonográficas de proporções mais modestas, cuja disponibilidade financeira se fazia limitada.

Em resumo, para Fernando Sanches, portanto, a iniciativa representada pelo *Red Bull Station* teve uma repercussão de precarização. Segundo ele, tratou-se de uma proposta constituída sobre a capitalização da legitimidade de carreiras artísticas que já dispunham de certo nível de reconhecimento público, servindo para dar pertinência à iniciativa cultural do grupo alimentício. Em consonância, ao longo dos anos, vimos surgir narrativas, por parte de membros da comunidade, sobre aquilo que diz respeito às formas de subsídio que se fazem disponíveis, não somente ao grupo como um todo, mas também à maneira como se fez a sua distribuição. Nesse sentido, há uma crítica quanto ao número restrito de indivíduos que têm acesso aos recursos e subsídios.

5.3 2016 – 2020: REFLEXOS DE UMA CRISE

Acerca deste último período, existe um aspecto importante, que entendemos ocupar a centralidade do debate. Junto aos seus integrantes, salvo exceções, temos uma qualidade de percepção, que parece ser capaz de direcionar o entendimento sobre a condição de que desfruta o grupo, em um mesmo sentido. Neste âmbito, há a compreensão de que se enfrenta uma crise instaurada. Se há adesão ampla sobre aquilo que se configura como um problema, na esfera capaz de oferecer esclarecimentos, não existe a mesma uniformidade sobre justificativas. Confrontamo-nos, portanto, com uma vasta gama de explicações sobre o tema. Neste sentido, devido ao fato de que estamos escrevendo na contemporaneidade, nós, na posição de pesquisador, temos uma predileção por apresentar as concepções mais expressivas, antes de encerrar estas visões, como evidências empíricas.

Assim, mesmo que não exista, como mencionado, uma narrativa uniforme e coerentemente tramada, no sentido de nos encaminhar a um consenso sobre o que seriam os aspectos componentes da crise instituída sobre a comunidade, existem dois elementos, frequentemente elencados, nas falas de seus membros. Esses elementos correspondem a acontecimentos, cuja repercussão transcende os limites

do grupo (e mesmo do campo específico), mas não deixam de exercer forte influência. São eles: a recessão econômica e o período turbulento da vida política brasileira. A recessão, tomada isoladamente, naquilo que se reflete como precarização da economia, tem um primeiro resultado, que pode ser considerado óbvio: a constrição do consumo, a diminuição do investimento público e privado, e o consequente comprometimento do acesso ao capital financeiro. Soma-se a isto, um componente da esfera política. Como compreendido por parcela expressiva da comunidade (sendo este entendimento nosso foco e não uma análise da macropolítica nacional, que foge de nosso escopo de pesquisa e de nosso repertório científico), houve a ascensão do conservadorismo, entre parcela expressiva da população brasileira. Este é um processo que pode ser rastreado, em etapas, a partir do ano de 2015, refletido em eventos, como a alta rejeição ao governo petista de Dilma Rousseff, na elaboração política que viabilizou o seu *impeachment*, na crescente deslegitimação das proposições associadas a um projeto de esquerda e que pode ter seu ápice atribuído à eleição presidencial do ano de 2018, que elegeu o projeto conservador e de direita do candidato Jair Bolsonaro. Assim, somando-se ambos fatores, teríamos, além das limitações econômicas, uma política pública restritiva a alguns tipos de manifestações culturais. Neste sentido, a produção da Música Alternativa Brasileira se encontra entre elas.

Em termos práticos, sobre a constrição da disponibilidade do capital financeiro, pôde-se verificar a repercussão sobre a comunidade de diferentes formas. Entre as constantes ameaças sobre cortes de financiamento à Rede SESC, viu-se o encerramento do importante e simbólico evento Prata da Casa. Neste sentido, há o exemplo trazido pelo músico de apoio de projetos relevantes da comunidade, Mau Primata (integrante das bandas de Karina Buhr e Anelis Assumpção, entre outros). Ele comenta sobre a dificuldade de se conseguir a locação, por parte dos recursos do SESC, de equipamentos necessários para realizar performances nos palcos da rede – obrigando aos artistas optarem por equivalentes mais baratos (e precários), em substituição ao ideal.

Os festivais de música independente, parte do circuito de shows frequentado pela comunidade e, também, dependentes de modalidades de subsídio indireto para a sua realização, a dificuldade de acesso ao capital financeiro teve reflexos. Neste aspecto, a organização dos festivais foi o componente da cadeia que, até o momento, tem demonstrado o maior vigor, naquilo que diz respeito à manutenção de

suas atividades - apesar de eles não terem passado livres da crise. São exemplos disso, Porto Musical, que não fez a edição de 2017, e o Coquetel Molotov, que não realizou sua edição paulistana no ano de 2019. Em relação às pequenas e médias casas de show, vimos o fechamento de, praticamente, todo o circuito paulistano, que, no segundo período, era destinado à performance e ao consumo do repertório.

As ações do governo Bolsonaro, a partir de sua posse, no que diz respeito às políticas públicas destinadas ao campo da cultura, contribuíram para a percepção de que se constituiu um cenário inóspito à produção artística do grupo. Primeiramente, foi sentido o seu “rebaixamento” da condição de ministério à secretaria. Posteriormente, as sucessivas trocas de gestão, as manifestações públicas do presidente e a aparente falta de propostas e, mesmo, de diálogo junto ao setor são fatores que subsidiaram interpretações, por parte do grupo, no sentido de que esta atuação pode ser caracterizada como sabotagem e desinteresse. Forma-se, assim, uma base pessimista sobre as condições atuais de produção do grupo.

Neste mesmo sentido, mas com viés particular, acreditamos ser oportuno apresentar a reflexão de José Flávio Jr. Para o jornalista, a situação enfrentada pela produção cultural transcende a esfera do debate sobre políticas governamentais. Ela parte de um âmbito que incorpora a influência sobre a opinião pública. Segundo José Flávio, a segunda década dos anos 2000, experimentou o que considera ser a “criminalização do artista”. Assim, entidades responsáveis pela divulgação da informação dedicaram-se a associar artistas à imoralidade e à ilicitude, por fazerem uso da legislação disponível, em especial no que diz respeito ao acesso das variadas formas de subsídio à produção de cultura. Estariam dadas, assim, as bases para a atuação contemporânea do Estado. Neste sentido, esse modo de atuação foi um fato sentido de forma mais significativa pela comunidade da Música Alternativa Brasileira e sua dependência fortemente atrelada ao subsídio indireto de sua produção.

Por sua vez, o jornalista Alexandre Matias, quando questionado sobre o tema, demonstrou o entendimento de que, parte expressiva do problema teria relação com a crescente instabilidade política e econômica, pela qual passa o país. Para o jornalista, haveria um elemento de outra ordem, abastecendo parte importante dessa crise. Este elemento estaria relacionado à perda da capacidade de comunicação de certos modelos instituídos, trazendo, por consequência, uma inabilidade em despertar interesse de consumo e interação. Neste sentido, o fenômeno não se

manifestaria como um desafio à manutenção da pertinência, restrito a certas áreas da música. Para Matias, tratar-se-ia do mesmo processo enfrentando pelo jornalismo. Este, é um indício de como as histórias particulares dos diversos campos de atuação, em verdade, estão dispostas, a partir de um entrelaçamento complexo.

Em sua explanação, contudo, o jornalista fez questão de demarcar que aquilo que poderia ser denominado como crise, constituía-se como elemento externo à comunidade. Em outras palavras, se a condição era capaz de atingir suas práticas, a pertinência do projeto e as relações instituídas, a partir da sociabilidade, ficavam mantidas.

Apresentando uma visão que relaciona atributos do período a características internas, temos a fala da assessora de imprensa Francine Ramos. Quando questionada sobre o tema, ela refere o que considera ser a associação entre a precariedade econômica e a constituição de um grupo, cuja coesão se deu por laços afetivos, como responsáveis pelo estabelecimento de hábitos de consumo sobre a pressuposição da gratuidade. Neste sentido, Francine expõe, de forma genérica, sua frustração, em decorrência de frequentes negociações, para redução dos valores de prestação dos seus serviços profissionais.

Esse debate se evidencia, ao descrever situação transcorrida com seu amigo Mancha Leonel, que atua junto à comunidade, através de sua casa de shows, denominada Casa do Mancha, um espaço cujo foco são apresentações de música alternativa. Como relata, Mancha decidiu, no ano de 2015, produzir um festival de bandas, em espaços externos e mais amplos que a sua pequena casa de shows. Em suas duas primeiras edições, os eventos transcorreram sem maiores problemas; porém, a terceira edição, realizada no ano de 2018, enfrentou adversidades. Imprevistos de última hora obrigaram Mancha a transferir o evento, que passou a ocupar duas casas noturnas do bairro de Pinheiros. Por conta de regras administrativas dos espaços, um dos eventos teve que permanecer gratuito e o outro pressupunha a obrigatoriedade de cobrança do ingresso de entrada. O saldo final da produção foi um fracasso financeiro. Enquanto o segmento de entrada franca contou com presença de público, verificou-se baixa adesão para a seção paga. Francine, reconhecendo as falhas de execução do projeto, sublinha acontecimentos simétricos, privilegiando o gratuito sobre o remunerado, como composição da rotina da comunidade.

Finalmente, em reflexão que leva em consideração aspectos geracionais, a cantora Bárbara Eugênia atribui as dificuldades experimentadas, em especial, naquilo que diz respeito à baixa adesão de espectadores em shows, ao envelhecimento de seu público. Para a artista, a base de composição destes eventos dava-se pelo comparecimento de amigos, da mesma faixa etária. Assim, na medida em que houve progressão da idade, certos hábitos se modificaram. Entre eles, o interesse pela participação em eventos de entretenimento noturno.

Portanto, oferecemos, aqui, perspectivas diferentes, que buscam dar sentido a um mesmo entendimento de crise. Possivelmente, todas essas manifestações guardam, em si, aspectos que compõem este quadro. Acreditamos, no entanto, estar muito cedo para se considerar qualquer proposição como estanque. Quando pensamos nesta tarefa, optamos por esperar a agência do tempo.

5.4 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

Nesse capítulo, dedicamo-nos à exposição das características da Música Alternativa Brasileira, por intermédio de sua performance, ao longo do tempo. Tal empreitada partiu do entendimento de que, apesar de se tratar de um fenômeno recente, já é possível uma análise cronológica. Simultaneamente, para a sua compreensão mais plena, consideramos imprescindível o processo. Então, decidimos segmentar sua atividade em três períodos.

O primeiro, compreendido entre os anos de 1999 a 2008, pode ser considerado um período de incipiência. Neste momento, começou a surgir uma pequena infraestrutura de produção, circulação e subsídio do grupo, mas que ainda necessitava se expandir e organizar seus processos. Em termos de material humano, acompanhamos as primeiras proposições de indivíduos que integrariam o fenômeno. A estes indivíduos, porém, ainda faltava o estabelecimento de laços de pertencimento. Assim, muitos destes atores mantinham vínculos com outras manifestações da música popular, ao mesmo tempo em que, o novo acontecimento ainda podia ser considerado um traço genérico e pouco compreendido da geração.

Desse modo, o principal evento do período pode ser considerado o estabelecimento de um entendimento informal sobre o que seriam as características definidoras dessa comunidade em processo de formação. Dadas as premissas para a diferenciação, foram oferecidas, também, bases de coesão. Como um de seus

mais sensíveis reflexos, temos a organização de um grupo, a partir da cidade de São Paulo.

Pelo desenvolvimento dos processos acontecidos durante, praticamente, uma década, chegamos ao segundo período de atividades da comunidade – entre os anos de 2008 até 2016. Aqui, consideramos haver dois fenômenos cruciais para a sua composição. Assim, temos, primeiramente, o autorreconhecimento dos atores como participantes de uma coletividade, o que se mostra maior em significado e complexidade do que a mera existência de carreiras individuais. Na sequência, há o surgimento do interesse em segmentos da mídia de cultura, no sentido de desvelar, a seu público o evento que se descortina.

É esse o momento de maior prosperidade da Música Alternativa Brasileira. Seguido do aumento de notoriedade do grupo, acontece o aprimoramento de diversos itens, relacionados ao exercício de suas atividades: a expansão de seu circuito de circulação, a disponibilidade de novas instituições dedicadas a oferecer recursos viabilizadores da produção, a atribuição de signos de distinção, por parte de entidades, e o aumento do interesse de público externo, tanto na forma de indivíduos dispostos a consumir seus produtos, como naqueles dedicados a ingressar na comunidade.

Finalmente, o terceiro período, iniciado no ano de 2016 e que perdura até a atualidade, 2020, é marcado pela crise da comunidade. Neste sentido, se há uma visão bastante disseminada, a respeito de sua existência da crise enquanto fenômeno, não existe consonância sobre sua causa. Como proposições de justificativas, são elencados fatores de caráter interno e externo. Entre os internos, são apontados, como possíveis motivações: o entendimento de que o subsídio indireto criou uma cultura que pressupõe a gratuidade do consumo e, mesmo, o envelhecimento do público. Já no que diz respeito aos aspectos externos, encontra-se, como explicações potenciais: a inflexão ao conservadorismo da população brasileira, no que se considera ser um processo de criminalização das artes, e o entendimento de se estar vivendo sob um projeto político de governo do Estado, desinteressado na área da cultura.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da pesquisa aqui apresentada, pudemos apresentar um panorama sobre uma geração que conquistou notoriedade na produção musical brasileira contemporânea, mas ainda demanda investigação acadêmica, por conta do ineditismo de seus processos. Nossa disposição, no sentido de analisar e organizar aspectos desta produção se deu, justamente, como tentativa de contribuir com um novo olhar sobre o fenômeno. Com essa tarefa em mente, delimitamos nosso objetivo geral, como sendo o de descrever as trajetórias da Música Alternativa Brasileira, como processo de constituição de sinalizadores de certos fazeres contemporâneos em música, fundamental para a chegada nessas conclusões de pesquisa.

Subsequentemente, traçamos objetivos específicos, selecionados a partir do que entendemos ser a sua capacidade potencial de desvelar aspectos pertinentes a respeito de nosso tema. Assim, nos propusemos a buscar entender o que caracteriza essas práticas contemporâneas e como elas se manifestam na comunidade em questão; conceituar o grupo no qual ocorrem esses processos e o que lhes confere o senso do que é comum, bem como apontar o que lhe faz particular e, por fim, propusemos uma periodização das práticas da Música Alternativa Brasileira, com a intenção de adicionar um entendimento historiográfico aos processos.

A partir do primeiro de nossos objetivos específicos, pudemos estabelecer como se constituiu o contexto propício à formação da comunidade. Seu resultado gerou um capítulo destinado aos assuntos relativos ao campo. Nesse processo, articulamos o entendimento de que as velhas estruturas, em um momento de crise, seriam incapazes de oferecer espaço à nova manifestação que surgia. Vale destacar, porém, que, ao grupo que surgiu, os mesmos elementos deflagradores da crise sobre a indústria tradicional, puderam ser empregados como alternativa viabilizadora da inserção em campo.

Nesse contexto, contudo, o emprego de novas ferramentas tecnológicas, que cumpriram um papel central sobre as particularidades das práticas desenvolvidas pelo grupo, acabaram assumindo valores simbólicos que transcendem a esfera da técnica. Assim, o mero emprego destes recursos tecnológicos, até então, inéditos, adquiriu contornos capazes de conferir qualidades de distinção e legitimidade ao

projeto. Através da construção de narrativas estruturadoras, apresentaram-se discursos que atribuíram à ausência do sistema anterior, responsável pela organização do campo, um significado de caráter obsoleto e ineficaz, para representar as necessidades de produção do período. Nesse sentido, a sua presença em campo constituiu o entendimento de se estar frente a um opositor anacrônico, mas poderoso, contra quem a Música Alternativa Brasileira se dispõe a superar.

Por conta dessa constatação é necessário estabelecer uma separação, fundamental para o entendimento do funcionamento da comunidade. Nos processos de disputa erigidos sobre o campo, existe um espaço ocupado pelas narrativas, e outro, que diz respeito às práticas. Neste sentido, por intermédio da argumentação dos membros da comunidade, encontramos a priorização de discursos que nos encaminham a valores de ruptura, superação e antagonismo. Já a partir da análise das práticas, vemos que existem elementos de continuidade e perpetuação de atuações, bem como mecanismos previamente disponíveis e explorados, pelas instituições estabelecidas.

Portanto, em decorrência das falas, há a construção de um entendimento acerca da comunidade, como um produto da necessidade de artistas, abandonados pelas empresas tradicionais do setor. Estes artistas encontravam, na base de seus problemas, a sua aspiração ao resgate do protagonismo da criação artística. Isto faz frente a um segmento, que se tornou progressivamente tomado pela busca da manufatura de produtos, a partir da sua capacidade de desempenhar grandes performances financeiras. Neste sentido, destacamos o surgimento de novos recursos tecnológicos, capazes de oferecer, potencialmente, no nível individual, condições que, anteriormente, estavam disponíveis apenas, através da mediação de grandes empreendimentos. Assim, no exercício da atuação autônoma, o uso da tecnologia se tornou, mais do que uma possibilidade técnica, quando empregada pelo grupo, mas um recurso viabilizador de suas premissas conceituais de produção.

Em contrapartida, ao tomarmos como base suas práticas, vemos que a sua atuação não encontra correspondência literal com as proposições de suas narrativas. Destarte, verificamos de forma mais frequente, a estruturação e uso de pequenos empreendimentos prestadores de serviços à comunidade. Estes foram denominados como “artesanais”, devido ao perfil de estrutura de gestão modesta, com um modelo de atendimento pouco burocratizado, que privilegia o tratamento

personalista dos projetos e a horizontalidade das relações. Neste sentido, mesmo que representem um formato inédito, ainda conservam a sua base de atuação, a partir de padrões estabelecidos em períodos anteriores da indústria.

Complementarmente, a questão do acesso e influência do capital financeiro - tratada como símbolo do decadentismo do sistema anterior e artigo superado pelas soluções empregadas pelo grupo - tem uma realidade de articulação mais complexa do que permitem entrever os discursos. Assim, na verdade, houve a realocação de recursos, responsáveis pela circulação monetária, junto à Música Alternativa Brasileira, originados a partir da exploração de fontes de subsídio indireto. Assim, o grupo passou a contar com o financiamento proveniente de instituições de caráter público ou privado, dedicadas a fomentar projetos de cultura. Portanto, o que foi possível verificar, não é o desaparecimento das tensões, advindas do acesso ao capital, mas a sua perpetuação, em âmbito menos evidente.

Em resumo, se existem novas possibilidades de inserção e atuação, em decorrência do advento das mudanças tecnológicas, enquanto potência, permanecem muitas das questões previamente estruturadas em campo junto à comunidade. Assim, mesmo que seja possível argumentar que existe uma disposição à mudança e à implementação de um pensamento diferente sobre a maneira como se dá a produção, que conjuga contingências de manufatura a um projeto coletivo de criação artística, devemos reconhecer que parte do discurso estruturado, em seu entorno, é uma ferramenta de distinção, entre as disputas por poder e pela legitimidade de proposição da comunidade frente à multiplicidade do campo.

Assim, podemos compreender a importância que o emprego da categoria independente oferece ao grupo. Ao evocá-la, porém, é necessário fazer uma explanação. Quando os membros da Música Alternativa Brasileira mencionam essa categoria, não está em primeiro plano um entendimento técnico, a respeito de sua implementação. Isto significa que não há referências, obrigatoriamente, a um modelo de atuação, representado por um perfil de gestão empresarial ou, mesmo, de padrões infraestruturais condicionadores da atuação. Neste sentido, foi verificada a predominância do que poderia ser denominado como apropriação de um caráter ético da categoria independente. Trata-se de conceito que pode ser entendido como a incorporação, por parte dos indivíduos, de princípios de atuação que abrem mão da racionalidade técnica sobre os fazeres artísticos, em benefício do que seriam

liberdades criativas. Portanto, é deste modo que podem conviver, sob o entendimento de se participar de um projeto comum, artistas com modelos tão distintos de gestão de carreiras quanto aqueles contratados por empresas multinacionais e produtores baseados *home-studios*.

Pela conjunção desses fatores, entendemos surgir a tipificação do indivíduo que integra a Música Alternativa Brasileira, a quem denominamos como *profissional empreendedor da música alternativa*. Sua atuação se sustenta sobre um equilíbrio que pode ser considerado difícil - ou até mesmo contraditório. Por um lado, está contida a possibilidade do exercício autônomo, de todos os aspectos pertinentes à administração de uma carreira artística, fato que, pela eliminação da cadeia de produção tipicamente associada à indústria fonográfica tradicional, oferece liberdade criativa. Esta, uma característica que é subsidiada, fundamentalmente, pela argumentação do desaparecimento das atividades, pautadas no desenvolvimento de aspectos mercadológicos do artefato musical. Por outro lado, a ausência destes quadros traz consigo o pressuposto de que elementos próprios de sua atuação sejam contemplados, também, por toda a rede estabelecida em torno desse criador autônomo. Assim, podemos dizer que o mesmo processo, responsável pelo empoderamento do artista, introjeta demandas de ordem do mercado à performance desses indivíduos.

Dessa forma, foram identificadas preocupações vinculadas à adequação do desempenho, em relação à tarefa, focadas na entrega eficaz da demanda por produtos culturais - fato que, facilmente, encontra paralelo em empreendimentos típicos do mercado. O entendimento de se estar envolvido em um projeto diferenciado, no entanto, pela disposição de se explorar uma, suposta, livre expressão artística, apaga qualquer contradição que poderia trazer dúvidas sobre os modos de atuação dos membros da comunidade.

Nosso segundo objetivo específico foi desenvolvido com o foco em conceituar o grupo no qual ocorrem esses processos e identificar o que lhes confere o senso do que é comum, bem como apontar o que lhe faz particular. Sua exploração foi responsável pela redação do capítulo destinado à investigação das disposições dessa comunidade. Neste sentido, consideramos pertinente pontuar o que seria uma dupla origem da Música Alternativa Brasileira. Em primeiro lugar, houve uma reivindicação ao status de restauradores de proposições da MPB canônica, enquanto expressão da música qualitativamente diferenciada, por sua realização

artística. Esta relação, porém, não se deu livre de tensionamentos, uma vez que acatar, meramente, a condição de descendência enfraqueceria as narrativas de singularidade, caras ao grupo.

A segunda matriz formativa dessa comunidade está ligada a sua condição de continuidade histórica do projeto de música independente urbana da cidade de São Paulo – da qual representa um terceiro momento. Sob este viés, temos uma primeira geração, cujo princípio ocorreu no final da década de 1970, conhecida como a Vanguarda Paulista. Este primeiro momento, em suas particularidades, responsável para fornecer uma base histórica e um modelo, para o princípio ético independente, sustentado pela Música Alternativa Brasileira.

Depois disso, a partir de um momento de estabilização da economia brasileira, especialmente posteriormente ao ano de 1994, houve o surgimento de uma nova geração independente. Esta, por sua vez, apresentou maior integração ao processo da indústria fonográfica como um todo. Neste sentido, a sua adoção, como base de operação, de preceitos do que seria uma linguagem da música popular, pautada pelo internacional-popular (mesmo que a questão da música e da cultura brasileira não esteja totalmente ausente das suas preocupações), tornou-se traço característico. Por seu intermédio, muitas das características de seu circuito de produção e parte de seu material humano foi deixado como legado para a comunidade da Música Alternativa Brasileira.

Feito esse percurso inicial, foi possível identificar características gerais próprias da Música Alternativa Brasileira. Neste sentido, em primeiro lugar, consideramos ser relevante apontar as funções desempenhadas por seus membros, para a viabilização do projeto do grupo. A escolha se deu a partir do entendimento de que esta é a melhor forma de descrição da composição interna da comunidade. Trata-se de um grupo numeroso de indivíduos, ligados por laços bastante flexíveis e, não raras vezes, marcado por trânsito volúvel de indivíduos. Por outro lado, acreditamos, assim, escapar da tendência de dar ao artista o monopólio da descrição acadêmica. Portanto, entendemos que, para a possibilidade de existência das atividades da comunidade, ela precisa ser constituída por: artistas individuais ou grupos de artistas; músicos contratados; entre as funções de caráter técnico, temos os *roadies*, técnicos de som, produtores musicais e produtores de estrada; na área gerencial, compõem o grupo os produtores executivos; e em uma área que pode ser considerada de “atividades externas”, estão os assessores de imprensa. Delimitado

este núcleo (sem negligenciar a relevância de sua enumeração), devemos reconhecer que sua exposição avulsa é capaz de oferecer, simplesmente, uma representação genérica do grupo. Assim, fez-se necessário o desenvolvimento de tarefas adicionais de ordem descritiva. Somado ao fato das diferentes funções ocupadas, portanto, houve a constatação de se tratar de um grupo que é composto, prioritariamente, por indivíduos provenientes de uma classe média universitária.

No que diz respeito à formação de uma linguagem musical, explorada pelo repertório proposto pela comunidade, pode-se identificar a presença de uma linguagem informada pelo internacional-popular, como proposto por Ortiz (1994). Mistura-se a ela, porém, elementos do que Netto (2007) classifica como um referencial popular-restrito, ou seja, há a incorporação de traços do repertório popular identificado como regional. Assim, cria-se um produto passível de ser universalmente decodificado, mas que conserva traços de singularidade. Esta capacidade de gerar produtos com traços localmente identificáveis, então, confere a qualidade de artigos que não se prestam, integralmente, a uma leitura de fenômeno massificado.

Nesse sentido, o reforço de valores que encaminham a um entendimento da particularidade de proposição da comunidade, através da sua matriz lexical, é apenas mais uma das formas exploradas pelo grupo, para evidenciar um valor que lhes é caro. De maneira semelhante, podemos compreender a importância assumida pela autorreferencialidade à comunidade. Assim, evidencia-se o fato de que proposições originadas na própria comunidade passam a contar com uma legitimidade advinda do envolvimento de indivíduos do grupo, como símbolo de distinção.

Trata-se, também, de uma comunidade marcada por uma economia que, pode ser considerada, precária. Nesse sentido, trocas de capitais alternativos ao financeiro acabam por constituir uma forma importante de organização da Música Alternativa Brasileira. Assim, as próprias relações podem ser articuladas como valor alternativo, para o acesso ao valor monetário. Sobre esse aspecto, não se torna rara a incorporação de “jargões” do universo dos negócios a fala dos membros do grupo:

Seus discursos estão povoados de termo como ‘mercado’, ‘nichos de mercado’, ‘*networking*’, ‘modelo de negócio’, ‘estratégias de *marketing*’, entre outras expressões do mundo corporativo, para definir suas ações na construção de suas carreiras (GATTI, 2015, p. 129)

Sobre a constituição da comunidade, naquilo que se refere a sua geografia, estabelece-se um amplo discurso, que minimiza a relevância do local, centralizado na zona oeste de São Paulo, em defesa de suposta universalidade da manifestação. O que pudemos verificar, é que se constituiu assim o fenômeno de obscurecimento de proposições concorrentes. Desse modo, há o reforço de uma condição, tradicionalmente associada à produção das capitais do sudeste, no sentido de reivindicar, para si, a condição de produção nacional, mantendo à “periferia”, o posto de manifestação regional.

Como último objetivo específico, propusemos uma periodização das práticas da Música Alternativa Brasileira, com a intenção de adicionar um entendimento historiográfico aos processos. Essa periodização se revelou interessante, na medida em que tornou possível observar modulações na qualidade das interações e observar como as trajetórias animam estruturas sobre quais se articulam essas ações. Em um processo que conta com mais de vinte anos de realização, a compartimentalização em momentos característicos ofereceu a possibilidade de compreender a Música Alternativa Brasileira, a partir de três fases, que podem ser resumidas em sua formação, o auge de sua produção e um corrente momento de crise.

Passada esta rememoração, destacamos a importância da estruturação dos objetivos de pesquisa para os seus achados. O fato de nossos três objetivos específicos terem sido traduzidos em categorias encontradas na obra de Bourdieu, com a função de descrever aspectos próprios das trajetórias, foram ferramentas indispensáveis ao processo. Assim, cada um dos capítulos, poderiam ser resumidos nos conceitos do pensador dedicados aos aspectos do *campo*, *disposições* que constituem a base de características do grupo e as suas tomadas de *posição* ao longo do tempo ofereceram uma fundamentação sólida e ampla para a cobertura de suas atividades. Como acreditamos ter sido verificável, ao longo da redação desta tese, esses diferentes segmentos não significam fronteiras claramente demarcadas, mas se mostram como norteadores de focos de interesse. Dito isto, entendemos, neste sentido, que o desenvolvimento dessa proposição de estrutura se presta, não apenas ao projeto realizado aqui, mas também como um guia para futuras explorações – desta vez podendo aprofundar tópicos específicos das características destas (e de outras) comunidades musicais.

Nesse sentido, consideramos o trabalho apresentado aqui como rico em possibilidades para futuras pesquisas. Após a realização do trabalho, acreditamos ter construído bases de sustentação e organização do fenômeno, que podem ser frutíferas também em novos trabalhos de pesquisa que signifiquem aprofundamentos a partir de sua exposição nesta tese. Assim, apontamos as possibilidades para o estudo das novas gerações de produtores musicais brasileiros independentes, especialmente em estudos que tenham como objeto os indivíduos já nascidos em meio ao estabelecimento da democratização das tecnologias de produção musical, com a possibilidade de se comparar suas práticas às dos pioneiros do campo, expressos pelos membros da Música Alternativa Brasileira. Há espaço para o aprofundamento do estudo sobre a precarização das relações de trabalho nas artes e a relação do fenômeno, a partir do ganho de relevância da mediação da internet. Também existe uma série de reflexões possíveis, sobre como se molda a relação do espaço (local) com a interposição de um recurso que prioriza o universal e a desterritorialização da produção (ao menos em um nível aparente). Por fim, há o assunto urgente da pandemia do vírus Covid-19, que tem revelado uma série de repercussões sobre a organização da comunidade.

Para além de qualquer resultado do estudo, evidenciado pela tese, o caminho trilhado até aqui constitui-se como percurso extremamente rico em experiências ao autor, talvez de formas que não possam ter a sua profundidade plenamente expressa na redação acadêmica. As pontes estabelecidas entre as áreas de Antropologia, Sociologia e Comunicação, em nosso repertório, formaram uma fundação que, entendemos ser, o princípio de um processo e não o seu encerramento. Ainda assim, acreditamos ter construído um panorama amplo, sobre uma esfera da produção artística contemporânea em território nacional, não mais tratando o fenômeno como novo, mas como parte de práticas instituídas sobre a contemporaneidade da produção. Nossa expectativa, daqui para frente, é aprofundar as múltiplas perguntas que brotaram de nossas constatações e contribuir, de forma constante, ao enriquecimento a esta área de pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXANDRE, Ricardo. **Cheguei Bem a Tempo de ver o Palco Desabar**: 50 causos e memórias do rock brasileiro (1993 – 2008). Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.
- ALMEIDA, Laís Barros Falcão de. **A MPB em Mudança**: cartografando a controvérsia da nova MPB. 2016. 143 f. Dissertação de mestrado (Departamento de Comunicação Social) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.
- BARCINSKI, André. **Pavões Misteriosos**: 1974 – 1983: A explosão da música pop no Brasil. São Paulo: Três Estrelas, 2014.
- BECKER, Howard. **Art Worlds**. Berkeley/London: University of California Press, 1982.
- BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.
- BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.
- BOURDIEU, Pierre. **Economia das Trocas Simbólicas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**. 2. ed. Porto Alegre: Zouk, 2015.
- BOURDIEU, Pierre. **Outline of a Theory of Practice**. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- CASTRO, G. S. GISELA. Para Pensar o Consumo da Música Digital. **Revista FAMECOS**, v. 12, n. 28, p. 30-36, 2005.
- DALPIEVE Arthur. **BRock**: o rock brasileiro dos anos 80. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- DANTAS, Laura Figueiredo. **O Canônico em Xequê na MPB**: processos de legitimação e ideário de modernidade. 2016. 106f. Dissertação de mestrado (Escola de Comunicação e Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- DE MARCHI, 2005. Indústria Fonográfica Brasileira: debatendo um conceito. **Intercom**, 2005.
- DE MARCHI, Leonardo. Do marginal ao empreendedor: transformações no conceito de produção fonográfica independente no Brasil. **ECO-Pós**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, 2006.
- DE MARCHI, Leonardo. **A Destruição Criadora da Indústria Fonográfica Brasileira, 1999 – 2009**: dos discos físicos ao comércio digital de música. Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e Imagem, 2016.
- DIAS, Marcia Tosta. **Os Donos da Voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

FORASTIERI, André. **O Dia em que o Rock Morreu**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014.

FRITH, Simon. The Industrialization of Music. In: BENNET, Andy (Org.). **The Popular Music Studies Reader**. New York: Routledge, 2006.

FROSIO, Giancarlo. Digital Piracy Debunked: a short note on digital threats and intermediary liability. **Internet Policy Review**, v. 5, n. 1, 2016.

GALLETTA, Thiago Pires. **Cena musical independente paulistana** – início dos anos 2010: a “música brasileira” depois da internet. 2013. 342f. Dissertação de mestrado (Filosofia e Ciências Humanas) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2013.

GARLAND, Shannon. **Music, affect, labor, and value**: late capitalism and the (mis)productions of indie music in Chile and Brazil. 2014. 266f. Tese de doutorado (School of Arts and Sciences) - Columbia University, New York, 2014.

GATTI, Vanessa Vilas Bôas. **Súditos da Rebelião**: estrutura de sentimento da Nova MPB (2009-2015). 2015. 291f. Dissertação de mestrado (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

GONÇALVES, Suzana Maria Dias. **Nova MPB no Centro do Mapa das Mediações**: a totalidade de um processo de interação comunicação, cultural e político. 2014. 103f. Dissertação de mestrado (Mídia e Estética) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

GUTMANN, Juliana. Quando Ruptura é Convenção: O programa Gordo a Go-Go como espaço de experiência do talk show. **Contracampo**, n. 31, p. 60-78, Dez./Mar., 2014.

INGOLD, Tim. **Making**: anthropology, archaeology, art and architecture. Oxon: Routledge, 2013.

INGOLD, Tim. **Estar Vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015.

INTERNATIONAL FEDERATION OF THE PHONOGRAPHIC INDUSTRY. **Digital Music Report 2018**. London: IFPI, 2018. Disponível em: <http://www.ifpi.org/content/library/digital-music-report-2018>. Acesso em: 12 dez. 2018.

INTERNATIONAL FEDERATION OF THE PHONOGRAPHIC INDUSTRY. **Digital Music Report 2017**. London: IFPI, 2017. Disponível em: <http://www.ifpi.org/content/library/digital-music-report-2017>. Acesso em: 12 dez. 2017.

INTERNATIONAL FEDERATION OF THE PHONOGRAPHIC INDUSTRY. **Digital Music Report 2016**. London: IFPI, 2016. Disponível em: <http://www.ifpi.org/content/library/digital-music-report-2016>. Acesso em: 12 dez. 2017.

JANOTTI, Jeder. **Dez Anos a Mil**: mídia e música popular massiva em tempos de internet. Porto Alegre: Simplíssimo Editora, 2011.

JANOTTI, Jeder. Interview – Will Straw and the importance of music scenes in music and communication studies. In.: **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós**, Brasília, v.15, n.2, mai./ago. 2012.

MONTAGNER, Miguel Ângelo. Trajetórias e Biografias: notas para uma análise bourdieusiana. **Sociologia**, n. 17, p. 240-264, 2007.

MORELLI, Rita C. L. **Indústria fonográfica**: um estudo antropológico. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

MUANIS, Felipe. **MTV Brasil e o Ocaso do Fluxo**. Novos Olhares, v. 3, n. 2, p. 59-69, 2014.

NAKANO, Davi. A produção independente e a desverticalização da cadeia produtiva da música. **Gest. & Prod.**, São Carlos, v.17, n. 3, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. **A Síncopa das Ideias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

NEDER, Álvaro. O Estudo Cultural da Música Popular Brasileira: dois problemas e uma contribuição. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 22, p. 181-195, 2010.

NAPSTER. In: Encyclopedia Of Cybercrime. London: Greenwwod Press, 2009.

NETTO, Michel Nicolau. **Discursos Identitários em Torno da Música Popular Brasileira**. 2007. 240f. Dissertação de mestrado (Instituto de Filosofia e Ciências Humanas) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2007.

ORTIZ, Renato. **A Moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

SANTOS, André Pequeno dos. A Indústria Fonográfica nos Tempos da Internet: como a pirataria pode modelar novos modelos para a música. **Informação & Informação**, [S.l.], v. 18, n. 2, p. 130-149, ago. 2013.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. 4. ed. 2. Reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. **Rev. Bras. Educ.**, Rio de Janeiro, n. 20, p. 60-70, ago. 2002.

SHAVIRO, Steven. **Post Cinematic Affect**. Winchester, UK; Washington, USA: 0 [zero] Books, 2010.

SHELEMAY, Kay Kaufman. Musical Communities: rethinking the collective in music. **Journal of the American Musicological Society**. V. 64, n. 2, p. 349-390, 2011.

SMALL, Christopher. **Musicking**: the meanings of performance and listening. Middletown, Ct: Wesleyan University Press, 1998.

SOARES, Carolina Fernanda Coelho. **A Rua Ainda “É Nóiz”? A construção midiática do Emicida como rapper empresário**. 2018.

STRAW, Will. **Scenes and Sensibilities**. **E-compós**, n. 6, 2006.

STROUD, S. Música Popular Brasileira Experimental: Itamar Assumpção, a vanguarda paulista e a tropicália. **Revista USP**, n. 87, p. 86-97, 2010.

TAIT, Tânia Fátima Calvi. **Evolução da Internet**: do início secreto à explosão mundial. 2007. Disponível em: <http://www.din.uem.br/~tait/evolucao-internet.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2018.

THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. Pierre Bourdieu: a teoria na prática. **Rev. Adm. Pública**, Belo Horizonte. 2006, v. 40, n. 1, p. 27-53.

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

VICENTE, Eduardo. A Música Independente no Brasil: uma reflexão. **Intercom**, 2005.

VICENTE, Eduardo. **A Música Popular e as Novas Tecnologias de Produção Musical**: uma análise do impacto das novas tecnologias digitais no campo de produção da canção popular de massas. 1996. 154f. Dissertação de mestrado (Instituto de Filosofia e Ciências Humanas). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1996.

VICENTE, Eduardo. **Música e Disco no Brasil**: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. Tese de Doutorado (Escola de Comunicação e Artes). 2001. 349f. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2001.

VICENTE, Eduardo. “A Vez dos Independentes (?)”: um olhar sobre a produção musical independente do país, *e-compós*”. **Revista da Associação Nacional de Pós-Graduação em Comunicações**, 2006.

VICENTE, Eduardo. **Da Vitrola ao iPod**: uma história da indústria fonográfica no Brasil. São Paulo: Alameda, 2014.

VICENTE, Eduardo. **Mutações**. Não Publicado. Cópia cedida pelo autor.

VICENTE, Eduardo; DE MARCHI, Leonardo. Por Uma História da Indústria Fonográfica no Brasil 1900 - 2010: uma contribuição desde a Comunicação Social”. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 3, v. 1, p. 7-36, jul./dez. 2014.

Documentários:

SEM DENTES – Banguela Records e a turma de 94. Direção: Ricardo Alexandre. São Paulo: Kurundu Filmes/ Tudo Certo Conteúdo Editorial, 2016. 1 DVD (116 min).

ENCARTE – Episódio 08. Direção de Daniel Simão. 2016. Publicado pelo canal Monkeybuzz. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GXNCM9_FJo8. Acesso em: 20 nov. 2019.

Artigos jornalísticos:

AGOSTINI, Tiago. Rômulo Fróes: minha geração é das melhores da história da MPB. **Último Segundo**, 2011. Disponível em: <https://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/romulo-froes-minha-geracao-e-das-melhores-da-historia-da-mpb/n1597071755602.html>. Acesso em: 24 nov. 2019.

BANDA DESENHADA. Adeus, Batucada. **Banda Desenhada**, 4 dez. 2011. Disponível em: <http://bandadesenhada01.blogspot.com/2011/12/adeus-batucada.html>. Acesso em: 23 nov. 2019.

BANDA DESENHADA. Sem Nostalgia. **Banda Desenhada**, 25 ago. 2011. Disponível em: <http://bandadesenhada01.blogspot.com/2011/08/sem-nostalgia.html>. Acesso em: 30 mai. 2019.

BERNARDI, Renan. Besta Fera: o mais novo álbum de Jard Macalé mostra toda a juventude de um ícone da música brasileira. **Tenho mais discos que amigos**, 04 mar. 2019. Disponível em: <http://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2019/03/04/jards-macale-besta-fera>. Acesso em: 15 out. 2019.

CABRAL, Alê. Marcelo Cabral: o nome da nova cena musical paulistana. **Saraiva**, 2013. Disponível em: <https://blog.saraiva.com.br/marcelo-cabral-o-nome-da-nova-cena-musical-paulistana/>. Acesso em: 23 nov. 2019.

CARVALHO, João Paulo. Criolo é o grande vencedor do VMB 2011. **Estadão**, São Paulo, 21 out. 2011. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,criolo-e-o-grande-vencedor-do-vmb-2011,788258>. Acesso em: 15 nov. 2019.

COELHO, Ingrid. Tem Mão de Cearense. **O Povo**, Fortaleza, 3 abr. 2014. Disponível em: <https://www20.opovo.com.br/app/opovo/vidaarte/2014/03/noticiasjornalvidaarte,3230352/tem-mao-de-cearense.shtml>. Acesso em: 12 ago. 2019.

COSTA, Marcelo. Entrevista do mês: Romulo Fróes. **Scream & Yell**. 1 abr. 2010. Disponível em: <http://screamyell.com.br/site/2010/04/01/entrevista-do-mes-romulo-froes/>. Acesso em: 23 nov. 2019.

DIAS, Marca Tosta. Músicos da Nova Cena Paulistana Têm de Atuar Como Empresários da Canção. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 5 fev. 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/02/1855525-musicos-da-nova-cena-paulistana-tem-de-atuar-como-empresarios-da-cancao.shtml>. Acesso em: 11 nov. 2018.

DIGITAL MUSIC NEWS. What Music Piracy Really Looks In 2017. **Digital Music News**, 2017. Disponível em: <https://www.digitalmusicnews.com/2017/05/11/music-piracy-looks-like-2017/>. Acesso em: 27 mai. 2019.

DINUCCI, Kiko. Meu Medo do Pop. **Zagaia**, 2015. Disponível em: <http://zagaiaemrevista.com.br/article/meu-medo-do-pop/>. Acesso em: 12 jan. 2020.

ESTADÃO. Lulina É Destaque do Especial da Yb Music na MTV. **Estadão**, São Paulo, 21 dez. 2009. Disponível em: cultura.estadao.com.br/noticias,lulina-e-destaque-do-especial-da-yb-music-na-mtv,485326. Acesso em: 18 dez. 2019.

EVANGELISTA, Ronaldo. Operários da música livre. **Revista Galileu**, São Paulo, 12 abr. 2013. Disponível em: <http://revistagalileu.globo.com/Revista/Common/0,,EMI331605-17773,00-OS+OPERARIOS+DA+MUSICA+LIVRE.html>. Acesso em: 22 nov. 2019.

EVANGELISTA, Ronaldo. Nova e Velha Vanguarda. **Revista Bravo**, 2012. Disponível em: <https://ronaldoevangelista.wordpress.com/2012/09/13/nova-e-velha-vanguarda>. Acesso em: 10 nov. 2019.

FRÓES, Romulo. **Release Bruno Moraes “A Vontade Superstar**. Disponível em: romulofroes.com.br/TEXTOS_files/Romulo%20Froes%20Moraes.pdf. Acesso em: 6 jul. 2020.

JÚNIOR, José Flávio. Caravana Sereia Bloom. **Rolling Stone**, São Paulo, 15 fev. 2012. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/guia/cd/caravana-sereia-bloom/>. Acesso em: 10 jan. 2020.

LE MOS, Antonina. Mulheres Q Dizem Sim toca hoje em SP. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 de jan. 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/1/21/ilustrada/18.html>. Acesso em: 23 nov. 2019.

LIMA, Carlos Eduardo. Elza Soares – Deus é Mulher. Cantora volta com álbum ainda mais poderoso que o anterior. **Monkeybuzz**, 24 mai. Disponível em: <https://monkeybuzz.com.br/resenhas/albuns/elza-soares-deus-e-mulher>. Acesso em: 15 out. 2019.

MATIAS, Alexandre. Kiko Dinucci, caçador de caminhos. **Trabalho Sujo**, 9 jan. 2020. Disponível em: <http://trabalhosujo.com.br/kiko-dinucci-cacador-de-caminhos/?fbclid=IwAR2l5vKltg6lVyNvnxFdn0NjSkhTjYrAJ652LV0b6WfbPXhnJzudGK3Jmks>. Acesso em: 10 jan. 2020.

NASCIMENTO, Roberto. Bixiga 70 lança disco e quebra sisudez da música instrumental. **Estado de São Paulo**, 2011. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,bixiga-70-lanca-disco-e-quebra-a-sisudez-da-musica-instrumental,791916>. Acesso em: 22 de fev. de 2020.

NSCTOTAL. Novo disco de Elza Soares, “Deus É Mulher” segue estética do “Mulher do Fim do Mundo”. **Diário Catarinense** por Estadão Conteúdo. Disponível em: <https://www.nsctotal.com.br/noticias/novo-disco-de-elza-soares-deus-e-mulher-segue-estetica-do-mulher-do-fim-do-mundo>. Acesso em: 15 nov. 2019.

PRETO, Marcus. Neo MPB. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 29 abr. 2012. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/39881-neo-mpb.shtml>. Acesso em: 12 abr. 2019.

PRETO, Marcos. Cantor Romulo Fróes fala sobre idiosincrasias de sua geração. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 jun. 2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/928919-cantor-romulo-froes-fala-sobre-idiosincrasias-de-sua-geracao.shtml>. Acesso em: 23 nov. 2019.

PRETO, Marcus. Tatá Aeroplano fala sobre o nascimento da atual cena indie de SP. **Folha de São Paulo**, ilustrada. São Paulo, 08 ago. 2012. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2012/08/1133194-tata-aeroplano-fala-sobre-o-nascimento-da-atual-cena-indie-de-sp.shtml>. Acesso em: 03 jan. 2020.

PRETTO, Marcus. Artistas fazem nova MPB mesmo sem apoio de grandes gravadoras. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 29 abr. 2012.

PRO-MÚSICA BRASIL. **Certificados**. Disponível em: https://pro-musicabr.org.br/home/certificados/?busca_artista=Raimundos. Acesso em: 12 out. 2019.

SESC Pompeia Anuncia Prata da Casa. **Scream & Yell**, 2019. Disponível em: <http://www.screamyell.com.br/blog/2019/09/25/sesc-pompeia-anuncia-prata-da-casa-20-anos/>. Acesso em: 11 jan. 2020.

RISTOW, Fabiano. Jaloo anuncia saída da cena musical e desabafa: ‘Não gosto de ser famoso’. **O Globo**, 03 out. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/jaloo-anuncia-saida-da-cena-musical-desabafa-nao-gosto-de-ser-famoso-23993266>. Acesso em: 28 out. 2019.

TECHTUDO. **Conheça o streaming tecnologia que se popularizou na web 2.0**. Mariana Coutinho. 23 mai. 2013. Disponível em: <http://www.techtudo.com.br/artigos/noticia/2013/05/conheca-o-streaming-tecnologia-que-se-popularizou-na-web.html>. Acesso em: 19 fev. 2018.

TECMUNDO. **O que é P2P?**. Douglas Ciriaco. 25 ago. 2008. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/torrent/192-o-que-e-p2p-.htm>. Acesso em: 19 fev. 2018.

Sites:

A MÁQUINA. Site. Disponível em: <http://maquina.art.br/amaquina/>. Acesso em: 12 jan. 2020.

AEROPLANO, Tatá. Biografia. **Dia da Música**. Disponível em: <http://diadamusica.com.br/tataaeroplano>. Acesso em: 16 jun. 2020.

ANTUNES, Arnaldo. Biografia. **Enciclopédia Itaú Cultural**, 01 nov. 2018. Disponível em: enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2878/Arnaldo-antunes. Acesso em: 16 jun. 2020.

BÁRBARA EUGÊNIA. **Bio**. Disponível em: <http://www.barbaraeugenia.com/barbara-eugenia-bio-portugues>. Acesso em: 16 jun. 2020.

BIZZ. **História**. Disponível em: <https://www.bizz.abril.com.br>. Acesso em: 12 jun. 2020.

BOCA, Junior. Um artista. **Tratore**. Disponível em: http://tratore.com.br/um_artista.php?id=212. Acesso em: 16 jun. 2020.

BONADIO, Rick. Disponível em: <http://www.rickbonadio.com.br>. Acesso em: 30 mai. 2019.

BUHR, Karina. Biografia. **Enciclopédia Itaú Cultural**, 23 fev. 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa388545/karina-buhr>. Acesso em: 30 mai. 2019.

CACHORRO GRANDE OFICIAL. **Facebook. Sobre**. Disponível em: <https://www.facebook.com/CGOficial/>. Acesso em: 14 fev. 2018.

CAMPOS, Rodrigo. **Bio. Samba como lugar**. Disponível em: <http://rodrigocampos.art.br/>. Acesso em: 23 nov. 2019.

CAMPOS, Rodrigo. Biografia. **Enciclopédia Itaú Cultural**, São Paulo, 23 fev. 2017. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa436249/rodrigo-campo>. Acesso em: 12 nov. 2019.

CASTRO, Rafael. Biografia. **Dia da Música**, 2020. Disponível em: <http://www.diadamusica.com.br/rafaelcastro>. Acesso em: 12 jun. 2020.

CIDADÃO INSTIGADO. **Muzplay**. Disponível em: <http://muzplay.net/musica/cidadão-instigado>. Acesso em: 16 jun. 2020

EL ROCHA. **História**. Disponível em: <https://www.elrocha.com.br/historia/>. Acesso em: 13 jan. 2020.

FERREIRA, Otto Maximiliano Pereira de Cordeiro. Biografia. **Muzplay**. Disponível em: <http://muzplay.net/musica/otto>. Acesso em: 16 jun. 2020.

GLOSSÁRIO CEALE. Disponível em: <http://www.ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/verbetes/tecnologia-digital>. Acesso em: 19 fev. 2018.

GOMES, Bernardo. Biografia B NEGÃO. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/b-negao>. Acesso em: 30 mai. 2019.

HBBRECORDS. **Hearts Bleed Blue**. Disponível em: hbbrecords.com/com-22. Acesso em 11 ago. 2020.

LABORATÓRIO FANTASMA. Disponível em: <https://www.laboratoriofantasma.com/noiz/>. Acesso em 10 nov. 2019.

LAST.FM. **Biografia: O Terno**. Disponível em: <https://www.last.fm/pt/music/O+Terno>. Acesso em: 12 jun. 2020.

MULTISHOW. **Prêmio Multishow 2019**. Disponível em: <http://multishow.globo.com/especiais/premio-multishow-2019/ultimas.html>. Acesso em: 16 jan. 2020.

MUNDOIRA!. **Edgard Scandurra**: biografia. Disponível em: <https://www.mundoira.com.br/edgard-scandurra/biografia>. Acesso em: 16 jun. 2020.

MUSIC STUDIOS. **Red Bull Music Studios São Paulo**. Disponível em: <https://www.redbullmusicstudios.com/saopaulo/studio>. Acesso em: 16 abr. 2020.

PETHIT, Thiago. Biografia. **Last.fm**, 25 nov. 2014. Disponível em: <https://www.last.fm/pt/music/Thiago+Pethit/+wiki>. Acesso em: 20 abr. 2019.

POÇAS, Maria do Céu Whitaker. Biografia. **Last.fm**. Disponível em: <http://last.fm/pt/music/Céu>. Acesso em: 16 jun. 2020.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. **Serviços para turista**. Virada Cultural. Disponível em: <http://www.capital.sp.gov.br/turista/atracoes/eventos/virada-cultural>. Acesso em: 28 jan. 2020

SELO180. O 180 Selo Fonográfico é uma empresa com uma nova e diversificada proposta em música de alta fidelidade. **180 Selo Fonográfico**, 2017. Disponível em: <https://www.selo180.com/quem-somos/>. Acesso em: 14 fev. 2018.

SOM 13. **Biografia Jaloo**. Disponível em: <https://som13.com.br/jaloo/biografia>. Acesso em: 13 abr. 2019

URBAN JUNGLE. Disponível em: <http://www.urbanjungle.com.br/>. Acesso em: 19 fev. 2018).

VILLARES, Beto. Biografia. **Last.fm**. Disponível em: <https://www.last.fm/pt/music/Beto+Villares/+wiki>. Acesso em: 12 nov. 2019.

WEB.ARCHIVE. Site Oficial de Turismo da cidade de São Paulo. **Itaú Cultural**. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20170926185723/http://cidadedesaopaulo.com/sp/o-que-visitar/atrativos/pontos-turisticos/4383-itaui-cultural>. Acesso em 16 abr. 2020.

WRONA, Laura. Biografia. **Dia da Música**. Disponível em: <http://www.diadamusica.com.br/laurawrona>. Acesso em: 16 jun. 2020.

YB MUSIC. **Gravadora história**. Disponível em: http://www.ybmusic.com.br/gravadora_historia.asp. Acesso em: 30 mai. 2019).