UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

VANESSA VILAS BÔAS GATTI

Súditos da Rebelião:
estrutura de sentimento da Nova MPB (2009-2015)

São Paulo
2015

VANESSA VILAS BÔAS GATTI

Súditos da rebelião:
estrutura de sentimento da Nova MPB (2009-2015)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Área de concentração: Sociologia da Cultura

Orientador: Prof. Dr. Fernando Antônio Pinheiro Filho

São Paulo
2015

VERSÃO CORRIGIDA

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
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

G263s Gatti, Vanessa Vilas Bôas
Súditos da Rebelião: estrutura de sentimento da
Nova MPB (2009-2015) / Vanessa Vilas Bôas Gatti ;
orientador Fernando Antônio Pinheiro. - São Paulo,
2015.
289 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Sociologia. Área de
concentração: Sociologia.

1. sociologia da música. 2. indústria cultural.
3. música popular. I. Pinheiro, Fernando Antônio,
orient. II. Título.

GATTI, Vanessa Vilas Bôas

Súditos da rebelião: estrutura de sentimento da Nova MPB (2009-2015).

Dissertação apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Mestre em Sociologia.

Aprovada em: ____/____/____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

A Jandyr Gatti

AGRADECIMENTOS

Os questionamentos que inspiraram este trabalho começaram há algum tempo e, por isso, tem pitadas de muitas pessoas que cruzaram minha vida profissional e pessoal. E, mesmo que as reflexões presentes nesta dissertação tenham ganhado vida pelas minhas palavras, elas tomaram forma nas relações que construí com as pessoas citadas aqui.

Aos meus pais, por toda segurança e apoio nos melhores e piores momentos. A eles, minha gratidão eterna. À Patrícia que, mesmo com a distância às vezes física às vezes ideológica, foi minha companheira nas aflições durante esse percurso árduo.

Ao meu orientador Fernando Pinheiro pela liberdade e confiança com que conduziu minhas questões, e pelas contribuições teóricas valiosas que me instigaram durante todo o processo de desenvolvimento desta dissertação.

Aos professores Sérgio Miceli e Luiz Jackson, pelas críticas e sugestões ao meu relatório de Qualificação, que tanto contribuíram para as reflexões apresentadas aqui. À professora Maria Helena Oliva, que me recebeu sempre com muita generosidade e abertura, agradeço pelas questões que, inicialmente, inspiraram as minhas próprias. À Maria Carolina Oliveira, pelas discussões para a elaboração do projeto de pesquisa.

Aos amigos do grupo de estudos Música e Sociologia, Marcelo Garson e Érica Magi, pelas indicações de leitura e discussões enriquecedoras que impulsionaram as reflexões aqui presentes.

Ao Rafa, por ter sido meu primeiro interlocutor dos questionamentos que me conduziram a este trabalho, e que, eu espero, tiveram aqui algum resultado.

À Nayara por ser minha irmã de vida, aquela que é, sem precisar saber o porquê é, num ser desarmado.

Agradeço aos meus amigos que, cada um à sua maneira, participaram da elaboração e desenvolvimento deste trabalho, seja nas conversas em bares e bicos da cidade ou fora dela, seja nas indicações de leituras ou revisões, seja na compreensão da minha ausência. Me rendi ao princípio que o objeto desta dissertação me apresentou, aderindo à revisão colaborativa. Sem palavras para agradecer ao time da revisão colaborativa: Carlos, Dani, Nayara, Raquel e Rafa, que dispenderam tempo e energia na conclusão desta dissertação. À Dani, pelas leituras atentas e traduções labirínticas. Agradeço aos companheiros das aflições da vida acadêmica, Leandro e Aline. À Vivi, agradeço as discussões infundáveis desde as primeiras reflexões que me rondavam até os meandros das questões desenvolvidas aqui. À Marilda, agradeço por me colocar em contato com seus amigos sábios, me acalmando e impulsionando em momentos estratégicos. Ao Leo e Aline, pelas tardes de biblioteca e de vida. E à Guitarra, companheira de todas as horas.

À Vera Cardim, por ter me aproximado do olhar de Mário de Andrade sobre a cultura, a cidade, as pessoas. E a Carlos Sampietri, pela profissionalização na ociosidade e pelas conversas na

cozinha da exposição. Ali, de alguma maneira, compartilhávamos incômodos que se transformaram em reflexões neste trabalho.

Aos funcionários da FFLCH e da Biblioteca Florestan Fernandes, pela solicitude. Agradeço especialmente ao Gustavo Mascarenhas, pela gentileza e competência.

Agradeço a ausência de algumas pessoas, possibilitando assim a conclusão desta dissertação, mas que foram importantes na elaboração das questões que me inspiraram.

Agradeço à CNPq, pela concessão da bolsa de estudos, que possibilitou a realização deste trabalho.

Do not fear mistakes. There are none.
Miles Davis

RESUMO

GATTI, V. V. B. Súditos da Rebelião: estrutura de sentimento da Nova MPB (2009-2015). 2015. 290 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Este trabalho analisa a inserção de um grupo de músicos e compositores que surge no final da década de 2000 em São Paulo, denominado Nova MPB, num arranjo de forças que constitui o campo da música popular brasileira. Trata-se de caracterizar a estrutura de sentimento, definindo princípios implícitos e explícitos que permeiam a formação da Nova MPB, cristalizada na sua produção musical. Partindo do pressuposto de que a produção musical é uma produção social, o enredamento que sofrem esses artistas, tanto ao se inserirem num arranjo de forças em curso, quanto nas relações que mantém internas ao grupo, tem efeitos nos seus posicionamentos e composições. O objetivo deste trabalho é problematizar os processos sociais que envolvem a produção musical deste grupo enfocado. Dadas as novas formas de produção, distribuição e divulgação arranjadas pelos artistas, valendo-se de avanços tecnológicos, a Nova MPB coloca-se como protagonista de uma nova produção musical independente, de maneira autônoma e empreendedora. Os artistas formam uma rede colaborativa abrindo caminhos alternativos aos instituídos pela indústria fonográfica. Ademais, o pertencimento à fração artística da classe média intelectualizada e a proximidade da sonoridade de suas composições, ainda que com algumas exceções, reforçam os valores e princípios que conformam o grupo. Os artistas da Nova MPB se relacionam com a tradição da música brasileira de forma peculiar, se aproximando de figuras consagradas e enaltecendo nomes e momentos da história da música popular brasileira que foram obscurecidos pela atuação da indústria fonográfica. Os novos artistas intentam reescrever a história da música brasileira à sua maneira, incorporando gêneros e nomes antes desconsiderados. Por meio de homenagens, parcerias e releituras, eles se aproximam de figuras icônicas, consagradas ou em vias de consagração. A exaltação de momentos do passado dessa história pode ser interpretada como um dos princípios implícitos que compõe a estrutura de sentimento da Nova MPB.

Palavras-chave: Música Independente. Música Popular. Produção Cultural. Indústria Cultural. Estrutura de Sentimento. MPB.

ABSTRACT

GATTI, V. V. B. **Vassals of rebellion:** the Nova MPB structure of feeling (2009-2015). 2015. 290 F. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

This study aims at analyzing the insertion of a group of Brazilian musicians and composers, collectively known as *Nova MPB*, in the popular music field, understood here as a power structure. Our purpose is to understand the processes of collective construction of the symbolic positions within this field. The structure of feeling of the *Nova MPB* group is characterized by both the explicitly and the implicitly principles that guide its formation, which is crystalized in the musical production. Taking for granted that any musical production is a social production, we consider the artists suffer an entanglement as they are inserted in an undergoing power arrangement and as they build relations inside of the group. This entanglement affects their positioning and their compositions. The purpose of this study is to problematize the social processes involved in the musical production of the *Nova MPB*. Given the new forms of production, distribution, and diffusion proposed by the artists with the help of the new technologies, the *Nova MPB*, in an autonomous and entrepreneurial way, places itself as the protagonist of a new and independent musical production. A collaborative web is formed as the artists try to find alternatives to the imperatives of the phonographic industry. Although there are a few exceptions, the fact that the artists in general come from an intellectualized middle class and have a similar music style helps the creation of this notion of *group*. The *Nova MPB* artists have a peculiar relationship with the Brazilian music: they approach famous and recognized artists, as well as they praise obscure artists and musical movements that the phonographic industry has despised. The new artists intend to rewrite their history by means of the incorporation of long forgotten genres and artists. They approach the already renowned artists and the ascending ones as they organize tributes, produce new versions of their songs, and propose partnerships. The celebration of past moments of the Brazilian popular music history can be interpreted as an implicit principle that compose the structure of feeling of the *Nova MPB*.

Keywords: Independent Music. Popular Music. Cultural Production. Cultural Industry. Structure of Feeling. Brazilian Popular Music (MPB).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. CONSTITUIÇÃO DO CAMPO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA.....	18
1.1. Tempos áureos da canção: constituição e consagração da MPB.....	18
1.2. Consolidação da indústria fonográfica	34
1.3. A música independente da Vanguarda Paulista	36
1.3.1. Vanguarda musical.....	39
1.3.2. São Paulo: palco de concreto	43
1.3.3. Vila Madalena <i>way-of-life</i>	45
1.3.4. Discurso e prática independente	47
1.4. <i>Terceirização: Selos independentes</i>	55
1.5. Fim da canção	60
2. O RETORNO DA CANÇÃO	65
2.1. A formação Nova MPB	67
2.2. Apresentando os personagens	73
2.3. Novos meios de produção, distribuição e divulgação	107
2.4. Independente: ser ou não ser?.....	116
2.5. Artista empreendedor	126
2.6. Novos agentes intermediários entre artista e público.....	133
2.6.1. Mecenato privado	134
2.6.2. Mídias sociais, assessoria de imprensa e serviços de streaming	144
2.7. Música colaborativa	148
2.8. São Paulo: palco da Nova MPB.....	157
2.9. Locais de apoio e os críticos-curadores	162
2.10. Entre a “Nova MPB” e a canção sem rótulo	176
2.11. Ascensão do rap	186
2.12. Criolo: entre o lado de cá e o lado de lá da ponte	198
3. SÚDITOS DA REBELIÃO.....	208
3.1. Padrinhos e herdeiros	214
3.2. Seleta tradição.....	245
3.3. Troca de homenagens: a passagem de cetro	265
CONCLUSÃO	271
BIBLIOGRAFIA	281
DISCOGRAFIA	287

INTRODUÇÃO

A música popular brasileira constitui-se, ao longo do século XX, como instituição de peso na cultura brasileira. Junto com ela, constrói-se o papel social de compositor ou músico popular que, empunhando um violão e alguma poesia rabiscada num guardanapo de papel, faz cantar uma simplicidade complexa, condensada numa melodia assobiável. À imagem simplória está associado um ideal de espontaneidade e autenticidade, resultado da busca e construção coletivas de uma identidade brasileira. Contudo, tal papel está longe da gratuidade. Seus ocupantes devem ser versados numa linguagem própria da música popular, ou seja, devem perceber a que posição simbólica pertence certo arranjo musical. Por trás desta aparente arte espontânea, encontra-se a constituição de uma hierarquia de legitimidade própria, que organiza e classifica os sons e letras em posições mais ou menos valiosas, em que por vezes a espontaneidade é carta coringa.

Esta dissertação toma por objeto um grupo de compositores e músicos brasileiros denominado Nova MPB, que se lança na carreira da música popular no final da década de 2000, na cidade de São Paulo. Esses artistas enfrentam um cenário renovado com o advento e a popularização da *internet*. Abertos novos caminhos de distribuição, produção e divulgação de sua música, os artistas improvisam outras e novas maneiras de se movimentar neste microcosmo, deslocando papéis e rearranjando as forças que tornam possível a constituição e o desenvolvimento de uma carreira musical, sem o amparo da indústria fonográfica, que se encontra enfraquecida também devido aos efeitos das novas tecnologias de comunicação. Desse modo, os artistas da Nova MPB se reúnem e se articulam em torno desse rearranjo de forças e resgatam um discurso sobre a produção musical independente, compartilhando caminhos e saberes entre si. Eles se valem de instrumentos proporcionados pela *internet* para fazerem-se artistas, disponibilizando suas músicas para *download* gratuito em redes sociais ou sites pessoais, promovendo a divulgação de shows e de seus nomes por meio de um contato, aparentemente, mais direto com seu público, via redes sociais virtuais.

O agrupamento dos novos artistas não se dá somente pelo rearranjo dos meios de comunicação, produção e distribuição. O grupo que compõem a Nova MPB se constitui a partir de vínculos de amizade, parentesco e conjugais, já que a maioria de seus membros são provenientes da fração artística da classe média intelectualizada, sendo ainda alguns deles filhos de compositores ou

músicos de gerações precedentes. Os novos artistas, ainda que tenham trabalhos individuais, concebem a carreira musical em cooperação, dividindo palcos, instrumentos, públicos, arranjos, saberes, composições. Eles possuem uma sonoridade parecida, misturando gêneros musicais, o que os aproxima da canção produzida na década de 1960, principalmente o que se convencionou chamar de MPB. A relação aproximada que mantêm com nomes consagrados e figuras que fizeram parte da história da música também é aspecto relevante na constituição do grupo. A Nova MPB escolhe exaltar músicos consagrados que de alguma forma revolucionaram a música popular brasileira. Esse movimento é constante em suas ações e composições, visto que fazem releituras, homenagens, parcerias com alguns músicos já consagrados, e enaltecem nomes que ficaram obscurecidos no tempo, marginalizados pela atuação da indústria fonográfica.

Este trabalho procura jogar luz sobre os processos pelos quais passam os novos artistas, ao se inserirem no universo da música popular, que já este possui movimentos definidos, lugares de maior ou menor prestígio, legisladores e autoridades proferindo julgamentos sobre os novos sons, poesias e personagens. A origem social, o conhecimento que têm das regras desse jogo e a forma de suas músicas determinam os passos desses novos artistas, mas também determinam a expectativa, de outros agentes, de que ocupem uma posição em vias de construção ou em transformação. O jogo entre a tomada de posição desses artistas e a posição que lhes é atribuída é revelador de um embate próprio ao universo musical. Este trabalho tem como referência a teoria sociológica dos campos de Pierre Bourdieu e a noção de estrutura de sentimentos de Raymond Williams, pois a partir desse instrumental teórico é possível visualizar os processos pelos quais os agentes tomam posições, e também são posicionados, não somente ao se definirem como representantes de um gênero musical, mas principalmente por meio de sua produção musical. Portanto, trata-se de analisar as tensões que constituem esse universo e identificar em torno de quais temas os agentes da Nova MPB buscam legitimidade e prestígio. O ingresso dos agentes num jogo, onde o que está em disputa é a legitimidade da produção artística, leva-os a certas vinculações específicas e oposições ou distanciamentos estratégicos.

Quero dizer com isso, e aqui explicito o pressuposto deste trabalho, que a música popular brasileira pode ser interpretada como um campo relativamente autônomo, em que se define um jogo com regras específicas, instâncias de consagração e onde agentes estão em constantes relações de tensão ou de associação. Ainda que seu substrato seja a música popular, uma forma artística considerada amplamente como de menor valor estético em relação à alta cultura, no Brasil ela

recebe posição estratégica no campo artístico e intelectual. Justamente por se tratar de música popular de um país periférico, os movimentos dos agentes oscilam entre um ideal de ruptura com a tradição e uma busca pelas raízes do povo brasileiro, o que faz com que este arranjo de forças oscile entre a valorização de renovações formais e elementos que são percebidos como provenientes do povo, prenhes de uma suposta autenticidade.

Isso não significa que a música considerada como manifestação da cultura popular tenha livre passagem ou sucesso garantido neste microcosmo. Existem ali barreiras simbólicas sendo reforçadas e também questionadas constantemente. Trata-se de um arranjo de forças muito particular com uma dinâmica própria, em que, por vezes, permite que uma posição dominada se torne posição privilegiada. Se por um lado, à medida em que se constrói uma linguagem da música popular, novos agentes põem-se a subvertê-la, por meio de revoluções formais, por outro lado, agentes provenientes de estratos sociais baixos reivindicam seu princípio norteador – a cultura propriamente popular – fazendo de sua posição dominada uma virtude.

O equilíbrio de forças que compõe o microcosmo da música popular constitui uma hierarquia de legitimidade própria, que produz lugares de consagração. As figuras consagradas são autorizadas e requisitadas a emitirem opiniões sobre assuntos que ultrapassam os limites da música popular, ocupando um lugar quase profético com alto grau de capital cultural e intelectual. Nesse sentido, a pretensão em assumir o posto de músico e compositor da música popular deve levar em conta sua importância e estar à altura de figuras eternizadas da sua história.

Esse é o desafio que enfrentam os músicos da Nova MPB. Apesar da aparente despreensão, esses novos agentes se filiam a determinados momentos da história da música brasileira em que seus principais agentes intencionaram revoluções formais: a constituição do gênero MPB, principalmente sua finalização com a Tropicália; e a Vanguarda Paulista. 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. O conceito de tradição seletiva, de Raymond Williams, faz refletir sobre um processo fundante do grupo. O fato de se colocarem como “súditos da rebelião”, ou seja, como caudatários de momentos, para eles, brilhantes da história da música e

o significado reconstruído dessa tradição é um aspecto que o próprio objeto desta reflexão convida à análise.

Por tratar-se aqui de um grupo de produção cultural com suas idiossincrasias, situado num determinado momento do desenvolvimento deste microcosmo e advindo de uma classe social específica, os conceitos de estrutura de sentimento e formação, assim como o de tradição seletiva, cunhados por Raymond Williams, são importantes instrumentos teóricos para a análise. O grupo em questão, apesar de não ser formalizado por seus membros por meio de um manifesto cultural ou instituição, possui certos princípios, valores e práticas que o caracterizam, o que permite que seja interpretado como uma formação de tipo particular. A Nova MPB muitas vezes se apresenta somente como um grupo de amigos, em que a colaboração e troca são aspectos que ajudam a alavancar suas carreiras de maneira coletiva. Contudo, o novo cenário para a construção da carreira musical enfrentado pelos artistas não é o único aspecto que os aproxima. Apesar de se reunirem e serem apresentados pelos meios de comunicação em torno da produção musical independente, a formação da Nova MPB possui princípios e valores explícitos e implícitos, gestados no interior do grupo, conforme o desenvolvimento das relações e vinculações entre seus membros. Assim, o conceito de estrutura de sentimento, por meio da aproximação de dois movimentos aparentemente díspares, é um instrumento teórico potente para visualizar as ações e a produção musical da Nova MPB. O conceito permite unir formas acabadas, fixas e objetivas a experiências ativas e flexíveis, intentando captar o processo social realmente vivido e sentido, como fruto de uma consciência social constituída relacionalmente. Desse modo, analisar a estrutura de sentimento da formação da Nova MPB significa interpretá-la como uma experiência artística material e social e, portanto, histórica, fruto de uma experiência social mas vivida individualmente por seus membros.

A fim de demonstrar em que lugar simbólico deste universo a Nova MPB se insere, desenharei brevemente, no primeiro capítulo, os dois momentos da história da música popular que são as suas principais referências, através de cortes sincrônicos, puxando os principais fios desse enredamento, no intuito de desvelar os embates em torno da música popular e processos de consagração em curso. Por meio dessa exposição, acredito ser possível revelar aspectos da dinâmica interna deste microcosmo, suas transformações e a posição da música popular na esfera intelectual e artística brasileira, de maneira geral. Desse modo, pretendo desvelar algumas especificidades constituidoras do campo musical popular brasileiro, dificilmente apreensíveis somente por meio de uma análise sobre a indústria cultural ou sobre a cultura de massa. Ainda que a indústria cultural seja um agente

de peso considerável, rebaixar a música popular brasileira a mero produto homogeneizado desse braço sistêmico do capitalismo seria perder de vista um processo de produção de sentido presente num objeto cultural relevante e que revela, através de suas classificações internas, barreiras simbólicas importantes da sociedade brasileira. Tomarei a indústria fonográfica e cultural como um dos agentes que compõe o campo, ainda que a transformação dos meios de produção tenha efeitos significativos nos deslocamentos de agentes. Contudo, não pretendo retomar minuciosamente a infinidade de fatos que compõem essa história. O intuito aqui é ressaltar pontos que iluminam o estado do campo em que se inserem os artistas da Nova MPB, ou seja, delinear a sua história no sentido de compreender a posição que nossos heróis se veem inseridos e evidenciar aspectos que reverberam na constituição deste universo, definindo seus movimentos e posições próprias.

No segundo capítulo, tratarei de delinear aspectos constitutivos da formação da Nova MPB a partir da análise das trajetórias de seus principais personagens, seus *habitus* e pontos de partida e chegada. Os princípios gestados no interior da formação serão apresentados de maneira a fazer ver a constituição da estrutura de sentimento do grupo, definindo seus movimentos e composições. Neste capítulo me deterei em apresentar os princípios explicitados pelos membros da formação que vão se formando de acordo com a inserção desses agentes no campo musical. O resgate de um discurso sobre a produção musical independente se dá em relação ao enfraquecimento da indústria fonográfica e o arranjo de novas práticas na produção, distribuição e divulgação de seus trabalhos. Apesar do discurso ainda carregar a conotação de liberdade de criação, mostrarei as novas contingências enfrentadas pelos artistas para empreenderem a carreira musical. Alguns membros da formação tem origem social destoante, o que revelam fissuras da formação, trazendo à tona a constituição de seu lugar social. Desse modo, destacarei a incorporação dos rappers à formação da Nova MPB, a fim de jogar luz sobre as tensões que lhe são inerentes.

Por fim, no terceiro capítulo, serão apresentados os princípios implícitos que regem a estrutura de sentimento da formação da Nova MPB. A centralidade das homenagens e de figuras consagradas nas carreiras dos novos artistas traz a questão de sua relação com a tradição da música brasileira. O tipo de consagração que almejam está intimamente ligado a este movimento de aproximação e exaltação de momentos-chaves dessa história, fazendo desta uma idiosincrasia do grupo. Se por um lado os momentos exaltados pelos artistas são aqueles que figuras icônicas intentaram revoluções estéticas e comportamentais, por outro lado os novos artistas se ausentam de se colocar

tal tarefa. Ainda que seus movimentos indiquem uma aspiração pelo posto de novos compositores da música popular, o fato de serem caudatários de seus precedentes entra em contradição com o posto almejado.

Vale dizer que não vou me deter em definir o campo musical popular como um todo. Considero que o grupo em questão ocupa uma pequena parte deste, que vem tendo posição destacada em meio a uma infinidade de gêneros musicais, como o sertanejo universitário, forró, samba, funk, rap, brega, tecnobrega, etc. Todos esses gêneros concorrem e fazem parte desse arranjo de forças, mas perpassá-los não faz parte do escopo do presente trabalho, ainda que a oposição a alguns deles seja destacada no texto. Trata-se, portanto, de analisar uma pequena parte deste universo que, a meu ver, desvenda processos característicos e traz à tona barreiras simbólicas operantes no tecido social brasileiro.

1. CONSTITUIÇÃO DO CAMPO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

A história da música popular brasileira constitui lugares de consagração e embates próprios, que reverberam no posicionamento dos artistas da Nova MPB. Seus expoentes e momentos de revoluções formais e comportamentais são as principais referências desses artistas. Faz-se necessário definir alguns movimentos de constituição deste universo, a fim de clarear seus principais aspectos. A constituição do gênero MPB acontece a partir da integração da fração artística e intelectual da classe média, mas em meio a tensões que posicionam os agentes e definem lugares de consagração. Desenharei aqui duas configurações da história da música brasileira: a constituição da MPB e fenômeno da música independente com a Vanguarda Paulista.

1.1. Tempos áureos da canção: constituição e consagração da MPB

O período de constituição da MPB¹ é considerado por muitos agentes ligados à esfera cultural como a época áurea da canção. Seus protagonistas foram eternizados e são cultuados até hoje como grandes artistas da cultura brasileira. Muitos deles serão retomados pelos artistas da Nova MPB ou participarão ativamente da nova cena musical, se associando aos novos artistas e percorrendo o mesmo círculo social. O modo de se produzir música a partir da mistura de diversos estilos musicais é o principal e mais visível legado deixado às novas gerações pelos personagens dessa configuração. No entanto, a constituição de uma hierarquia de legitimidade que organiza os gêneros musicais irá reverberar nas classificações e ordenamentos do campo no seu estado atual. Esse ordenamento é de significativa importância para os artistas da Nova MPB, tanto no posicionamento que lhes é dado, como em suas tomadas de posições².

¹ O acrônimo MPB será usado, neste trabalho, como designativo de um gênero musical específico, ainda que alguns intelectuais e mesmo artistas se utilizem do termo para se referir à totalidade da música popular brasileira. Tal gênero é de difícil definição, já que surge da mistura de muitos outros gêneros musicais. No entanto, é possível notar a cristalização de uma forma estética convencionada como MPB, que se opõe a tantos outros gêneros, mesmo estes sendo considerados como música popular brasileira.

² Alguns autores já fizeram interpretações a respeito da constituição e autonomização de um campo musical popular brasileiro, ao longo do século XX, elucidando em torno de quais temas e por meio de quais formas os agentes se posicionavam, inaugurando, assim, regras que o compõem. Tais interpretações analisam a maneira pela qual a música

O período que vai da revolução estética da Bossa Nova ao movimento tropicalista, que se desenrola desde final da década de 1950 a meados da década de 1970, segundo classificação de Napolitano (2007)³, é caracterizado por uma efervescência cultural e política marcante. A música popular ocupa a linha de frente de um projeto político e estético, já que tal objeto cultural fazia a ligação entre, de um lado, intelectuais e artistas e, de outro, o povo. Muito bem expressa na brincadeira de Caetano Veloso: “*Se você tem uma ideia incrível, é melhor você fazer uma canção*”⁴, a música popular adquiriu posição estratégica como meio para reflexão, de alcance popular e que não deixou de circular entre a alta cultura. A formulação da expressão “linha evolutiva da música popular brasileira”⁵ cristaliza a existência de uma vida simbólica fértil, compondo um campo relativamente autônomo construído às custas de embates entre agentes que se empenhavam em definir parâmetros de julgamento capazes de diferenciar a “boa” e a “má” música popular brasileira. O embate que vinha se desenrolando desde de a década de 1930 a respeito de qual seria a autêntica música popular, envolvendo figuras prestigiadas nas esferas artística e intelectual e alçando personagens principais do samba como verdadeiros portadores de tal autenticidade (FERNANDES, 2010), recebe novos agentes e, com eles, novas pautas a partir do final da década de 1950 e durante a década de 1960. A concepção da “linha evolutiva da música brasileira” revela a complexidade do embate, pois elaborações estéticas e posicionamentos tomam os discursos dos agentes, e o “popular” torna-se objeto de ação política entre os artistas⁶.

popular ganha legitimidade juntamente com a constituição do campo artístico no país. Apesar de os autores divergirem em apontar o momento em que a autonomização do campo ocorreu, parece haver certo consenso em afirmar tal autonomização e que a distinção operante no jogo do campo gira em torno da questão da brasilidade, ou seja, elementos que ressaltam a especificidade do brasileiro, sendo a um só tempo nacional e popular. O que importa reter dessa discussão é que constitui-se, entre os agentes, um jogo de posicionamento com relação aos gêneros musicais que são elevados e outros que são relegados ao esquecimento, inaugurando assim uma tensão interna entre músicos, compositores, críticos, jornalistas que se colocam a tarefa de definir os aspectos que conferem à certa música o status de autêntica música brasileira. Sobre esse assunto, consultar os trabalhos de Zan (1997), Fernandes (2010), Paiano (1994), Morelli (2008), Vicente (1996), Ridenti (2010).

³ Napolitano (2007) afirma que a constituição da MPB inicia-se com a Bossa Nova(1959) e finaliza-se com o tropicalismo (1968). Adotarei aqui esta periodização.

⁴ Parte da letra da música “Língua”, do disco *Vel*, lançado em 1984.

⁵ A ideia da “linha evolutiva” da música brasileira é de autoria de Caetano Veloso, formulada “durante um debate sobre os ‘caminhos’ da MPB, promovido e publicado pela Revista Civilização Brasileira, em maio de 1966.” (NAPOLITANO, 2007, p. 100).

⁶ Nas primeiras décadas do século XX, o termo “popular” se remetia a manifestações folclóricas, as raízes do Brasil, onde se encontraria a identidade brasileira. Forma-se a partir daí uma narrativa sobre o brasileiro. Nos anos 50, os isebianos transformam a noção de cultura popular: “pode-se romper com a perspectiva tradicionalista e conservadora que percebia a cultura popular unicamente do ponto de vista folclórico. A cultura se transforma, desta forma, em ação política junto às classes populares subalternas. (...) O que se buscava, pois, através da cultura popular, era levar às classes populares uma consciência crítica dos problemas sociais. Movimento que caminhava ao lado da questão do

Depois de sua definição ser disputada entre intelectuais e artistas, nas primeiras décadas do século XX, a música popular brasileira adquire estatuto de alta cultura somente com a revolução formal da Bossa Nova, concebida por agentes de alto estrato social (PAIANO, 1994). De acordo com Paiano (1994), a Bossa Nova rompe com uma prática instituída pelo modernismo, qual seja a de utilizar a música popular como matéria-prima para a “alta” música. Segundo o autor, tal rompimento possibilita o alcance de legitimidade da música popular, sem qualquer vínculo com a “alta” música. A Bossa Nova, com sua proposta modernizadora da música popular, desorganiza as lugares simbólicos já formados e promove uma inovação estética com elementos do jazz, elevando a legitimidade da música popular. Tal inovação promove a ruptura com a estética do exagero, (composição com vários instrumentos, impositação da voz), harmonia e ritmos se resumem ao violão, incorpora modulações harmônicas à moda jazz e a melodia apresenta-se num canto intimista. Seus idealizadores tinham conhecimento teórico de música e eram originários de estratos sociais privilegiados, tanto material como culturalmente. O autor afirma que a partir da década de 1930 três instâncias concorreram na tentativa de moldar a música popular: estado, mercado e os músicos. Somente a partir da Bossa Nova: “[...] os músicos tomam a dianteira deste processo, definindo sua relação com o mercado (e por consequência, quase abandonando o Estado) e garantindo que um pequeno grupo pudesse criar em condições ideais (ou quase) de autonomia” (PAIANO, 1994, p. 6). Tal processo deve-se ao fato de o movimento bossanovista ter sido concebido por sujeitos provenientes da classe média alta e intelectuais terem se colocado em sua defesa⁷.

A partir desse movimento estético a música popular é descolada das comparações com a música erudita e, assim, ganha agentes especializados, instâncias de consagração, discussões específicas, função social, instituições e produtores. Segundo Enor Paiano (1994), somente com o surgimento da Bossa Nova é possível afirmar a relativa autonomização do campo musical popular. Com o movimento bossanovista inicia-se um processo de ascensão social da música popular, pois ela combinava a síncope, forma rítmica elementar do samba, com elementos harmônicos do jazz,

nacional, pois, de acordo com o pensamento dominante, a “autêntica” cultura brasileira se exprimiria na sua relação com o povo-nação” (ORTIZ, 1988, p. 162).

⁷ Segundo Zan (1997, p. 109), a constituição do campo musical inicia-se no fim da década de 40, com o “aparecimento de profissionais ligados direta ou indiretamente à produção da música popular, como músicos, arranjadores, profissionais de rádio, empresários do show business, jornalistas e críticos” e pela “formação de um público consumidor de música popular” e se consolida com a Bossa Nova, quando se define “a distinção entre a música popular de ‘qualidade’ e a ‘comercial’ ” (ZAN, 1997, p.113).

tidos como modernizadores de sua forma. Um bem cultural de fina estirpe e, ao mesmo tempo, com raízes brasileiras, surgia como a expressão sonora de uma classe média intelectualizada e universitária em ascensão, preocupada com a modernização cultural do país. Segundo Fernandes (2010), a Bossa Nova entra num jogo, já em curso, no qual a autenticidade nacional-popular do samba era seu elemento catalisador, e colocava em disputa agentes com gradações diferentes de capital cultural. Caudatária dessa disputa e em oposição aos boleros e sambas-canções que povoavam as rádios e eram considerados bens culturais de baixa qualidade, a Bossa Nova, constrói-se como

[...] estilo híbrido, carioca-nacional-popular – seguindo a tradição estabelecida –, e ao mesmo tempo sinalizador de um cosmopolitismo, de glamour e sofisticação musical em razão da preconizada incorporação de elementos *jazzísticos*, como acordes dissonantes e as modulações harmônicas [...] auxiliaram a elevá-la a um padrão de legitimidade musicalmente “superior”. Em outras palavras, um signo de distinção que caía feito uma luva em uma figuração de ascendência de uma camada média urbana que consumiria sem culpa um produto legitimamente nacional [...] dotado, porém, de uma notória qualidade (Ibidem, p. 154).

A revolução formal colocada em prática pela Bossa Nova trazia à tona a pretensão à modernização, como projeto, a um só tempo, cultural e político. Roberto Schwarz (2012) anuncia aspectos formais da Bossa Nova como portadores de uma configuração histórica particular.

[...] a viravolta formal, fruto da ruminação simultânea do samba e do jazz, tem tanto lógica interna como consequências que vão além da forma, rearrumando o campo da música popular brasileira e ensaiando um novo arranjo entre classes sociais e as raças, além de alcançar um relacionamento mais produtivo com a cultura dominante do tempo. (p. 71).

Apesar da grande revolução formal empreendida pela bossa nova, ela ainda tinha passos tímidos em direção ao engajamento político declarado. Esse processo é levado a cabo pelos compositores e músicos das gerações posteriores e alguns desertores bossanovistas. A sofisticação e inovação formal do samba preconizada pela Bossa Nova, é vista por muitos agentes (os folcloristas principalmente, que tinham certa legitimidade anteriormente galgada) como uma espécie de americanização da música popular e, conseqüentemente, um distanciamento da autenticidade. Ainda que também tenha sofrido críticas ulteriores por expoentes da canção engajada, a Bossa Nova marca o início de um processo de definição de uma comunidade imaginada, da qual fariam parte intelectuais e artistas, com propósitos parecidos (RIDENTI, 2010).

As pretensões à modernização formal expressas na Bossa Nova eram parte de uma estrutura de sentimento que se desenhava na sociedade brasileira naquele período. Ridenti (2010) define esse

elo de ligação entre parte da população brasileira no final da década de 1950 e início da década de 1960 como uma estrutura de sentimento de brasilidade revolucionária.

Amadurecia um sentimento de pertença a uma comunidade imaginada [...], sobretudo nos meios intelectuais e artísticos de esquerda ligados a projetos revolucionários. Compartilhavam-se ideias e sentimentos de que estava em curso a revolução brasileira, na qual artistas e intelectuais deveriam engajar-se (RIDENTE, 2010, p. 87).

Este é um momento em que as esferas intelectual e artística estão aproximadas, quando seus agentes estão buscando se fortalecer mutuamente com pretensões progressistas ao país. Havia certa hegemonia cultural à esquerda, segundo Schwarz (2009), no país. Juntos estavam intelectuais, cineastas, dramaturgos, poetas, músicos, militantes e compositores, formando uma rede de relações bem amarrada, que se exaltavam mutuamente e elaboravam um projeto nacional-popular, e que se pensavam num momento histórico privilegiado, subvertendo a condição de terceiro mundo como posição estratégica politicamente. Está em formação aí uma classe média artística e intelectual que, por maiores que fossem suas divergências, trilhavam um mesmo caminho. Imersa num contexto da história cultural e política brasileira de grande entusiasmo com o futuro, em que uma revolução ou mudanças grandiosas pareciam prestes a acontecer, essa classe se vê como protagonista de uma produção artística e intelectual engajada politicamente e responsável por despertar no povo a consciência para tal transformação social.

Os artistas engajados das classes médias urbanas identificavam-se com os deserdados da terra, ainda no campo ou migrantes nas cidades, como principal personificação do caráter do povo brasileiro, a quem seria preciso ensinar a lutar politicamente. Propunha-se uma arte que colaborasse com a desalienação das consciências. Recusava-se a ordem social instituída por latifúndios, imperialistas e – no limite, em alguns casos – pelo capitalismo. Compartilhava-se certo mal-estar pela suposta perda da humanidade, acompanhado da nostalgia melancólica de uma comunidade mítica já não existente, mas esse sentimento não se dissociava da empolgação com a busca do que estava perdido, por intermédio da revolução brasileira. Pode-se mesmo dizer que predominava a empolgação com o “novo”, com a possibilidade de construir naquele momento o “país do futuro”, mesmo remetendo a tradições do passado (RIDENTI, 2010, p. 91).

Como ressalta Ridenti (2010), essa aclimação da produção intelectual e artística num projeto de nação progressista elege como sujeito histórico o “povo”, o qual era exaltado tanto como produtor de um substrato cultural utilizado pelos artistas, como o personagem sobre o qual eram depositadas as esperanças de transformação social. Cabia à cultura desaliená-lo. Assim, intelectuais, artistas e militantes foram em direção aos estratos populares, intentando uma aproximação de classes.

Parte da intelectualidade mais desperta, em especial os estudantes começaram uma verdadeira ‘ida ao povo’ e tomaram partido da reforma social profunda, fora dos planos governamentais (SCHWARZ, 1999, p. 173).

Autorizada pelo refinamento promovido pela Bossa Nova⁸, a classe média universitária tomou a música popular como bandeira e meio de expressão e conscientização. Inicia-se aí um processo de definição do lugar simbólico da música popular como portadora de um projeto político, devido ao seu alcance e substrato popular, um aspecto fundamental de sua constituição. A canção tornava-se um meio de recados à nação e seus entoadores pretendiam romper com segregações sociais e culturais. Ela ocupava um lugar potente política e culturalmente e, portanto, a posição dos agentes neste microcosmo era fortemente marcada e disputada.

As novas alianças e simpatias de classe operavam transfusões de experiência social, se é possível dizer assim, além de combinações também novas de formas e conteúdo: a cultura do cinéfilo dava de encontro com o movimento camponês, o estudante educado no verso modernista se arriscava na música popular, etc. Não será exagero dizer que de lá para cá boa parte da melhor produção em cinema, teatro, música popular e ensaísmo social deveu seu impulso à quebra meio prática e meio imaginária das barreiras de classe, esboçadas naqueles anos, a qual demonstrou um incrível potencial de estímulo (SCHWARZ, 1999. p. 174).

Como observa Schwarz (1999), a “ida ao povo” deve-se à pretensão de romper barreiras de classe num projeto de transformação social conjunto. No entanto, essa quebra é, vale ressaltar, “meio prática e meio imaginária”. Os agentes se colocavam de maneiras distintas, formando um arranjo de forças que envolvia questões tanto estéticas como políticas, dentro mesmo do microcosmo musical. A legitimidade galgada pela música popular através do refinamento estético da Bossa Nova, no entanto, era contestada por agentes que viam ali uma produção musical distanciada do povo, produzida pela e para a classe média-alta intelectualizada. Os artistas e intelectuais de esquerda ligados ao CPC⁹ propõem uma música simplificada e que tivesse como seu principal objetivo a comunicação de uma ideologia de libertação nacional, e por isso, apontavam a Bossa Nova como “alienada” já que seus temas se reduziam a cantar o amor e as

⁸ Caetano Veloso (1997) descreve o processo de legitimação da música popular por meio da Bossa Nova: “É óbvio para mim que também essa elasticidade do mercado, que passou a estender seus tentáculos na direção de formas brutas de manifestação musical - não apenas os sambas de rua do Rio e as novíssimas formas de samba de rua da Bahia (que já surgiram depois de formado o hábito de se gravar e radiodifundir esse tipo de coisa), mas toda uma variada gama de estilos abordados de modo mais documental -, se deve, em última análise à bossa nova. E menos pela ação direta de alguns dos seus participantes que foram buscar as raízes de tudo no morro e no sertão - e trouxeram de lá Cartola e João do Vale, Zé Kéti e Clementina de Jesus - do que pelo grau de elaboração da estilização conseguida: sem a segurança que a Bossa Nova nos deu quanto à nossa capacidade de criar produtos acabados nós continuaríamos deixando os tamborins da Mocidade Independente de Padre Miguel e os harmônicos da voz de Nelson Cavaquinho longe dos estúdios” (VELOSO, 1997, p. 39).

⁹ O Manifesto do Centro Popular de Cultura (CPC), ligado a União Nacional dos Estudantes (UNE), elaborado por Carlos Estevam Martins em 1962, pretendia que a composição das canções tivesse como seu objetivo a transformação social e a conscientização popular, no sentido de apoiar as reformas de base, sem deixar de exaltar a cultura popular (NAPOLITANO, 2007, p. 76).

tardes ensolaradas de Copacabana. Outros defendiam a inovação estética da Bossa Nova com o argumento de que, mesmo incorporando elementos do jazz, ela ainda possuía como base a síncope do samba e que, portanto, não deixava de ter suas raízes brasileiras (NAPOLITANO, 2007).

Em meados dos anos 1960, a partir das críticas feitas à Bossa Nova e devido ao acirramento de posições que se desenrolava no cenário político, Edu Lobo, Sérgio Ricardo, Nelson Lins e Barros, Vinícius de Moraes e outros, provenientes do movimento bossanovista, inauguram este novo caminho dentro da arena do campo: a canção engajada. Sintetizando discussões a respeito do papel da cultura brasileira como impulsionadora de mudanças políticas e a modernização estética do samba, suas canções entoavam problemas sociais embalados pela batida da Bossa Nova. Buscava-se

[...] uma canção engajada, porém moderna e sofisticada, capaz de reeducar a elite e ‘elevant o gosto’ das classes populares, ao mesmo tempo em que conscientizava. A um só tempo, portanto, havia no ar uma utopia de educação estética, sentimental e política (NAPOLITANO, 2007, p. 77).

Diferente dos primórdios da Bossa Nova, quando as reuniões e apresentações se restringiam aos apartamentos da zona sul carioca ou às casas noturnas com ambiente intimista, a canção engajada ganhava o público universitário, por meio de festivais estudantis. Ganhava também certa legitimidade entre os músicos da tradição, pois promoviam encontros com compositores e músicos do samba antigo, como Cartola, Nelson Cavaquinho, Clementina de Jesus, entre outros. A canção engajada, conciliadora de inovações estéticas da Bossa Nova com elementos de manifestações folclóricas, incorporando canções populares de outros cantos do Brasil (baião nordestino, ponteio, marchinhas, moda de viola), visava a busca pelos “espaços imaginários de resistência ‘popular’” (NAPOLITANO, 2007, p.88). Importa ressaltar que o palco principal do desenvolvimento da música popular era a cidade do Rio de Janeiro, ainda que musicalidades provenientes de outros estados brasileiros fossem trazidas como substância autenticamente popular para seu desenvolvimento.

Os debates estéticos e ideológicos em torno da música popular se entrecruzam, constituindo um jogo de posicionamentos em que o gênero musical definia sua posição simbólica e sua função sócio histórica. É como fruto desse embate que vai se convencionar chamar o amálgama de renovações estéticas bossanovistas com o mote da canção engajada de Moderna Música Popular Brasileira, ou somente MPB, transformando-se ulteriormente num gênero musical herdeiro da Bossa Nova e que incorpora muitos outros gêneros considerados autênticos.

A MPB nasce já com a intenção de questionar e derrubar barreiras entre a música refinada e música popular, entre o moderno e o subdesenvolvido. Napolitano (2008, p. 34), sugere que a MPB nasce como um projeto musical e ideológico de “criar um gosto por música popular brasileira entre a juventude”, para resgatar a Bossa Nova “de sua alienação e torná-la a base de um novo gosto musical”, com o intuito de popularizá-la ou chegar às massas.

Nascia a Música Popular Brasileira, que passaria a ser escrita com maiúsculas, sintetizada no acrônimo MPB, misto de agregado de gêneros musicais com instituição sociocultural. A MPB sintetizava a busca da conciliação da tradição com a modernidade e foi gestada nos programas musicais da TV, assumida pela audiência, sobretudo de classe média, por empresários, artistas e patrocinadores (NAPOLITANO, 2007, p. 89).

A existência material de artistas da MPB, principalmente, foi garantida por uma indústria cultural em pleno desenvolvimento. Espaços que permitiam o encontro desses agentes, como as universidades, a UNE e os CPCs, também contribuíram para o desenvolvimento de palcos cativos da MPB. Vale destacar aqui vultuoso crescimento da indústria fonográfica e televisiva como suportes fundamentais para a existência material e divulgação nacional dos músicos e compositores da MPB.

Ainda que o golpe militar de 1964 tenha frustrado as pretensões revolucionárias da classe artística e intelectual, paradoxalmente o regime autoritário permitiu a constituição de alguns agentes como pessoas públicas conhecidas nacionalmente e, indiretamente, fomentou a sustentação material de tal classe. A tomada do poder pelos militares estremece as crenças de parte da população em transformações sociais profundas, mas “para a surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer” (SCHWARZ, 2009, p. 7). As políticas do governo militar de integração e segurança nacional permitiam a expansão da indústria cultural, o que trouxe um ambiente extremamente favorável ao arranque da MPB e à possibilidade de consagração de seus artistas. Como demonstra Renato Ortiz (1988), o estado autoritário fornecia as condições necessárias para o desenvolvimento da indústria da cultura, criando instituições (como o Conselho Federal da Cultura, Instituto Nacional do Cinema, EMBRAFILME, FUNARTE, Pró-Memória, etc.) e infraestrutura para as telecomunicações (como a ANATEL e a INTELSAT, sistema de satélites de alcance nacional). Houve uma associação de interesses entre Estado autoritário e as empresas de comunicação, pois

[...] ambos os setores veem vantagens em integrar o território nacional, mas enquanto os militares propõem a unificação política das consciências, os empresários sublinham o lado da integração do mercado (ORTIZ, 1988, p. 118).

A censura aos bens culturais que se opunham ao governo militar eram duramente aplicadas, principalmente a partir do AI5 em 1968. No entanto, não cessou de vez a produção cultural da época, pelo contrário, a impulsionou.

O ato censor atinge a especificidade da obra, mas não a generalidade da sua produção. O movimento cultural pós-64 se caracteriza por duas vertentes que não são excludentes: por um lado se define pela repressão ideológica e política; por outro, é um momento da história brasileira onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais. Isto se deve ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada (ORTIZ, 1988, p. 114 et seq.).

A indústria fonográfica se beneficiou do impulso econômico proporcionado pelo governo militar. Boa parte da população consegue ter acesso a eletrodomésticos que, até pouco tempo atrás, eram artigos de luxo na sociedade brasileira, entre eles o toca-discos e a televisão. A venda de toca-discos cresce em 813% de 1967 a 1980 e o faturamento da indústria fonográfica, de 1970 a 1976, cresce 1375% (ORTIZ, 1988, p. 127)¹⁰. Em 1965, as gravadoras formam a Associação Brasileira dos Produtores de Disco (ABPD) e conseguem, em conjunto, a promulgação de lei de incentivo fiscal em 1967 “que permitia às gravadoras aplicar o ICMS devido pelos discos internacionais em gravações nacionais, que levavam o selo ‘Disco é Cultura’” (PAIANO, 1994, p. 195), o que promove ainda mais o interesse em investir nos artistas brasileiros. Os programas de televisão, principalmente os Festivais da Canção da TV Record¹¹, tiveram papel fundamental na constituição da MPB, tanto na existência material dos artistas, como na divulgação de seus nomes e músicas nacionalmente¹².

A importância da TV como meio de divulgação da MPB faz com que parte da produção seja gradativamente deslocada para a cidade de São Paulo. Pode-se notar a centralidade cambiante da música popular ao analisar a trajetória de Caetano. Baiano, da cidade de Santo Amaro, muda-se para Salvador na juventude onde encontra seus pares, principalmente ligados à universidade. Quando decide pela carreira de compositor da música popular muda-se para o Rio de Janeiro e estabelece relações com seus principais expoentes da época. Com o desenrolar da carreira, Caetano

¹⁰ Paiano (1994, p. 220) apresenta alguns dados de crescimento do patrimônio líquido das principais gravadoras de 1967 a 1976: a CBS cresce 7830%; CBD/Phonogram 7786%; Odeon 2262%; Continental 538%, contabilizando uma média de crescimento entre as gravadoras de 4604%.

¹¹ Tanto Zan (1997), quanto Paiano (1994) e Napolitano (2007) apontam a importância das emissoras de televisão como principal meio de promover a canção engajada e a consequente formação da MPB.

¹² De acordo com Napolitano (2007, p. 87), a “parceria entre televisão e música popular representou uma ampliação não só da faixa etária consumidora da MPB renovada, mas também da audiência de segmentos médios bem amplos, mas concentrada nas classes B e C, que poderiam ser traduzidas como classes médias alta e baixa. Estes segmentos detinham cerca de 70% dos aparelhos de televisão em São Paulo”.

passa a residir em São Paulo, sede de algumas instituições da indústria televisiva e fonográfica (VELOSO, 1997).

Contudo, durante a década de 1960, a indústria cultural ainda não possuía um funcionamento sistêmico e racionalmente estruturado, uma clivagem que abre espaço para uma grande fertilidade no campo musical. A indústria cultural se beneficia da efervescência cultural da época e, em alguma medida, é formatada por tensões estético-ideológicas entre os artistas, pois passam a produzir bens culturais com alto grau de capital cultural e outros bens considerados “comerciais”, com grande sucesso de vendas mas baixa durabilidade. Isso permite que os intelectuais e artistas sobrevivam materialmente, e portanto, continuem formando a rede que, agora, é opositora ao regime, mesmo às vezes exercendo cargos públicos ou ligados ao mercado.

[Depois do golpe militar] a vida cultural entrava em movimento, com as mesmas pessoas de sempre e uma posição alterada na vida nacional. Através de campanhas contra tortura, rapina americana, inquérito militar e estupidez dos censores, a inteligência do país unia-se e triunfava moral e intelectualmente sobre o governo, com grande efeito de propaganda (SCHWARZ, 2009, p. 26).

A censura, que aparentemente seria um entrave para o desenvolvimento pleno da indústria fonográfica, impulsionava as vendas de discos censurados, já que estes se tornavam objetos de maior valor pelo caráter de resistência ao regime.

É unanimidade entre os executivos [das gravadoras] o fato de que a censura desencadeada a partir de dezembro de 1968 não afetou o setor economicamente. Ao contrário, o enfrentamento com os órgãos de repressão era visto como mais um chamariz para o disco que finalmente passava pela censura, assim como a imagem de mártir do artista era capitalizada pelas companhias (PAIANO, 1994, p. 198).

A indústria fonográfica se beneficiou de oposições e debates em curso no universo musical, que posicionavam os agentes em lugares com maior ou menor legitimidade. Esses lugares eram delineados pelo grau de engajamento político-cultural, modernização ou nacionalismo, expressos nos estilos musicais. A oposição entre “autêntico” e “inautêntico” ou “comercial”, que já vinha sendo pauta para os agentes da música popular antes do surgimento da Bossa Nova, agora é acompanhada das oposições entre “modernidade” e “tradição” (disputadas principalmente pela oposição entre Bossa Nova e samba tradicional), “nacional-popular” e “internacional-popular” e a oposição entre MPB e o rock, este último visto pelos demais agentes como estilo alienado e que cedia ao imperialismo americano. As associações de parte dos artistas e intelectuais aos partidos

de esquerda são vistas por Marcelo Ridenti (2010), como uma maneira de se posicionar no campo e galgar legitimidade entre os agentes.

[...] a relação dos artistas com a política não é apenas uso indevido da arte para fins que lhe são supostamente alheios, mas um novelo intrincado com custos e benefícios para todos os agentes envolvidos, defensores e difusores de valores políticos, ideológicos e estéticos que não se reduzem a escolhas racionais (p. 72).

Roberto Zan (1997) também identifica o mesmo processo de sobreposição do engajamento político e opções estéticas, pois

[...] a opção pelo engajamento por parte do compositor popular implica principalmente numa tomada de posição visando a distinção de sua produção cultural. Desse modo, pode-se dizer que o engajamento da canção de protesto e da MPB era também uma “opção estilística” (p. 141).

As disputas internas da música popular estão imersas neste ambiente de entusiasmo com o futuro, exaltação do popular a partir da classe média intelectualizada, preocupações com inovações estéticas como emancipação social, aspectos que formam um desenho particular de forças e que ressoam até hoje em sua hierarquia de legitimidade. É um momento de autorreflexão da música popular brasileira. As posições dão-se de maneira relacional e são declaradas pelos agentes. Algumas com maior prestígio foram ocupadas por figuras que foram eternizadas na história cultural brasileira.

A MPB tem sua posição reforçada em relação ao surgimento de novos atores no cenário musical. Capitaneado por Roberto Carlos, a Jovem Guarda foi inicialmente um programa musical da TV Record, lançado em 1966, e se sedimentou como um movimento musical fundamentado no rock'n'roll, também denominado iê-iê-iê. A Jovem Guarda foi apontada por membros da MPB, como um grupo de jovens alienados e rendidos ao imperialismo americano e à sociedade de consumo e era “vista como uma espécie de trilha sonora das estratégias de alienação e despolitização da juventude” (NAPOLITANO, 2007, p. 95). Ainda que com amplo sucesso popular, a Jovem Guarda ocupava posição dominada no campo, já que o engajamento político à esquerda de produções culturais tinham maior legitimidade entre os pares.

O projeto estético e ideológico da MPB ganha maiores definições ao serem reunidos seus principais músicos e compositores pelo dono e diretor geral da TV Record em uma reunião com o intuito de refletir sobre os caminhos da MPB frente a crescente popularização da Jovem Guarda, considerada como ameaça à cultura popular brasileira e sua função política. É a partir dessa reunião que Caetano Veloso elabora a ideia da “linha evolutiva” da música brasileira, indicando João

Gilberto como ponto de inflexão entre o samba tradicional e moderno e que deu um novo passo na história da música popular, e questiona seus contemporâneos sobre quais os novos passos a serem dados (VELOSO, 1997, p. 89). Um amplo debate inicia-se com a ideia da “linha evolutiva” e os posicionamentos se fazem mais embaralhados. Abre-se espaço para questionar as contradições presentes na música popular brasileira e, por extensão, na sociedade brasileira, tarefa tomada para si pela Tropicália.

Elaborada em 1967 e encabeçada por Caetano Veloso e Gilberto Gil, a Tropicália pretendia fazer a justaposição de elementos tradicionais e modernos, como o uso, numa mesma música, de guitarra e berimbau. Incorporando elementos da cultura pop, o tropicalismo ergue-se em diálogo com a contracultura e se apropria do rock'n'roll, principalmente através do grupo Os Mutantes, com seu rock psicodélico, mas também insere produções da Jovem Guarda em releituras, rompendo com os defensores da canção engajada e assimilando arranjos de ambos os polos das oposições que até então vigoravam. Com a pretensão de dar continuidade a linha evolutiva da música brasileira, principalmente no sentido de revolucioná-la formalmente, Caetano se coloca a missão de questionar oposições, intentando superar

[...] tanto a oposição MPB/Jovem Guarda quanto aquela outra oposição mais profunda, que se dava entre a Bossa Nova e samba tradicional, ou ainda entre música sofisticada moderna (fosse bossa nova, samba-jazz, canção neo-regional ou de protesto) e música comercial vulgar de qualquer extração (versões de tangos argentinos, boleros de prostíbulos, sambas-canções sentimentais etc.) (VELOSO, 1997, p. 126).

O movimento tropicalista tem como mote o aproveitamento de elementos da cultura de massa, os quais são mesclados com elementos arcaicos e da alta cultura, fazendo tal aproximação estridente resultar na revelação dos absurdos e das entranhas do Brasil, para assim questionar a modernização conservadora em curso no país. Roberto Schwarz (2009) vê o movimento, num artigo de 1969, como uma alegoria do Brasil.

Para a imagem tropicalista [...] é essencial que a justaposição de antigo e novo – seja entre conteúdo e técnica, seja no interior do conteúdo – componha um absurdo, esteja em forma de aberração, a que se referem a melancolia e o humor deste estilo. Noutras palavras, para obter seu efeito artístico e crítico o Tropicalismo trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contra-revolução cristalizou, ou por outra ainda, com o resultado da anterior tentativa fracassada de modernização nacional. (p. 32)

Através da composição de imagens, sons e poesias aparentemente dissonantes, o projeto tropicalista intentava revolucionar a música popular brasileira, assumindo um posto de vanguarda artística. Por isso, fazia sentido a introdução de guitarras nos arranjos musicais, não como rendição à cultura imperialista americana, mas tendo em mente o princípio oswaldiano da antropofagia:

transformar o estado de Terceiro mundo, país subdesenvolvido, em vanguarda artística, aproveitando o melhor dos mundos de forma criativa e crítica.

No entanto, esse movimento foi mal visto pela esquerda da época não somente pela introdução de elementos da música americana, mas também pela inflexão da música como meio de conscientizar o povo. A intenção de Caetano era estar à esquerda da esquerda, abalar as bases morais da sociedade, chocar em grande medida, afinado com o movimento da Contracultura internacional. Mas isso significava um racha no projeto de nação da esquerda ou assumir a decadência de seu projeto político, cristalizado pelo golpe militar.

Caetano Veloso, além de ser eternizado na música brasileira, é um dos principais personagens desta configuração e desempenha importante papel entre os artistas da Nova MPB. Sua trajetória revela aspectos importantes dos mecanismos que formam os arranjos de força da musical popular, e portanto, deve-se prestar atenção em suas atitudes e colocações. Em 1997, portanto 30 anos após a criação do movimento, Caetano escreve *Verdade Tropical* (1997), uma autobiografia e registro histórico das tensões culturais e políticas da época do tropicalismo, principalmente. Vale retomar aqui alguns aspectos que Caetano descreve como catalisadores da Tropicália e caminhos resultantes, que seu olhar em retrospecto revela, tanto para a delineamento definitivo da MPB e do jogo em curso no campo, quanto para aspectos do seu estado posterior e a mudança de curso que tomou a música popular brasileira. Interessa-nos aqui a sedimentação do movimento como estruturador de formas ulteriores de música e a mudança de significado que o movimento tem para o próprio Caetano, que parece se alastrar pela produção musical da Nova MPB. Portanto, abrirei aqui um parêntese na exposição desta configuração, mas que não deixa de melhor caracterizá-la.

Caetano aponta uma cena do filme de Glauber Rocha, *Terra em Transe* (1967), como catártica, que o impulsiona a pensar no movimento cultural que está prestes a capitanear. Paulo Martins, personagem principal do filme, é poeta e aliado ao Partido Comunista. Ele encarna a figura do intelectual engajado em meio aos jogos políticos da época. O poeta, desesperado com a subserviência do povo diante do populismo, tapa a boca de um de seus representantes e grita a ignorância e despolitização do povo, numa recaída as suas origens oligárquicas (SCHWARZ, 2009). Onde Glauber Rocha colocava em cena a frustração da esquerda após o golpe militar, Caetano se entusiasma e enxerga libertação do compromisso com as classes populares.

Vivi essa cena – e as cenas de reação indignada que ela suscitou em rodas de bar - como o núcleo de um grande acontecimento cujo nome breve que hoje lhe posso dar não me ocorreria com tanta facilidade então (...): a morte do populismo. (...) Era a própria fé nas

forças populares – e o próprio respeito que os melhores sentiam pelos homens do povo – o que aqui era descartado como arma política e valor ético em si. Essa hecatombe, eu estava preparado para enfrenta-la. E excitado para examinar-lhe os fenômenos íntimos e antever-lhe as consequências. Nada do que veio a se chamar de “tropicalismo” teria tido lugar sem esse momento traumático (VELOSO, 1997, p. 105).

Eu sinceramente não achava que os operários (...) pudessem ou devessem decidir quanto ao futuro da minha vida. Portanto, quando o poeta de *Terra em transe* decretou a falência da crença nas energias libertadoras do “povo”, eu, na plateia, vi, não o fim das possibilidades mas o anúncio de novas tarefas para mim (VELOSO, 1997, p. 116).

Ainda que *Verdade Tropical* exalte o ambiente empolgante das décadas de 1950 e 1960, juventude de Caetano, em que a criatividade artística, discussões políticas e efervescência cultural e intelectual marcavam o país à luz da emergência do socialismo, Caetano deixa entrever sua preferência política, destoando do coro da esquerda, dominante no universo musical e cultural. O termo “popular” que compõe a expressão “música popular brasileira”, objeto de militância de Caetano, recebe outra conotação diante da declaração. O abandono de um projeto de nação que elegia o povo como sujeito histórico significava assumir o fracasso da classe artística e intelectual, projeto esse que Caetano interpretou como cerceador de liberdades individuais e artísticas.

Aos olhos da esquerda, que mal ou bem centralizava a resistência à ditadura, descrever da “energia libertadora do povo” era o mesmo que alienar-se e entregar os pontos. Aos olhos de Caetano, era livrar-se de um mito subitamente velho, que cerceava a sua liberdade pessoal, intelectual e artística (SCHWARZ, 2012, p. 79).

Em meio às ambiguidades e às matizações que compõe *Verdade Tropical*, Caetano exalta as possibilidades libertadoras presentes no mercado. Tal posição não era clara nos anos do movimento tropicalista, mas tendo ele sido eleito como um dos compositores de maior prestígio da música popular brasileira desde então e sustentado pela indústria fonográfica durante os anos subsequentes, Caetano sente-se à vontade em revelar sua posição, a qual não soa bem aos ouvidos de seus pares.

Hoje são muitas as evidências de que (...) qualquer tentativa de não alinhamento com os interesses do Ocidente capitalista resultaria em monstruosas agressões às liberdades fundamentais (VELOSO, 1997, p. 52).

A potência da criticidade e ironia presentes na forma artística da Tropicália ao expor as contradições que compunham o país, retrato de um momento histórico peculiar, são atenuadas pela própria interpretação que Caetano dá a sua obra, pois “a visão 1997 que Caetano propõe do tropicalismo, como um movimento mais positivo que negativo, antes a favor do que do contra, não deixa de surpreender” (SCHWARZ, 2009, p. 100). A incorporação de elementos da cultura de massa à geia geral tropicalista, que parecia prenhe de crítica, torna-se adesão às liberdades individuais garantidas pelo mercado, o que transforma seu potencial ácido em exaltação da

coexistência de diferenças. Vale ressaltar que a forma da composição tropicalista vai se arrastar pela produção de novos compositores e músicos até atualmente, no entanto, tal como as impressões de Caetano de 1997 revelam, a junção de termos opostos característica da tropicália perde seu aspecto irônico e os antagonismos se transformam em mera diferença, convivendo pacificamente. As diferenças são direcionadas a públicos distintos, agenciadas pelo mercado (nichos de mercado), que aos olhos de Caetano, preserva liberdades artísticas e individuais¹³. Dito isso, fecho aqui o parênteses.

A consagração de Caetano, atestada pela prisão e exílio e a despeito das divergências com seus pares da classe artística, fez-se através do investimento da indústria cultural e com respaldo do mesmo público da MPB, que viam nas suas provocações aos princípios morais da sociedade uma forma de subversão. Mesmo com inovações formais e temáticas, o tropicalismo ainda mantinha-se fiel à questão da brasilidade, ainda que pretendesse questioná-la. Apesar da distância nas posições, a Tropicália revolucionou formalmente a música popular e seus membros entram para o rol de grandes compositores, arrematando definitivamente a MPB, que viria a ser o gênero musical impulsionado pela indústria fonográfica e eleito como bem cultural com alto capital.

Sedimenta-se então, com a constituição da MPB, uma hierarquia de legitimidade própria ao campo da música popular brasileira. Os bens culturais tidos como de prestígio estavam associados ao comprometimento que tinham com a “linha evolutiva” da música popular e engajados num projeto de nação. Já os bens culturais rotulados de “comerciais” ou “alienados” eram vistos com descrédito. Ao final da década de 1960, com a censura militar agindo mais pesadamente sobre os artistas, exilados e presos políticos eram vistos como heróis nacionais. Muitos artistas da MPB ganham tal posto e a MPB se estabelece como gênero dominante no campo musical popular. Seus compositores, advindos da classe média intelectualizada, se tornam agentes de peso neste universo. A indústria fonográfica se aproveita da distinção entre gêneros musicais para uma incipiente segmentação do mercado, o que traz certo *status*. De acordo com Paiano (1994, p. 216),

Favorecida pela estratégia de consagração da música popular detonada pelos artistas a partir da Bossa Nova, a indústria fonográfica encontra no início dos anos 70 uma hierarquia de legitimidade já bastante definida, que permitia que a companhias realizassem seu lucro não só na forma comercial, mas também na forma institucional. A MPB já havia formado um time de artistas consagrados que qualquer pessoa consegue (mais ou menos) escalar.

¹³ A reverência dos artistas da Nova MPB a Caetano, bem como o papel de padrinho da nova geração que desempenha, não deixam de ser sintomáticos dos rumos que tomam a significação da música popular brasileira. Essa discussão será retomada no capítulo 3.

Araújo (2002) também mostra como as gravadoras, nos anos 1970, classificavam em “culturais” os músicos da MPB e Bossa Nova, os quais não sofriam interferência das gravadoras e podiam produzir em situação quase ideal de liberdade artística, e “comerciais” os artistas que as gravadoras obtinham grande lucro imediato, mas de curto prazo. Os músicos estigmatizados como “comerciais” permanecem à margem e com pouca legitimidade cultural, incluindo aqui os denominados “bregas”, mesmo estes sendo os preferidos entre os estratos mais baixos da população, e portanto, mas com um outro sentido, populares¹⁴.

Nas representações do campo artístico-fonográfico destacam-se a existência de dois grupos de cantores/compositores: aqueles considerados de “prestígio” – que dão status à gravadora e alimentam a imagem de produtoras de objetos culturais – e aqueles considerados meramente comerciais – que dão retorno financeiro grande e imediato (ARAÚJO, 2002, p. 189).

As posições tomadas pelos agentes nesta configuração, portanto, serão cristalizadas em barreiras simbólicas internas ao campo musical popular. Seus principais personagens se tornam consagrados não somente com a ajuda da indústria fonográfica, que os escala para o elenco de bens culturais com maior prestígio, como também pela própria classe artística e pela historiografia, que elege tal momento como objeto de pesquisas e de maior fertilidade cultural. A MPB passa a ser objeto cultural de distinção no gosto da sociedade brasileira¹⁵. Indústria cultural, críticos, a classe artística como um todo, instâncias de consagração e de preservação da memória musical popular brasileira, pesquisadores acadêmicos, intelectuais e figuras com alto capital cultural ajudam a consagrar os principais expoentes da MPB envolvidos com o compromisso de modernização mesclada às raízes tradicionais da música, e fazem do período um brilhante capítulo da história cultural brasileira¹⁶. À parte julgamentos de valor sobre as produções musicais, vale ressaltar que

¹⁴ De acordo o autor, questões políticas também eram colocadas pela música “brega”, mas não ganham muito destaque na história “oficial” da música brasileira.

¹⁵ Como analisa Botelho e Fiore (2005), a MPB é o gênero mais ouvido entre as classes A/B, 36%, em comparação com outros gêneros musicais, por exemplo, a música clássica é ouvida por 14,2%. Entre a classe C, 18% preferem MPB e nas classes D/E somente 12% preferem MPB, na região metropolitana de São Paulo.

¹⁶ A discussão própria à bibliografia sobre a música popular tem como pauta a decadência do aspecto que unificava a música na década de 1960 – o nacional-popular – ao longo das décadas subsequentes, e consequentemente enfocando tal produção como de maior valor cultural. Nesse sentido, é pertinente a crítica de Paulo Cesar Araújo (2002) à historiografia como agente de peso no processo de construção de uma hierarquia de legitimidade própria ao campo musical popular, ao analisar a exclusão simbólica dos chamados cantores “bregas”. Diz ele: “no campo específico da música popular brasileira, estamos diante de uma produção historiográfica autoritária e excludente. O que os “enquadradores” da memória da nossa música popular consideram como arte da “história” ou representativo do período militar é somente aquela produção musical que atingia o público de classe média e nível universitário. Aquilo que apenas as camadas mais pobres da população brasileira ouviam ou admiravam não é considerado digno de registro ou pesquisa.” (ARAÚJO, 2002, p. 347).

tal construção faz parte de um movimento de tradição seletiva¹⁷ que os músicos da Nova MPB se encarregaram de dar continuidade, sem, no entanto, deixar de jogar luz sobre alguns artistas que caíram no ostracismo, principalmente durante a década de 1970.

1.2. Consolidação da indústria fonográfica

A década de 1970 foi marcada, por um lado, pelos efeitos da censura do estado autoritário com o AI5, resultando em prisões e exílios de artistas e intelectuais, e por outro lado, a consolidação da indústria fonográfica e cultural, aspectos que levam os pesquisadores à caracterizar o período como um ambiente desértico para a produção musical, quando colocada em relação a década precedente. No entanto, esta é a década em que os principais expoentes da música popular que surgiram nos anos 1960 foram transformados em astros, ídolos incontestáveis, os quais imputam alto valor aos LPs de sua autoria (PAIANO, 1994, p. 199). Nomes como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gal Costa, Elis Regina, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Milton Nascimento, Nara Leão, Tom Jobim, Vinícius de Moraes se tornam estáveis no posto de músicos e compositores de maior prestígio, consequência da atuação estratégica e racionalizada da indústria fonográfica, formando *casts* estáveis com altos lucros garantidos (DIAS, 2000, p. 57). Beneficiadas por uma produção musical brasileira já consolidada e com nomes de destaque e legitimidade simbólica, as maiores gravadoras em atuação no período se tornam negócios promissores.

Se nos anos 1960 a indústria fonográfica iniciava seu crescimento devido aos incentivos proporcionados pelos militares, na década de 1970 tal indústria se consolida definitivamente e alcança a posição de quinto maior mercado mundial em 1979, atingindo a marca de 64 milhões de

¹⁷ O que Williams (1979) denomina por tradição seletiva é o principal mecanismo de legitimação e elevação de significados, valores e hábitos da classe dominante, responsável por eternizar certas produções culturais apontando-as como obras de arte, em detrimento de outras produções, promovendo assim a reprodução da ordem social em suas mais sutis tonalidades. O autor a descreve como “uma força ativamente modeladora” e “uma versão intencionalmente seletiva de um passado modelador e de um presente pré-modelado, que se torna poderosamente operativa no processo de definição e identificação social e cultural” (WILLIAMS, 1979, p. 118). A tradição seletiva é, portanto, um processo ativo de legitimação de alguns elementos selecionados do passado para compor e reafirmar o presente e que dá direções ao futuro e frequentemente está ligada à produção simbólica da classe dominante.

cópias vendidas, com alta lucratividade¹⁸. A racionalização da indústria fonográfica¹⁹ é somada à interação entre os braços da indústria cultural. Estabelece-se uma “relação de complementaridade e interdependência, [em que] os vários setores se relacionam e um impulsiona o desenvolvimento do outro” (DIAS, 2000, p. 53). A autora descreve o esquema de atuação sincrônico das várias mídias na produção de artistas ou na consagração de figuras já cultuadas. A divulgação dos artistas passa a fazer parte de uma rede sistêmica, onde casas de shows, redes televisivas, trilhas sonoras de novelas, cinema, publicidade, emissoras de rádios atuam conjuntamente na produção de certo artista, deixando pouco espaço para músicos e compositores que não tinham contrato com grandes gravadoras. Márcia Dias (2000, p. 64) mostra, por meio de depoimentos dos diretores das maiores gravadoras da época, como “no Brasil dos anos 70, o caráter de mercadoria dos produtos culturais passa a ser evocado com maior naturalidade, por todas as partes envolvidas”.

A expansão da indústria fonográfica e cultural tem efeitos na produção musical dos anos 1970. Inicia-se um processo de especialização da produção musical e o surgimento de profissões ligadas à produção, comercialização e divulgação dos bens culturais. O produtor e diretor artístico, papéis centrais na intermediação entre os interesses da gravadora em atingir um grande mercado e o compositor, ganham destaque nas gravadoras. A especialização e profissionalização leva ao direcionamento das composições para certos nichos de mercado, fazendo da segmentação do mercado uma das estratégias principais da indústria fonográfica (DIAS, 2000). Por consequência, há um gradativo distanciamento da música popular da esfera cultural e intelectual, processo esse também resultado de outros fatores políticos. Assim, são poucos os artistas que surgem no cenário musical da época, já que as gravadoras possuíam *casts* consagrados e de sucesso garantido.

A presença acentuada da indústria fonográfica e sua atuação racionalizada e restritiva dá espaço para o surgimento do lugar social de “artistas marginais” ou “os malditos”²⁰. São artistas que surgem na década de 1970 com pretensões a revolucionar o microcosmo da música popular por meio de composições inovadoras e críticas, mas devido à restrição das gravadoras, permanecem à margem e poucos se tornam figuras conhecidas da música brasileira. Os maiores exemplos são:

¹⁸ A venda de produtos da indústria fonográfica em 1968 é de 14.818 de unidades. Já em 1980 é de 57.066 unidades. (DIAS, 2000, p. 55)

¹⁹ Marcia Dias (2000) descreve o processo de racionalização da produção fonográfica, desenvolvendo estratégias de maior lucratividade, como a segmentação do mercado.

²⁰ A denominação “malditos” da música brasileira foi primeiramente inventada pela imprensa e depois adotada pela indústria fonográfica como uma forma de vendê-los através desta estigmatização. O rótulo é fortemente negado pelos artistas.

Jards Macalé, Tom Zé, Luiz Melodia, Sérgio Sampaio, Amado Maita, Jorge Mautner, Walter Franco, entre outros.

Jards Macalé e Tom Zé, iniciam suas carreiras na Tropicália, mas se afastam do movimento por desentendimentos e se tornam compositores solo nos anos 1970. Tom Zé permanece compositor desconhecido do grande público, mesmo sendo contratado da Continental, e só tem sua obra reconhecida nos anos 1980, quando foi “descoberto” por David Byrne, músico do grupo americano Talking Heads. Jards Macalé tem composições gravadas por importantes nomes da MPB, mas rompe com o tropicalismo por considerar que o movimento estava sendo cooptado pela indústria cultural. Jards lança seu primeiro disco em 1973 pela Philips, mas logo é excluído do *cast* da gravadora, pois criticava duramente a atuação da indústria fonográfica, apontando seus diretores como “atravessadores”²¹.

Outros compositores e músicos permaneceram no ostracismo, como Sérgio Sampaio, que foi vítima do “fracasso de vendas” de seu primeiro LP de 1973 *Eu quero é botar meu bloco na rua*, lançado pela Philips e produzido por Raul Seixas. O compositor lança seu segundo disco em 1976, pela gravadora Continental, que não atinge sucesso. Seu terceiro disco sai somente em 1986, financiado pela família e independente. Sérgio Sampaio morre de pancreatite em 1994 com pouquíssimo reconhecimento. Amado Maita também é exemplo dos entraves da indústria fonográfica. Ele produz um único disco em 1972 com somente mil cópias, pois não foi considerado um produto vendável. O compositor abandona a carreira musical e nos anos 1980 passa a administrar um estacionamento, propriedade da família²².

É em contraposição ao acentuado afunilamento das gravadoras na contratação de novos artistas que o fenômeno da música independente emerge no Brasil, nos anos 1980. Seus principais representantes são denominados de Vanguarda Paulista.

1.3. A música independente da Vanguarda Paulista

²¹ Informação retirada do documentário *Jards Macalé: um morcego na porta principal*, direção de Marco Abujamra e João Pimentel, 2008.

²² Esses compositores serão retomados pelos artistas da Nova MPB em homenagens. A questão será discutida mais profundamente no capítulo 3.

Outro momento da história da música popular que é precedente importante para a definição do lugar social da Nova MPB é o início dos anos 1980, principalmente os grupos convencionados como Vanguarda Paulista. Se o momento de constituição da MPB, descrito anteriormente, é relevante por aspectos formais que serão exaltados pelos agentes da Nova MPB, a Vanguarda Paulista traz novidades de movimentação e posicionamento, as quais serão herdadas pelos novos artistas. Vários são os motivos que fazem deste momento fundamental para a constituição da Nova MPB: 1) o discurso sobre a produção musical independente constituidor da Vanguarda Paulista, será retomado pelos agentes da Nova MPB, mesmo que com outra tonalidade; 2) é um momento de revolução interna do campo e portanto, quebra com a produção musical anterior, tanto formalmente, como no seu conteúdo e modo de produção, mudanças essas que a Nova MPB se pretende herdeira ; 3) muitos artistas da Nova MPB são filhos de personagens principais dessa configuração; 4) a Nova MPB é herdeira de um estilo de vida alternativo inaugurado nessa época; e 5) a cidade de São Paulo é o principal palco da Vanguarda Paulista, assim como o é da Nova MPB. Faz-se importante analisar este momento da música popular, no sentido de demonstrar alguns deslocamentos de sentido da produção musical independente e da concepção de músico/compositor popular da Nova MPB em relação à Vanguarda Paulista.

Dado o contexto de expansão, consolidação e racionalização da indústria fonográfica e cultural na década de 1970, o fenômeno da música independente surge no Brasil no final desta e início dos anos 1980, como resultado da dificuldade de novos artistas acessarem o *cast* das gravadoras e também da insatisfação com o cenário musical que, na visão de muitos agentes, parecia estagnado e padronizado. Havia, nesta época, um forte discurso, principalmente entre artistas e intelectuais, denunciador dos danos à produção cultural provocados pela indústria cultural, o que, de certa forma, reuniu energias das mais diversas formas de expressão, como a poesia marginal, o grafite, a música independente, intervenções urbanas em outdoors, murais, arte-postal, entre outras.

A concepção da expressão “música independente” foi gestada nesse ambiente. As novas produções musicais de jovens universitários a partir de meados da década de 1970, começam a surgir em circuitos alternativos, ou seja, fora do domínio das empresas ligadas à indústria cultural, como festivais universitários, shows em praças e parques. Inicialmente esses compositores e músicos procuraram as gravadoras para produzi-los, mas depois de sucessivas negativas, a prática e discurso da produção independente começam a ser elaborados. Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção, principais personagens do que viria ser a Vanguarda Paulista, já compunham e

tocavam antes mesmo de se verem como independentes, em meados dos anos 1970. Preocupados com uma renovação estética e temática da música popular, suas composições não eram aceitas pelas gravadoras.

Arrigo lembra que Itamar, já morando em São Paulo ia “de porta em porta” nas gravadoras (RCA Victor e Copacabana) mostrar suas composições. Eles queriam que Itamar gravasse samba ou então pontos de umbanda. A intenção de transformar sua música em algo pasteurizado e industrializado deixava Itamar triste. Ele sempre saía das reuniões desanimado, segundo Arrigo (BASTOS, 2012, p. 54).

As várias tentativas frustradas dos músicos em acessar a indústria fonográfica resultam numa maior inflexibilidade quanto às composições e a militância pela renovação estética torna-se palavra de ordem entre os artistas. A fala de Luiz Tatit, compositor do Grupo Rumos, a respeito da reação dos artistas à rejeição das gravadoras é reveladora da dinâmica de elaboração da prática independente.

Marginalizados por este panorama fortemente cristalizado e rendoso para os grupos financeiros e, ao mesmo tempo, cômodo e farto para os artistas já eleitos, alguns novos compositores e músicos, depois de muito tempo de trabalho (alguns com mais de dez anos) sem a possibilidade de registro e divulgação, iniciaram um processo de contra-ataque à ação das gravadoras. Assim como essas empresas invadiram o domínio artístico, assumindo também suas funções (visando maior controle do produto), esses artistas, embora em proporção infinitamente menor, passaram a acumular em ampla escala a função técnica, território inviolável das gravadoras. Claro que isso sequer arranhou o poderio das gravadoras, porém, abriu um precedente significativo que se transformou numa alternativa natural até para os grupos recém-formado. Daí então a noção de independente. Ao invés de permanecer à espreita de oportunidades ou de se submeter a julgamentos, quase sempre humilhantes, por parte dos empresários produtores, o artista percorre toda a trajetória da produção e da divulgação, enfrentando toda sorte de obstáculos, pagando todos os custos, para no final concluir que o preço de seu LP não saiu tão caro (TATIT, 1984, p. 33)²³.

O processo de produção de um disco²⁴ e a existência material e pública do artista eram de responsabilidade da gravadora, quando firmado um contrato com o artista. Sem o contrato, o artista fica responsável por sua carreira musical, sem dispor de todo o aparato para a produção, divulgação e distribuição de seu disco. No entanto, mais do que uma produção independente das grandes gravadoras, a significação da música independente vinha impregnada de uma ânsia pela inovação formal, já que esta não era aceita pelas grandes gravadoras por não ser considerada um produto vendável. Portanto, uma maneira de se colocar numa posição de resistência à indústria cultural e

²³ Luiz Tatit (1984) escreve sobre o movimento em que estava inserido em 1984, portanto início do fenômeno independente na música. No entanto, essa alternativa descrita por ele revelar-se-ia insustentável.

²⁴ Neste processo estão incluídos um estúdio de gravação, no qual o artista não precisa dispor de todos os instrumentos musicais e de gravação, a produção, mixagem e gravação do álbum, a produção artística do material físico (capa, encarte, etc.), a prensagem das cópias, a divulgação do disco e artista e a distribuição das cópias em lojas especializadas.

reclamar a liberdade artística, a música independente conquista um lugar de prestígio no universo musical. Nesse sentido, o fenômeno da música independente tem dois significados sobrepostos: designa um modo de produção musical sem o contrato com qualquer gravadora, por meio do uso de estúdios pequenos e autônomos, divulgação e distribuição artesanal; e também designa uma atitude de resistência à padronização imposta pela indústria cultural, expressa em composições que pretendiam revolucionar a linguagem e a forma musical, colocando-se, portanto, numa posição de vanguarda no campo musical.

1.3.1. Vanguarda musical

A renovação estética da música popular começou a ser pensada por grupos de amigos músicos distintos que acabam por se encontrar na Faculdade de Música da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP e no circuito alternativo de apresentações em São Paulo. Os irmãos Arrigo Barnabé e Paulo Barnabé conhecem Itamar Assumpção em Londrina e, ao se mudarem para São Paulo, estreitam a relação e a troca de ideias e conhecimentos musicais ao morarem juntos por dois anos. Arrigo já vinha com composições atonais, sua proposta de renovação formal da música popular, desde 1973, quando compõem a música Clara Crocodilo. Itamar, inicialmente baixista da banda Sabor de Veneno de Arrigo, aprende o sistema atonal de composição e embarca no compromisso com a renovação da música. Paralelamente, Itamar desenvolve seu próprio processo de composição e passa a capitanear o microfone da banda Isca de Polícia. Já o Grupo Rumo surge em 1974, de um grupo de amigos da (ECA) da USP, liderados por Luiz Tatit, com a proposta de desvendar a essência da música popular a partir da estética da língua falada. O grupo Premeditando o Breque também é formado por estudantes da ECA e intentavam mesclar elementos da música erudita à música popular. Os quatro grupos, além da ECA (com exceção de Itamar), passam a frequentar festivais e shows alternativos, como o Festival Universitário de Música Popular Brasileira, da TV Cultura, Festival de música da Feira da Vila Madalena, shows no MIS (Museu de Imagem e Som), no MASP e na FUNARTE. Os quatro grupos foram os principais personagens do que foi chamado por jornalistas e críticos de Vanguarda Paulista (CERQUEIRA, 2005). Enquanto Arrigo Barnabé se utiliza do sistema atonal para narrar histórias urbanas, Itamar Assumpção inova formalmente ao

utilizar a polirritmia e polimetria em suas músicas, confundindo o pulso elementar já estabelecido da síncope. Já Premeditando o Breque questiona o lugar dos gêneros musicais aproximando os mais distintos socialmente ou com uma letra que está longe de se encaixar num gênero específico e o grupo Rumo se utiliza de solos de instrumentos que dialogam com a melodia da fala, ressaltando portanto a entonação na canção. Ambos os grupos se utilizam da ironia musical e textual em suas composições.

Já que sua produção tratava de revolucionar formalmente, ou pelo menos, de abalar as estruturas e barreiras da música popular, os grupos da Vanguarda Paulista tem como principal referência a Tropicália e a Bossa Nova, movimentos esses que, a seus olhos, deram novos rumos à música popular, como fica patente em seus depoimentos²⁵. A preocupação com a linha evolutiva da música popular está presente em suas composições, no sentido de se pensarem como continuadores de renovações empreendidas pelos movimentos citados. Arrigo revela em entrevista sua pretensão à inovação formal através de composições atonais.

Na época, lá em Londrina, quando a gente já tinha uma preocupação com a linha evolutiva da M P B, (antes de conhecer a teoria de Augusto de Campos a gente já tinha essa preocupação), a gente achava que depois do tropicalismo, que ainda está no tonalismo, o que tinha que acontecer era o atonal. Tinha que ter uma mudança na linguagem musical, porque a letra, os arranjos, tudo já tinha mudado, mas a linguagem não acompanhou aquilo. Então havia uma distância entre uma coisa e outra. A gente sentia que tinha. A gente se perguntava por que esses caras não variavam o compasso, por que eles não punham um negócio mais louco.²⁶

As composições da Vanguarda Paulista deslocam o compromisso com o projeto de nação sobre o qual a MPB foi constituída, e cantam a cultura de massa e de consumo, a vida urbana, as barreiras simbólicas da música popular (das quais eram vítimas), os costumes e personagens marginais da cidade de São Paulo, principalmente através da sátira, ironia e paródias. Tudo isso num constante diálogo com a música erudita, num contraponto mais do que afinado com seus princípios norteadores, já que seus principais personagens estavam ligados à Escola de Música da ECA (CERQUEIRA, 2005).

Arrigo Barnabé se utiliza do sistema atonal e serial em suas composições, mesclado à linguagem dos quadrinhos e da cultura pop, como o uso de clichés e locuções de rádio, nas quais

²⁵ “Os últimos revolucionários da música brasileira vieram da Bossa Nova ou da Tropicália. A Bossa Nova mudou o ouvido do público para coisas difíceis como intervalos dissonantes. A Tropicália mexeu com o comportamento, mudou a visão de muitos artistas sobre a realidade brasileira.” Arrigo em entrevista a Okky de Souza publicada na revista Veja, em 15 de dezembro de 1982.

²⁶ Entrevista de Arrigo Barnabé, publicada na Arte em Revista, 1984.

emergem cenários urbanos e personagens marginais, como o office boy, a prostituta, travestis, sex-shop, casa de fliperamas, vedetes, experimentos científicos e monstros mutantes. Arrigo explica a diferença de sua composição com relação à canção tradicional:

Mas a diferença com a canção tradicional é que ela não tem tonalidade, não obedece ao sistema harmônico, obedece ao serial. No sistema tonal você tem que seguir certa harmonia. No serial não.²⁷

O sistema atonal de composição, portanto, faz parte de uma paisagem sonora urbana e expressa certa ironia e sarcasmo de Arrigo diante da cultura de massa. O compositor tem pretensões à vanguarda e está em diálogo com, de um lado, a música erudita (e em contraposição a ela, pela opção pela música popular, totalmente desconsiderada na Escola de Música na ECA) e de outro, com a poesia concreta e poesia marginal. Mesmo afirmando ser filho do tropicalismo²⁸, Arrigo desloca questionamentos a respeito do estado autoritário e joga luz sobre um futuro cenário dominado pela cultura do consumismo e sobre os efeitos colaterais de tal cultura, como as posições marginais, lixos urbanos, o submundo. Quando questionado sobre o regime ditatorial, responde:

Olha, a gente é contra a ditadura que vai vir depois dessa e a ditadura que vai vir depois dessa, quer dizer, só vai vir ditadura, pelo jeito! Sabe, a gente é contra a qualquer ditadura, quer dizer... depois dessa ditadura vem outra, e depois vem outra, vem'outra, v'outra, v'outra... e a gente vai sempre tendo ditadura! Quer dizer, a possibilidade de expressão de fato, tá determinada por um monte de coisas, a arte é sempre revolucionária.²⁹

Já Itamar Assumpção, apesar de ter sofrido influência do sistema de composição atonal de Arrigo, segue outros caminhos em suas composições, ainda assim inovando formalmente. De acordo com Maria Clara Bastos³⁰ (2012), Itamar, influenciado diretamente pelo ritmo do batuque de umbigada e pontos de umbanda, se utilizava da polimetria e polirritmia³¹, através de linhas melódicas sobrepostas e circulares tocadas em ritmos diferentes.

Nas composições de Itamar, devido a possíveis parentescos com esses princípios, podemos identificar o que se chama de polimetria. A escuta nos faz supor que, embora a música ocorrendo em compassos de 4 por 4, haja agrupamentos assimétricos dos pulsos, gerando melodias com métricas distintas. Sendo assim a polirritmia e a polimetria seriam conceitos ligados entre si. Ou seja, ao se utilizar a sobreposição de células rítmicas distintas como consequência teríamos a geração de frases com métricas não simultâneas, defasadas, como é o caso da música de Itamar (BASTOS, 2012, 28).

²⁷ Ibidem.

²⁸ Arrigo afirma “Sou filho da Tropicália” em entrevista a Okky de Souza publicada na revista Veja, em 15 de dezembro de 1982.

²⁹ Entrevista de Arrigo Barnabé, publicada na Arte em Revista, 1984.

³⁰ Maria Clara Bastos foi baixista da banda As Orquídeas de Itamar durante a segunda fase de sua carreira.

³¹ “Turek define a polirritmia como sendo a utilização simultânea de padrões rítmicos distintos entre si, e que assim são por adotarem diferentes subdivisões da pulsações. Ele também define a polimetria como sendo a utilização simultânea de tipos de compassos diferentes” (BASTOS, 2012, p. 28).

Seu processo de composição tinha como voz principal a linha do baixo, diferentemente da canção popular até então feita, em que a harmonia do violão é o centro da composição. Tal processo resulta na sobreposição de ritmos, frases e motivos musicais. Os ritmos com seus respectivos instrumentos se dispõem de forma a não coincidir com as pulsações sonorizadas dos vários instrumentos. Portanto, um instrumento é executado (uma pulsação sonorizada) exatamente quando o outro se encontra na pulsação muda, se complementando. Assim enreda-se a trama sonora da música de Itamar, se constituindo deste intercalar de sons e silêncios.

Outro aspecto do processo composicional ressaltado pela autora é a horizontalidade das vozes na música, ou seja, os instrumentos entram numa conversa horizontal, e não há algum instrumento em primeiro plano ou mais importante na música. O silêncio também é um elemento cênico e musical muito utilizado por Itamar, também com o intuito de uma escuta atenta. Em seu processo criativo,

[...] inventava frases que se encaixavam sem haver predominância de uma sobre a outra, remetendo-se ao fluxo das melodias presentes na música africana e oriental onde, muitas vezes, apesar de partirem do silêncio, não há exatamente um início e sim um trajeto sonoro, uma fluência que é capturada num recorte transversal (BASTOS, 2012, 30).

A horizontalidade dos instrumentos era preocupação também no momento da mixagem e gravação das músicas, tanto nas composições de Itamar, quanto nas de Arrigo.

Eu faço a mixagem junto, claro. Tem que fazer, senão sai como esses discos do Caetano, do Gil, com a voz lá em cima e o resto em baixo. Não existe, né? Em primeiro plano a voz e o resto tudo lá em baixo. Você vê o disco do Itamar. Isso já é um conceito novo, heim? Uma coisa nova. O jeito de mixar que a gente usa. A gente põe a voz no meio. Se você escutar o meu disco e o disco do Itamar, você vai ouvir a voz junto com os instrumentos.

32

Itamar também canta cenários urbanos da cidade de São Paulo, através de personagens como Bebelê, que reage com violência à marginalidade que lhe é dada. A cidade de São Paulo, com sua crueza e diversidade é palco e adentra as composições de Itamar. Tanto Itamar quanto Arrigo, além de tematizarem o ambiente urbano e seus personagens, trazem a paisagem sonora urbana para dentro da composição musical, através de barulhos e sons típicos de uma metrópole. Além disso, os arranjos musicais eram feitos a partir de uma formação de banda de rock, aspecto esse que não era unanimidade entre os artistas da MPB até então. Portanto, muitos aspectos formais e de posicionamentos dos artistas da Vanguarda Paulista são delineados pela carga simbólica de São

³² Entrevista de Arrigo Barnabé, publicada na Arte em Revista, 1984.

Paulo no cenário musical, em contraposição ao principal polo de produção da constituição da MPB: Rio de Janeiro.

1.3.2. São Paulo: palco de concreto

Se o Rio de Janeiro foi o principal palco da ascensão do samba e, consequentemente, da música popular, passando depois pela Bossa Nova e MPB, São Paulo foi não somente o polo principal da música independente, como teve papel central na definição da posição social da Vanguarda Paulista no campo da música popular. A cidade é vista como símbolo da modernidade, palco do Modernismo, cosmopolita e agregadora, mas “sem cara”, sem identidade ou tradição musicais. Não à toa os grupos musicais independentes que emergiam foram denominados Vanguarda Paulista. Em contraposição à exaltação da tradição da música popular e todo o embate em torno das raízes do samba, a Vanguarda Paulista explorou o cosmopolitismo da cidade de São Paulo e brincou com as duras posições em defesa da tradição da música popular.

Beatriz Cerqueira (2005, p. 137) sugere que a combinação entre vanguarda e cultura de massa, encontrada em São Paulo, além de embalar a Vanguarda Paulista, já havia favorecido a criação de movimentos como o modernismo e mesmo a Tropicália. É possível notar um deslocamento de espaço fomentador da Tropicália na autobiografia de Caetano Veloso, *Verdade Tropical* (1997), tanto pelo mote da modernização da música e encontro com figuras importantes da poesia concreta, como pelo sustento material do artista, que dependia de instituições da indústria cultural fixadas em São Paulo. No entanto, a Tropicália ainda está enredada no embate de posições inaugurado pela MPB, locada principalmente no Rio.

A Vanguarda Paulista, apesar de nem todos os seus principais personagens serem paulistanos, adota a cidade tanto como palco de possibilidades para a carreira de compositores, como temática de suas obras. Um ambiente sedento por inovações, permeado pela cultura *underground*, em contraposição à industrialização e individualismo presentes na cidade, forma um cenário de liberdade com relação à tradição musical, propício para o surgimento dos grupos independentes. Assim, a Vanguarda Paulista se coloca frente à tradição musical do Rio, inaugurando um fazer que se pretendia renovador da linguagem da música popular e que adota elementos da música

estrangeira, como o rock e o reggae (principalmente nas composições de Itamar Assumpção). Trata-se de um movimento que vai abrir as portas para o surgimento do rock brasileiro, em meados dos anos 1980. A fala de Itamar em entrevista revela a pretensão à renovação, num cenário em que ainda as figuras dominantes eram os tropicalistas: “Tá bom, eu respeito os baianos. Mas não tem outro jeito? Será que o resto da vida o Brasil vai ser Caetano e Gil? Será possível isso?”³³

O tema da marginalidade está presente em suas músicas e posturas, já que os compositores sentiam-se excluídos pela indústria fonográfica e, conscientes de seus talentos e da inovação estética da música que estavam colocando em prática, também cantam sua marginalidade em relação aos consagrados. A posição marginal tinha um brilho especial que era reforçado por uma efervescência cultural presente na São Paulo da época. Os compositores e músicos independentes estavam imersos numa produção cultural que explorava a marginalidade, principalmente urbana. Eles estavam em constante diálogo e parcerias com a “geração mimeógrafo”, que espalhava poesias nos muros de São Paulo, os grafiteiros, reivindicando estatuto de arte, os cartunistas (Angeli, Laerte, Luiz Gê³⁴, Paulo Caruso, entre outros) tematizando a vida urbana na linguagem dos quadrinhos, o movimento Cinema Paulista Independente, com produções como *O homem que virou suco*, de João Batista de Andrade, *Pixote, a lei do mais fraco*, de Hector Babenco, e *Cidade Oculta*, de Chico Botelho, para o qual Arrigo Barnabé fez a trilha sonora³⁵. A Vanguarda Paulista surge como expressão musical de uma época em que “as artes como um todo não só reclamavam seu espaço na cidade, como reivindicavam a cidade como espaço artístico” (CERQUEIRA, 2005, p. 143).

A não filiação da Vanguarda Paulista à tradição da música brasileira nem sempre foi vista com bons olhos, principalmente fora de São Paulo. Um depoimento de Arrigo sobre uma apresentação no Rio de Janeiro revela a rejeição do público carioca às inovações formais.

Lá [no Rio de Janeiro] eles vaiavam e não paravam pra ouvir nada. E os caras ainda ficavam jogando cerveja nas meninas. Fiquei puto! Aí eu fui ao microfone e fiquei pensando e tocando: “Que é que eu vou falar pra esses caras? Tenho que pega-los de algum jeito”. Peguei o microfone e falei: RIO DE JANEIRO, 11 DE ABRIL DE 1981! E OS OUVIDOS DA PROVÍNCIA NÃO ESTÃO PREPARADOS PARA O SOM DA METROPOLE! Aí fez-se o silêncio... e em seguida aquele AHHH! Eles ficaram putos da vida! Putos!³⁶

³³ Itamar em entrevista. Documentário *Daquele instante em diante*, 2011, direção Rogério Velloso.

³⁴ Luiz Gê desenha a capa do disco *Clara Crocodilo* (1981), principal trabalho de Arrigo Barnabé.

³⁵ Informações retiradas de Arte em Revista, 1984.

³⁶ Entrevista de Arrigo Barnabé, publicada na Arte em Revista, 1984.

A fala de Arrigo traz à tona uma disputa interna ao universo musical brasileiro entre a produção musical paulista e a carioca, esta última tachada por ele de “província”. Assim, além dos entraves encontrados pela rejeição da indústria fonográfica, os artistas independentes encontravam dificuldade de inserção no microcosmo musical também pela rejeição à não filiação de sua música. Através das composições da Vanguarda Paulista inicia-se um “orgulho paulistano” na produção musical, que vai ser acirrada pelo rock brasileiro, em meados dos anos 80.

Tendo como precedente a já tradicional disputa em torno da substância da música popular, a partir das manifestações folclóricas, a Vanguarda Paulista descola a significação do popular e os embates do campo musical. A leitura se dá sob outra ótica, enfocando as consequências da industrialização da cultura, a militância em relação à liberdade artística, a possibilidade de vanguarda e sarcasmo em relação às barreiras simbólicas da música, o que fazia com que a cidade de São Paulo fosse o lugar propício para isso. Talvez no Rio não houvesse essa abertura, pelo peso da tradição musical. Então, a partir desta atmosfera cultural presente na cidade é que se vai reforçando a ideia de São Paulo como cosmopolita da cultura, onde se pode debochar das posições irredutíveis na música.

Através dessa dinâmica é possível notar que existe uma espécie de centralidade cambiante no microcosmo musical popular, ou seja, o centro da produção musical não é fixado num só lugar, mas oscila entre Rio de Janeiro, São Paulo, Recife ou Belo Horizonte, talvez devido ao mito fundador do campo – a busca pelo povo e sua expressão – a matéria-prima da produção musical vem de diversas partes do Brasil.

1.3.3. Vila Madalena *way-of-life*

A atmosfera da cultura marginal de São Paulo, descrita acima, tem endereço fixo na cidade: a Vila Madalena e a região de Pinheiros. Nessas regiões desenvolve-se uma sociabilidade própria e aglutinam-se artistas, intelectuais, jornalistas, inaugurando um estilo de vida alternativo ao modo de vida “cooptado pelo capital”. As expressões alternativo, independente, marginal e vanguarda imperavam sobre o vocabulário dos bairros, formando assim um reduto, onde outra vida era possível (OLIVEIRA, 2002).

A formação dessa sociabilidade específica nos bairros deve-se, segundo Laerte de Oliveira (2002), ao deslocamento dos estudantes da USP, depois do fechamento da moradia estudantil CRUSP pelos militares, em direção aos bairros. Pinheiros e Vila Madalena tornam-se uma espécie de “cidade dormitório” de estudantes da PUC e USP, e permite a criação de pequenos lugares de sociabilidade e trocas de ideias, como botequins, salões de sinuca, feiras livres, casas de fliperamas, terreiros, etc. Consequentemente os bairros se tornam locais de encontro e convivência entre artistas, cineastas, intelectuais, cartunistas, poetas, jornalistas, grafiteiros, psicólogos, músicos, e por isso ateliers, estúdios, galerias, bares são inaugurados. Como observa Oliveira (2002, p. 61), a “noção de *ser alternativo* é a expressão que melhor retrata a atmosfera daquele período”.

Foi a partir da observação da crescente produção cultural inovadora que emergia na cidade de São Paulo, combinada à inexistência de espaços para apresentação dos novos grupos e ao crescente público interessado e entusiasta das inovações musicais, que Ribas de Castro e Wilson Solto Jr., o Gordo, inauguram o teatro Lira Paulistana num porão de uma loja de móveis na Av. Teodoro Sampaio, em frente à Praça Benedito Calixto. O Lira Paulistana foi o principal palco e polo aglutinador da Vanguarda Paulista. A Praça Benedito já era um local de sociabilidade forte no bairro. Depois da fundação do Lira, ela tem esse papel reforçado, como atesta a declaração de Riba de Castro, um de seus fundadores.

Quando surgiu, o Lira não passava de um pequeno teatro. Mas, como a gente estava no bairro de Pinheiros, próximo à Vila Madalena, à USP e à PUC, no meio de estudantes e artistas, o pessoal começou a nos procurar para ocupar cada vez mais o espaço. O lugar acabou virando um território musical por causa da própria demanda. Foi um processo natural. Tornou-se um catalisador de tudo aquilo que andava perdido, sem ter para onde ir, já que a cultura oficial não abrigava esse tipo de aventura. O Lira teve a sorte de aparecer no momento ideal, oferecendo as condições de que as pessoas necessitavam: um local barato, em que todo mundo podia exhibir suas criações.³⁷

No ano posterior ao Lira, os sócios fundam o Centro de Promoções Artísticas Lira Paulistana, que se localizava na praça, onde eram vendidos discos independentes, jornais e revistas alternativos. A praça também foi sede de agremiações do Partido Comunista Brasileiro e do Partido dos Trabalhadores, este último recém fundado. Iná Costa (1984) descreve a motivação de Gordo com a abertura do teatro Lira Paulistana:

O Gordo percebia que esse “público novo” ou, pelo menos, insatisfeito com a “mídia da produção cultural” tinha algumas características importantes: estudantes universitários ou já graduados, mais ou menos atentos às transformações sociais (e políticas) por que vinha passando o país; um tanto quanto nas vanguardas das assim chamadas mudanças de

³⁷ Declaração de Riba de Castro ao jornalista Ronaldo Evangelista, para o artigo “Como nossos pais”, da revista Bravo! publicado agosto de 2012.

comportamento (isto provavelmente valendo mais para o pessoal que criou o “Vila Madalena *way-of-life*”): aparentemente arremido ao “fascínio” da televisão e que parecia ansiar por algum programa cultural, mas com um detalhe bastante significativo: de baixo poder aquisitivo – detectável até por seu modo de vestir, bastante afastado dos padrões vigentes (COSTA, 1984, p. 34).

A Vanguarda Paulista acaba por se tornar expressão musical deste modo de vida alternativo que imperava sobre as regiões. Tanto seu público como seus próprios personagens eram universitários, preocupados com as inovações artísticas e desejosos de um estilo de vida fora dos padrões estabelecidos de então, tanto culturais como comportamentais. A expressão “Vila Madalena *way-of-life*” cristaliza o modo de vida almejado e inaugurado na época, e que vai perdurar sobre os personagens da Nova MPB.

1.3.4. Discurso e prática independente

Se não havia um projeto estético entres os músicos da Vanguarda Paulista, a reunião em torno do teatro Lira Paulistana permitiu a troca de ideias e associações entre os músicos. Dentre todas as produções de música independente que começam a surgir nos anos 1980, segundo Costa (1984, p. 19) é possível

[...] traçar uma linha de continuidade entre alguns deles, mesmo que em alguns casos se verifique apenas o Lira Paulistana [...] como denominador comum, ou, na maioria deles, o trânsito de algumas pessoas de um disco para o outro, como se estivéssemos diante de uma ação entre amigos. Essa ideia de ação entre amigos não é propriamente um exagero. Houve de fato uma espécie de ação entre amigos a partir de 81, cujo centro aglutinador foi o Lira Paulistana [...].

O Lira Paulistana era um local de apoio, palco de experiências novas na música brasileira³⁸. O teatro foi

[...] o principal fator responsável pelo destaque que os independentes tiveram foi, sem sombra de dúvidas, a ocorrência de certas propostas que vários deles trouxeram, revolucionando ou pretendendo revolucionar a situação da MPB de então (VAZ, 1988, p. 27).

Reunidos no Lira Paulistana, em torno de propostas de renovação da música e em consequência do lugar marginal que ocupavam no cenário musical por conta da restrição das

³⁸ Tanto Vicente (2002), quanto Vaz (1988) e Cerqueira (2005) evidenciam a importância do Lira Paulistana, não somente como gravadora independente, mas também como local de apoio ao encontro e divulgação dos projetos dos artistas da Vanguarda Paulista.

gravadoras, Itamar Assumpção e a Banda Isca de Polícia, Arrigo Barnabé e a banda Sabor de Veneno, o grupo Rumo, Premeditando o Breque (depois somente Premê) e outros agentes do campo começavam a elaborar o discurso sobre a produção musical independente e arranjar sua prática. Idealizador do Lira, Gordo também teve participação importante no desenvolvimento das práticas independentes. Depois de algumas apresentações de Itamar e a banda Isca de Polícia no Lira³⁹, Gordo propõe produzir o primeiro disco de Itamar de maneira independente e administrar a carreira do artista. Assim, o Lira Paulistana passa a ser, além de teatro, gravadora e editora. Seu primeiro lançamento foi o primeiro disco de Itamar, *Beleléu, Leléu, Eu*⁴⁰, em 1980. Plínio, sócio de Gordo, revela a proposta em entrevista.

Nossa proposta era a seguinte: nos responsabilizávamos pela gravação em estúdio, pela prensagem do disco, pela distribuição, pela divulgação, por todo o trabalho de arte do disco – capas e encartes – e pela liberação junto aos órgãos fiscalizadores, o Ecad e a Censura (apud. OLIVEIRA, 2002, p. 72).

A gravação, por vezes, era feita pelos grupos de maneira totalmente independente, com recursos próprios, em estúdios como o Som da Gente e o Spalla⁴¹. O grupo Premeditando o Breque gravou seu primeiro disco, homônimo, em 1981 no estúdio Spalla, como relata Mário Manga.

O primeiro disco do Premê não foi do Lira, foi do Spalla, que era o nome do estúdio onde a gente gravou. Então os donos, Dionísio Moreno e Marcus Vinícius, entraram com a parte do estúdio, técnicos etc., e a gente ficou com a parte 'de gravadora', a gente fez capa e prensagem do disco. Ai nós ficamos sócios, Preme de um lado e Spalla de outro. Eu acho que para todo mundo não era uma questão filosófica. Talvez, para muita gente, a coisa tenha virado um modismo de época. De qualquer forma, foi a primeira vez que apareceram independentes mesmo, onde cada um fazia o seu (apud. DIAS, 2000, p. 138).

O Grupo Rumo também lança seu primeiro álbum em 1981 de maneira independente. Arrigo Barnabé e a Banda Sabor de Veneno recebem uma proposta da PolyGram para lançar seu primeiro disco, *Clara Crocodilo* (1980), no entanto, devido aos termos do contrato e imposições da gravadora, Arrigo recusa o convite e lança independente. Arrigo revela, em entrevista, as condições da proposta.

Mas a proposta da Polygram era ridícula. Eles ofereciam cem mil para pagar os músicos e 60 horas de estúdio. Com cem mil eu não pagava ninguém, com 60 horas de estúdio não dava pra gravar nada. Eu quase perguntei: “é pra gravar um compacto?”. É bicho, com cem mil nem um compacto. Então despitou isso aí. (...) Daí a Warner se interessou, mas

³⁹ Itamar e banda participaram e ganharam o primeiro lugar no Festival de Música da Feira de Artes da Vila Madalena, o qual tinha como prêmio algumas apresentações no Lira Paulistana. Gordo, percebendo o sucesso de público do artista, o estabelece na casa em apresentações frequentes (OLIVEIRA, 2002).

⁴⁰ O disco *Beleléu* (1980) vendeu 18 mil cópias em três meses, segundo *Documentário Daquele instante em diante* (2011), com direção Rogério Velloso.

⁴¹ Segundo Vicente (2006) o barateamento de instrumentos musicais e de gravação torna possível estúdios caseiros e, por consequência, dá condições materiais à música independente.

aconteceu o de sempre: pediram uma fita e me chamaram lá, perguntaram o que eu queria, pra depois dizer que não era comercial.⁴²

Márcia T. Dias (2000) apresenta um depoimento de Pena Schmidt⁴³ que demonstra a visão das gravadoras sobre a Vanguarda Paulista.

Quando eu era diretor artístico da Continental, participantes de um festival de música da Vila Madalena foram me procurar. Fomos lá, ninguém conhecia essas coisas, mas fomos lá. Estavam Itamar Assumpção, dois terços dos Titãs em duas ou três bandas diferentes, o Arrigo Barnabé (...). Eu acho que algumas coisas não os ajudaram. Eles eram muito indigestos como produto. E difícil descrever o que é indigesto, mas a palavra expressa realmente o que é, eram nutritivos, mas indigestos (apud DIAS, 2000, p. 139).

Tanto Márcia Dias (2000), como Eduardo Vicente (2002) relacionam o desenvolvimento da produção musical independente à crise na indústria fonográfica no início dos anos 1980, quando o crescimento da década anterior cessa sua rápida ascensão, em meio à incertezas econômicas do período⁴⁴. Vicente (2002, p.126) sugere que a indústria fonográfica

[...] aumenta sua seletividade, racionaliza sua atuação, reduz seus elencos e, nesse processo, tende a marginalizar artistas menos imbuídos de sua lógica ou não classificáveis dentro dos segmentos de mercado que passa a privilegiar.

Vicente (2002, p. 128), argumenta que o empreendimento da música independente surge como uma estratégia entre os artistas, em decorrência da incorporação da racionalidade industrial. No entanto, é possível notar que, ainda que a crise na indústria fonográfica seja relevante para o surgimento da música independente, outros fatores contribuem para sua ascensão. Há um ganho

⁴² Entrevista com Arrigo Barnabé, presente na Arte em Revista, 1984.

⁴³ Pena Schmidt é produtor musical e foi diretor das gravadoras WEA, Continental, Som Livre e Warner Music Brasil. Schmidt foi responsável pelo surgimento de bandas de rock nos anos 1980, como os Titãs, Ultraje a Rigor, entre outras. Depois de passar pelos escritórios das grandes gravadoras, Schmidt fundou sua própria gravadora, a Tinitus. Ele continua sendo um importante agente no cenário musical, desempenhando funções outras, já que a centralidade da função de direção artística foi deslocada para a curadoria de espaços e projetos. Schmidt atuou como curador do Auditório Ibirapuera, no final da década de 2000, e curador do projeto Natura Musical, responsável por amplificar os nomes insurgentes da Nova MPB. Atualmente Schmidt é diretor do Centro Cultural São Paulo, da prefeitura da cidade de São Paulo. A trajetória de Schmidt é reveladora do deslocamento de funções centrais nos bastidores da cadeia produtiva da música. Contudo, a despeito das mudanças nas funções, algumas figuras permanecem centrais na produção musical.

⁴⁴ Muito se discutiu a respeito da primeira experiência de um disco independente no Brasil. Parece haver certo consenso entre os autores em apontar o empreendimento autônomo de Antônio Adolfo, em 1977, como o primeiro disco independente brasileiro. Intitulado Feito em Casa, o disco foi produzido pelo próprio músico num estúdio montado em sua casa, depois de sucessivas recusas das gravadoras a sua música. Com seu disco gravado, Antônio Adolfo paga pela prensagem de alguns milhares de discos e sai em viagem pelo Brasil distribuindo-os nas lojas. Apesar de Vicente (2002) e Iná Costa (1984) retomarem outras experiências para descrever a história da música independente no Brasil, eles concordam que foi um grupo de músicos e compositores reunidos em torno do teatro Lira Paulistana que consolida o fenômeno, tanto como produção desvinculada de gravadoras como com projetos estéticos inovadores, com promessas de revolucionar a música brasileira. Sobre este assunto, consultar os trabalhos de Vicente (2002) e (2006), Vaz (1988), Costa (1984) e Galletta (2013).

simbólico, dentro do campo artístico, de um bem que se coloca contra o sistema industrial, que passa a tomar o lugar de atitudes de resistência frente ao estado ditatorial.

Assim, as composições da Vanguarda Paulista, além da inovação formal, estão prenhes de ataques à indústria cultural. Itamar Assumpção coloca todo seu veneno contra a mercadologização da cultura e ironiza o contrato feito com a gravadora Continental, através do nome do álbum lançado por ela: *Intercontinental, quem diria! Era só o que faltava* (1988), depois de lançado o disco independente *Às próprias custas S/A* (1983). Itamar, quando questionado sobre possíveis contratos com gravadoras, ironizava: “Nunca vi uma gravadora interessada em me gravar. Ouvi falar que nessa galáxia que descobriram agora, tem uma interessada, de olho, falando que talvez a gente entre em contato”⁴⁵. Sem abrir mão da liberdade artística, Itamar constrói sua carreira de maneira independente, adotando a postura de “contra o sistema” em suas composições. Sobre tal postura, Alice Ruiz, poetiza e parceira de Itamar em várias composições, declara:

Sabe esse tipo de concessões que se faz para ser aceito, ser projetado, ser reconhecido, ter o seu trabalho divulgado? Ele não fazia. Ele não aceitava o jeito que funciona e que todos nós aceitamos. Ele queria mudar isso, mas ele estava sozinho.⁴⁶

Arrigo Barnabé também caçoa da indústria cultural através da imagem de um personagem de uma de suas músicas, Clara Crocodilo. Ele narra a história do office-boy Durango, que se transforma num monstro mutante após se submeter a uma experiência farmacológica para conseguir algum dinheiro e impressionar sua antiga namorada, transformando-se em Clara Crocodilo. O monstro é perseguido pela polícia por labirintos representados por linhas melódicas atonais. Os ouvintes são desafiados a perseguir Clara Crocodilo pelos labirintos, numa espécie de brincadeira na qual, o que está em discussão é o gosto médio produzido pela indústria fonográfica. Ao ser questionado sobre o papel de sua música para a música brasileira, Arrigo afirma a

[...] postura de ser independente diante do cenário musical, de não fazer concessões aos padrões e tudo isso. Eu acho que o tipo de letra que fazemos, que combina uma irreverência com um romantismo, tudo isso é uma posição. Essa atitude de você se negar a vender, a mudar seu trabalho, de você não fazer concessão nenhuma, eu acho que é uma atitude romântica.⁴⁷

A distribuição⁴⁸ e divulgação, mais do que a gravação dos álbuns, eram grandes desafios para os músicos independentes ou pequenas gravadoras, como o Lira. As grandes gravadoras faziam

⁴⁵ Declaração de Itamar Assumpção ao documentário *Daquele Instante em Diante* (2011), de Rogério Velloso.

⁴⁶ Declaração de Alice Ruiz ao documentário *Daquele Instante em Diante* (2011), de Rogério Velloso.

⁴⁷ Arrigo Barnabé em entrevista à *Arte em Revista*, v. 8, 1984.

⁴⁸ Em 1980 foi fundada a Independente Distribuidora de Discos e Fitas Ltda., uma instituição com o intuito de distribuir comercialmente os discos independentes, mas teve pouco tempo de existência (DIAS, 2000, p. 138).

parte de uma atuação sistêmica da indústria cultural, como descrito anteriormente, para a divulgação de um novo produto. Algum lançamento musical contratado por gravadoras era difundido amplamente por todos os meios de comunicação: nas emissoras de TV o artista poderia ser lançado em alguma trilha de novela ou publicidade; nas rádios havia o esquema do jabá, em que as gravadoras, de alguma maneira, financiam a execução da música; casas de shows ligadas às gravadoras contratavam somente artistas de seus *casts*. A divulgação dos independentes, principalmente das apresentações, era arranjada artesanalmente pelos artistas, através de panfletos, cartazes, etc. Os artistas vendiam os discos nas apresentações, como relata Mario Manga, integrante do Premê.

Tocamos primeiro dentro da USP, na História, Ciências Sociais, na Poli, no ônibus circular, para fazer a divulgação. Depois saímos da USP e a divulgação continuou a ser feita assim. A gente ia na porta do Objetivo, na porta do Equipe, para anunciar o show, era muito legal, pois a moçada não estava acostumada com isso. Era uma época de repressão, em que a gente não podia fazer isso. A gente foi parado muitas vezes, chegava a polícia e dizia, para com esse negócio. Mas conseguíamos sempre lotar o Lira Paulistana, por mais que não fosse difícil lotar o Lira, não é? E vendíamos muitos discos em shows. Do primeiro disco, vendemos mais de 20 mil cópias, basicamente em shows. Era um pequeno fenômeno, para a época (apud. DIAS, 2000, p. 137).

A distribuição também era uma dificuldade para os artistas, já que os lojistas se interessavam por produtos com maior tiragem. Esses aspectos levam os artistas independentes a dependerem sua sobrevivência material e simbólica de um circuito alternativo, por meio das pequenas casas de shows, teatros e centros culturais da prefeitura ou estado. Mesmo assim, o espaço de circulação estreitado pela indústria cultural era visto como uma espécie de censura. Itamar revela a dificuldade do artista independente em entrevista:

Porque o espaço é fechado dessa forma, então se você não tiver grana pra pagar, você não pode, porque você não entra na programação. Quer dizer, é você procurar furar este esquema, essa foi a transa de começar no Lira, conquistando o público, mostrando o trabalho, divulgando. Como independente é o único jeito, você não vai ter dinheiro pra pagar uma programação, não. [...] As pessoas estão me censurando, não é só a Globo como as pessoas também, porque a Globo não é a dona do Brasil (apud. FENERICK, 2004, p. 172).

O compositor critica a atuação da indústria cultural em suas músicas.

Cultura Lira Paulistana

A ditadura pulou fora da política
E como a dita cuja é craca é crica
Foi grudar bem na cultura
Nova forma de censura
Pobre cultura como pode se segura
Mesmo assim mais um pouquinho

E seu nome será amargura ruptura sepultura
Também pudera coitada representada
Como se fosse piada
Deus meu por cada figura sem compostura
Onde era Ataulfo Tropicália
Monsueto Dona Ivone Lara campo em flor
Ficou tiririca pura
Porcaria na cultura tanto bate até que fura
Que droga merda
Cultura não é uma tchurma
Cultura não é tcha tchura
Cultura não é frescura⁴⁹

Arrigo também revela a dificuldade de sobrevivência do artista independente.

Eu gostaria que o Itamar fizesse o vocal com a gente algumas vezes, tem o Rondó, guitarra do Itamar, (...) eu gostaria de estar com ele também mas... isso aí é uma coisa que... no tempo, né bicho, a gente vive numa bosta tão grande, bosta total a gente vive, bosta, sabe bicho... o que a gente vive é na bosta, ninguém tem grana pra nada, o Itamar vem ensaiar aqui, tem que pegar ônibus todo dia, aquele negócio de preocupação de pegar ônibus, vir, ensaiar, voltar, cê não sabe se cê vai acontecer (...) E você duro, tá com uma mulher grávida, é uma bosta, o pessoal te marginaliza, cê é marginalizado o tempo inteiro...é uma merda!⁵⁰

A prensagem, distribuição e divulgação dos álbuns era um desafio também para a pequena gravadora Lira Paulistana. Assim, em 1982, Gordo assina contrato com a gravadora Continental, que fica responsável pelos processos finais da gravação dos discos, tornando-se um selo independente ligado à Continental (COSTA, 1984). Mesmo que o discurso de independência tenha sido atenuado, o contrato foi festejado, pois inaugurava uma nova relação entre artista e gravadora, com ganhos sem precedentes na história da música popular, e que vai servir de modelo para selos e pequenas gravadoras dos anos subsequentes. Laerte de Oliveira (2002) descreve os meandros do contrato:

Os pontos fundamentais da nova relação eram a liberdade total do artista (da escolha do repertório à arte da capa), a divisão dos lucros (na época as gravadoras pagavam de 5 a 7% de comissão por unidade vendida e os artistas do acordo Lira-Continental, após ressarcimento do investimento, recebiam 50%), a posse do fonograma pelos artistas (as fitas de gravação ficavam em sua propriedade e isto lhes permitia o controle dos direitos autorais após o contrato), e o acerto, que passou a ser feito por trabalho e não por tempo de duração (isto permitia a não vinculação do artista à gravadora). A Continental garantia também toda a infra-estrutura industrial e a comercialização das produções (OLIVEIRA, 2002, p. 88)⁵¹.

⁴⁹ Música Cultura Lira Paulistana, do disco *Pretobrás*, Itamar Assumpção, 1998.

⁵⁰ Arrigo Barnabé em entrevista à Arte em Revista, v. 8, 1984.

⁵¹ Esse contrato dá início a vários movimentos no campo no que diz respeito a relação gravadora-artista: uma maior consciência do poder de produção artística por parte dos artistas (luxos proporcionados pelas gravadoras, que eram vistos como bajulação, passam a ser questionados sobre a movimentação de valores monetários e a pequena parte que rendia para os artistas); a propriedade dos direitos autorais é conquista importante, mas que não dura muito tempo na

Apesar da experiência do Lira Paulistana ter se tornado referência para a música independente brasileira, ela tinha data para acabar pela inexistência de estrutura de mercado que sustentasse o projeto a longo prazo⁵². O Lira fecha suas portas em 1986, mas deixa seu legado para o mercado musical.

Os artistas independentes, ainda que sustentassem a postura de “não se render ao sistema”, preservando sua liberdade de criação, tiveram obstáculos quase que intransponíveis para tornarem-se conhecidos nacionalmente e mesmo para sobreviverem de sua criação artística. A desigualdade de forças entre independentes e *majors* impossibilitou a prática da música independente.

Sua atividade [dos independentes em geral] acabou por esgotar-se na dificuldade de veiculação e distribuição dos produtos. Restaram como alternativas, por um lado, a continua busca da sensibilização das *majors* e, por outro, a realização do trabalho musical e fonográfico que permanece a margem do mercado. O desgaste proporcionado pela busca da sobrevivência foi, gradativamente, diluindo a atitude independente (DIAS, 2000, p. 141).

Os principais personagens da Vanguarda Paulista ou cessaram suas carreiras nos anos 1990 ou sobreviveram a duras penas, com contratos com pequenas gravadoras⁵³. O sentimento do artista independente em relação à indústria cultural pode ser resumido numa música de Itamar, com um verso de apenas duas linhas, cantado como um mantra:

Se a obra é a soma das penas
Pago, mas quero meu troco em poemas⁵⁴

Desse modo, a produção musical da Vanguarda Paulista, ainda que tenha sua importância na história do campo musical, fica restrita à cena musical paulistana. Seus expoentes não obtiveram grande repercussão, mesmo entre a classe artística. Apesar de terem proposto uma revolução formal da música, eles não foram alçados ao posto de compositores populares consagrados, como Caetano Veloso e Chico Buarque.

relação; inaugura-se o papel intermediador dos selos independentes, como feito pelo Lira, com todos os agentes envolvidos nisso (OLIVEIRA, 2002).

⁵² O catálogo da Continental, na época do contrato com o Lira, era predominantemente de artistas populares e os denominados “bregas”. A distribuição dos independentes ligados ao Lira pela Continental não foi direcionada a seu público, ou seja, tentava-se vender os discos independentes para o público dos “bregas”. A falta de estratégia é apontada pelos agentes envolvidos como o motivo do fracasso da associação (OLIVEIRA, 2002).

⁵³ Itamar Assumpção gravou somente um dos seus nove discos com a gravadora Continental. Seus outros discos foram produzidos pela Baratos & Afins, Lira Paulistana, Paradoxx, Atração e dois discos independentes. Arrigo Barnabé gravou seu primeiro disco Clara Crocodilo independente, depois gravou com Thanx God Records, Barclay, 3M. O grupo Premê gravou pela RGE, Lira Paulistana, EMI-Odeon, Spalla, Eldorado, Vellas. O Grupo Rumo gravou três discos independentes e gravou com o Lira Paulistana, Eldorado, Palavra Cantada, Camerati.

⁵⁴ Música presente no disco *Bicho de Sete Cabeças vol. 1* (1993).

Contudo, a Vanguarda Paulista foi um momento de autocrítica da música popular brasileira, tanto no seu modo de produção, como a totalidade forma-conteúdo, pois os processos composicionais são racionalizados pelos agentes de modo a produzir algo novo e que daria continuidade à “linha evolutiva” da MPB. A experiência da Vanguarda Paulista revela, em contraste com os expoentes da MPB, todo o processo de consagração em que são envolvidos uma multiplicidade de agentes. Os artistas da Vanguarda Paulista, mesmo sendo rodeados por algumas figuras prestigiosas do campo artístico e intelectual e, portanto, recebendo reconhecimento de seus pares, não alcançam a projeção nacional. Tal fato pode ser consequência da pesada atuação da indústria cultural na produção musical, sem deixar espaços para projetos alternativos, ou uma possível desmobilização da classe artística como um todo, deixando os independentes sozinhos numa luta desleal, ou até mesmo uma não-aceitação de figuras dominantes do campo musical popular das inovações e deslocamentos de pautas promovidos pela Vanguarda Paulista.

Muito embora esses compositores e músicos inaugurem um discurso e uma prática de um fazer musical independente, atrelado à posição marginal (à margem tanto da indústria cultural como do campo musical), tendo sempre como alvo a liberdade artística, eles enfrentam a inexistência de instituições sociais, agentes e práticas necessárias para tal empreendimento. Em outras palavras, a Vanguarda Paulista não encontra bases materiais e simbólicas para efetivar esse intento, pois também o gosto formatado da música popular não deixou aberturas para seu som estridente e o deboche de suas composições.

No momento da produção musical da Vanguarda Paulista o campo cultural parece afastado das questões políticas a respeito do estado autoritário, que antes permeavam discussões e composições. O campo político progressivamente se institucionaliza com o processo em curso de redemocratização e os agentes do campo político se especializam, engajam-se em partidos, parte da intelectualidade passa a compor o governo (SCHWARZ, 1999). A Vanguarda Paulista desloca o tom de heroísmo contra a ditadura presente no campo da música popular, para o deboche e o humor de um olhar que ressaltava a vida cotidiana de sujeitos esmagados pela vida urbana, pelo tédio, pelas máquinas, pela perversidade da diversão mecânica ou comprada, pelo preço do aluguel, pela dificuldade de sonhar ou, pelos menos, ser artista. Se seus compositores não se engajaram politicamente contra a repressão do regime ditatorial, posição de extremo valor no campo musical popular até então, seus membros se engajaram numa luta contra o poder do dinheiro sobre a cultura e sobre o comportamento, de tonalidade bem mais sutil e, talvez por isso, não tenham recebido

medalhas. No entanto, os agentes da Nova MPB, herdeiros diretos dessa experiência, vão tratar de valorizá-los e alça-los à consagração.

Ainda que seus membros tenham sofrido com a inexistência de possibilidades para a livre criação, a Vanguarda Paulista abre caminhos significativos para as futuras gerações. O discurso sobre a independência na produção na música vai ser retomado pelos artistas da Nova MPB, que detém maiores possibilidades de execução. A experiência da Vanguarda Paulista é uma referência importante para a nova produção independente, mas o significado da expressão “música independente” passou por transformações ao longo de 30 anos e é resignificada pela Nova MPB, dadas as novas condições de produção.

A experiência da produção independente reverberou, nos anos subsequentes, na organização de forças dos agentes no campo e, de uma forma alternativa e marginal de produção, a relação entre selo independente e *majors* passa a ser a forma mais naturalizada de produção musical, principalmente nos anos 1990. A partir de meados dos anos 1980 surgem diversos selos independentes, responsáveis pela inserção de novos artistas na cena musical, mas que estabelecem uma relação de associação com as grandes gravadoras.

1.4. Terceirização: Selos independentes

A experiência da produção musical independente da primeira metade dos anos 1980 provocou transformações nas relações de produção do campo musical popular. Se por um lado tal experiência permitiu uma maior consciência da classe artística sobre o fazer musical e sua relação com os grandes conglomerados da indústria fonográfica, por outro lado o aspecto de livre criação que compunha a produção independente vai se esmorecendo com uma nova relação inaugurada a partir desta experiência: a complementariedade de atuação no mercado musical entre *majors* e selos independentes⁵⁵.

⁵⁵ “Selo” pode designar tanto uma produção diferenciada dentro de uma grande gravadora, como também uma pequena gravadora independente, que possui somente o próprio selo, geralmente homônimo. Após o surgimento das gravadoras independentes (também denominadas *indies*), selo passa a ser utilizado mais frequentemente com o segundo significado.

A associação entre a pequena gravadora Lira Paulistana e a Continental inauguram uma relação que se estabelece como a mais comum no campo da música popular. A distribuição e divulgação, maiores desafios para a produção independente, como apontado anteriormente, só poderiam ser superados com o aparato das *majors*. Assim, surgem no cenário musical diversos selos ou pequenas gravadoras que estabelecem contratos com as grandes gravadoras para a distribuição e divulgação, numa relação de complementariedade, como mostra Márcia Dias (2000). Apesar da ambiguidade, já que os selos sustentam o discurso construído da produção independente, a relação de complementariedade beneficia a produção das *majors*. Tal mudança de significado da expressão “produção musical independente”, bem como de sua prática e o rearranjo das relações entre os agentes, reverberam no estado do campo e a consequente inserção dos agentes da Nova MPB.

Segundo Marcia Dias (2000), no início dos anos 1990, a indústria fonográfica passa por uma crise econômica, o que também leva as grandes gravadoras a reestruturar seu modo de produção. Se em 1989 a venda de produtos pela indústria fonográfica chega a 76 milhões de unidades, em 1990 ela passa a ser de 45 milhões e chega a 30 milhões em 1992⁵⁶. Combinados às tendências mundiais de flexibilização do capital, tais fatores levam a uma restrição da atuação das grandes gravadoras nas áreas de marketing e produção artística⁵⁷. As *majors* fecham estúdios próprios, terceirizam a fábrica de produção física dos produtos e até mesmo a distribuição em lojas, o que leva à abertura de espaço para a atuação dos selos independentes. Tal reorganização é melhor expressa no deslocamento da função do produtor musical dentro da cadeia produtiva da música. Se antes o produtor, contratado da *major*, fazia a intermediação entre os interesses de composição musical dos artistas de um lado e, de outro, os interesses de maior vendagem do gravadora, agora o produtor musical não faz mais parte do *staff* das gravadoras e trabalha em projetos pontuais com indicações de artistas para as *majors* ou passa a ser dono de um selo independente⁵⁸. Portanto, o

⁵⁶ Marcia Dias (2000, p. 105) aponta como causa do decréscimo das vendas a instabilidade econômica e política brasileira no período, com os planos econômicos para a redução da inflação e o Impeachment do presidente Fernando Collor de Mello, em 1992.

⁵⁷ A difusão e marketing é parte essencial para o sucesso ou fracasso do artista. Márcia Dias (2000, p. 157) argumenta que um sucesso de vendas não se dá pela “natural eleição do público”, mas sim “a partir da intensidade e alcance de suas técnicas de difusão e marketing”, percepção essa que determina o direcionamento de atuação das gravadoras neste momento.

⁵⁸ Dois exemplos apontados por Márcia Dias (2000) são Pina Schmidt e Mairton Bahia, ambos produtores e diretores de *majors*, deixam as empresas para fundar seus próprios selos (2000, p. 115).

contrato com as gravadoras independentes acabam se tornando uma estratégia de redução de custos para as *majors*. Segundo Dias (2000), a

[...] complementaridade pode, então, ser vista das seguintes perspectivas: a indie, ao absorver parte do excedente da produção musical não capitalizada pelas majors, além de permitir a diminuição da tensão no panorama cultural, derivada da busca de oportunidades, acaba por testar produtos, mesmo que num espaço restrito, permitindo a major realizar escolhas mais seguras no momento em que decide investir em novos nomes. Nos dias de hoje, assistimos a um aperfeiçoamento dessa relação, quando a major busca, na indie, produtos acabados, prontos para a difusão (p. 125).

Os selos independentes, apesar de ainda carregarem a carga simbólica de uma produção musical de qualidade e que permite uma maior liberdade de criação, assumem um papel de intermediários na relação entre o artista e a grande gravadora e, de certa forma, seleciona produtos com maior potencial de mercado para as *majors*. Contudo, o discurso da produção independente contra o monopólio da indústria cultural sobre a produção artística ganha maiores proporções no cenário musical no anos 1990, o que aumenta o status dos selos independentes e impulsiona o surgimento de novos⁵⁹. Multiplicam-se as acusações, entre artistas, de se renderem às exigências do mercado, fazendo concessões às gravadoras de que eram contratados, sem a preocupação com a qualidade musical. Desse modo, muitos compositores, músicos e intérpretes, mesmo os já consagrados, rompem seus contratos com as *majors* e se associam aos selos independentes, ou criam seus próprios selos, almejando maior liberdade artística⁶⁰ (DIAS, 2000). A concentração do investimento das *majors* nos segmentos de mercado com amplo consumo nacional – a música sertaneja e a romântica – também é apontada por Eduardo Vicente (2002) como um dos determinantes para a criação de selos especializados em outros nichos de mercado, já que novas produções dos gêneros MPB, rock e o nascente rap não encontravam espaço no *casts* das grandes gravadoras.

Se por um lado a atuação conjunta de *major* e selos põe em questão a independência do fazer musical, quando colocada em contraposição à produção musical independente do início dos anos 1980, por outro lado é possível notar a ascensão de gêneros musicais que encontravam as portas

⁵⁹ Alguns selos independentes que surgem na década de 1990: Atração Fonográfica, Trama, Indie, Natasha, CID, Velas, Tinitus, Dabliú, Eldorado, Zimbabwe, Kaskata, Lua Discos, MCD, Núcleo Contemporâneo, Barulho Records, Cogumelo Records, Dubas Records, Kuarup Discos, Monstro Discos, Nicotine Records, Paradoxx Music, Biscoito Fino, Banguela, Camerati, Lumiar, Fullgás, Dubas, Caju Records, entre outras.

⁶⁰ Para citar alguns casos de artistas que fundam seus próprios selos: Edu Lobo, Olivia e Francis Hime, Gal Costa, Maria Bethânia, Paulinho da Viola, entre outros.

fechadas das gravadoras e eram desqualificados por muitos agentes do campo musical. O maior exemplo desse movimento é o gênero rap. Os selos Kaskata Records e Zimbabwe foram os principais responsáveis pela inserção do gênero no campo musical, ainda que este tenha permanecido à margem até meados dos anos 2000.

O significado da música independente vai gradativamente recebendo outras tonalidades. Se no início dos anos 1980, principalmente através da Vanguarda Paulista, a produção musical independente significava uma postura de resistência frente a atuação padronizada e, no limite, anti-artística das grandes gravadoras, já na década de 1990 os selos independentes tomam a frente de atuação da prática independente, não mais resistindo à lógica do mercado, mas se incorporando a ela. Passa-se a falar em selos independentes, ao invés de artistas independentes, que, apesar de não terem um vínculo permanente com os agentes ligados à indústria cultural, estabelecem contratos esporádicos e alimentam a produção. Os artistas não mais tematizam o monopólio da indústria cultural em suas música e veem o selo independente como uma alternativa mais facilitada para alcançar certa notoriedade. Leonardo DeMarchi (2006) apontou tal mudança com relação à postura dos selos e pequenas gravadoras que, de marginais passam a se entenderem como pequenas empreendedoras, intentando concorrer com os produtos das *major*s no mercado musical, mas que sustentam um discurso em favor da democracia na cultural e diversidade de produção.

Todavia, esses novos independentes são bastante distintos de seus antecessores setentistas. Em primeiro lugar, afastam-se da imagem do músico autônomo que produzia seu próprio disco ao se definirem como empresas, que conciliam as expectativas comerciais com suas diretrizes estéticas. Diferentemente daqueles, que se organizavam para viabilizar uma determinada obra musical, na esperança de que a mera gravação do material os destacasse no mercado, os diretores artísticos, e mesmo sócios, das novas gravadoras e selos entendem-nas como empreendimentos e que devem cuidar para que seus produtos alcancem o mercado em condições competitivas com os de outras empresas, isto é, as grandes gravadoras (DeMARCHI, 2006, p. 130).

O autor ressalta a mudança no discurso sobre a independência, consequência da relação complementar entre selo independente e *major*, que se antes possui um caráter contracultural, agora passa a exaltar a posição dos selos independentes como responsáveis pelas inovações e diversificações do cenário musical.

De fato, houve uma grande diversificação dos gêneros musicais sobre os quais as composições se apoiavam ou se denominavam, a partir dos anos 1990. Esse movimento já vinha sendo colocado em prática pelas grandes gravadoras, com a estratégia de segmentação de mercado. A atuação dos selos independentes, especializados em gêneros musicais específicos, impulsionam esse

movimento, tornando o cenário musical cada vez mais complexo. Livre do cerceamento da censura, com a redemocratização política em curso, a produção musical multiplica suas frentes, o que leva ao discurso de democratização da cultura, em oposição ao monopólio da indústria cultural sobre o fazer musical. A interpretação de Caetano Veloso em *Verdade Tropical* (1997) sobre as liberdades trazidas pelo mercado parece afinada com seu tempo, na década de 1990.

Se por um lado o apagamento da experiência social da Vanguarda Paulista evidencia os muros intransponíveis existentes no microcosmo da música popular, contradizendo seus princípios fundadores, por outro lado esse apagamento nega a euforia que impera nos anos 1990 sobre a democratização da cultura se dar através do mercado, já que os ícones da Vanguarda Paulista continuaram batalhando por um lugar ao sol e recebendo negativas do “mercado”.

O otimismo presente nos discursos dos selos independentes se mostra efêmero, pois logo interpretações sobre a fragmentação da cultura brasileira o sobrepõem. Críticos e a historiografia não veem a diversificação com bons olhos, já que, de acordo com eles, a fragmentação substitui o projeto de nação que um dia guiou a produção musical, principalmente na década de 1960, período exaltado como potente política e culturalmente. A década de 1990 recebe diagnósticos catastróficos para o cenário musical, sobre o qual imperavam a cultura de massa ou a internacionalização da cultura. Rita Morelli (2008) defende a hipótese de que o campo musical popular foi constituído tendo como base o conteúdo nacional-popular e vinculado a um projeto de nação moderna e democrática. Contestando o argumento de Renato Ortiz (1988), que afirma a transformação da temática nacional-popular em internacional-popular com a modernização do mercado, na década de 1970, Morelli (2008) sustenta que nos anos 1980 o rock brasileiro se apropria de temas da MPB e dá continuidade ao prestígio do nacional-popular engajado, massificando tal discussão, já que a MPB se circunscrevia ao público da classe média intelectualizado. Segundo a autora, somente a partir da década de 1990, tal temática deixará de guiar os posicionamentos no campo da música popular e esta não é substituída pelo internacional-popular e, sim, por uma fragmentação pós-moderna, em consequência da segmentação do mercado. Morelli (2008) afirma que

[...] os novos tempo que chegaram atrasados no Brasil nos anos 1990 não substituíram os critérios da nacionalidade e do engajamento por outros que continuassem unificando e hierarquizando o campo da música popular: assim como aconteceu no mercado contemporâneo de música popular, em que a unificação deu lugar a uma segmentação radical, não mais orquestrada pela indústria fonográfica nem por nenhuma outra agência, esse campo se fragmenta, se descentraliza, se des-hierarquiza, numa palavra, deixa de ser campo, ao mesmo tempo em que deixamos de ser uma nação que se concebe como culturalmente homogênea (p. 100).

Morelli (2008, p. 99) apresenta como exemplo desta fragmentação o surgimento de novos sujeitos sociais como os rappers e funkeiros⁶¹, que se submetem “à mera cópia do que vem de fora”, pois “dão as costas à essa tradição nacional, como se não partilhassem experiência social alguma com os demais segmentos sociais e musicais do país”, acrescentando ainda que tais atores não se remetem à nação, mas “a seus pares das periferias desarticuladas dessa unidade e espalhadas pelo mundo inteiro”.

Ora, se novos gêneros passam a ser defendidos por novos atores sociais dentro da arena do campo, tal processo não significa a decadência do campo da música popular brasileira, como sugere Morelli (2008), significa sim que este recebe novos agentes que se colocam a tarefa de questionar a hierarquia de legitimidade estabelecida até então, em busca de revolucionar o que se instituiu como posição de prestígio. A conclusão de Morelli parece reforçar um dos princípios internos ao campo, qual seja a busca pela autenticidade brasileira diante da ameaça constante de elementos musicais estrangeiros. Isso revela um movimento de tradição seletiva empreendido por agentes do campo e que promove a consagração de músicos da MPB, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Elis Regina, Milton Nascimento, Tom Jobim, Gilberto Gil, Nara Leão, entre outros. Este movimento segue vitorioso e transforma esses músicos em figuras incontestáveis da música popular brasileira. Várias instâncias de consagração reforçam o prestígio dos grandes nomes da MPB, como a produção de biografias e cinebiografias, documentários, peças musicais, destaques em jornais e revistas e até mesmo entre os novos músicos, fazendo releituras e homenagens.

1.5. Fim da canção

O pessimismo presente na interpretação de Morelli (2008) sobre o futuro da canção e da música popular brasileira parece pairar entre intelectuais, críticos, artistas e músicos, principalmente a partir da década de 1990. Várias são as razões para a paisagem desértica e catastrófica com relação ao cenário musical desenhada por esses agentes. Alguns autores e críticos culpam a definitiva institucionalização e racionalização da indústria cultural, que segmentou o mercado e buscou

⁶¹ Compositores e cantores dos novos gêneros rap e funk, respectivamente, que surgem no campo musical brasileiro na década de 1990.

públicos diversos, fragmentando o projeto unificado de nação proposto pelos primórdios da música popular até passado recente⁶², outros apontam a despolitização e o neoliberalismo como falta de motivação para o engajamento da música popular, outros ainda resgatam o argumento dos folcloristas em apontar a interferência da música estrangeira como principal causador da decadência da música popular brasileira. O fato é que tais diagnósticos da atualidade afirmam a escassez de criatividade e produção na música popular e, por consequência, ajudam a valorizar ainda mais “os tempos áureos” da música popular brasileira, em referência aos anos 1930 e anos 1960. O coroamento deste sentimento vem na fala de uma de suas mais consagradas figuras: Chico Buarque. Em entrevista ao jornal A Folha de São Paulo, em 2004, o mito da canção brasileira decreta a sua morte.

Talvez tenha razão quem disse que a canção, como a conhecemos, é um fenômeno próprio do século passado, tal é a quantidade de releituras, de compilações, de relançamentos, de gente cantando clássicos – e isso no mundo inteiro. Os meus próprios discos são relançados de formas diferentes pela indústria, em caixas e caixotes, embrulhados assim e assado, com outra distribuição das músicas. E há um interesse muito grande por isso. Se eu lançar um disco novo, vou competir comigo mesmo. E devo perder.

A minha geração, que fez aquelas canções todas, com o tempo só aprimorou a qualidade da sua música. Mas o interesse hoje por isso parece ser pequeno. Por melhor que seja, por mais aperfeiçoada que seja, parece que não acrescentar grande coisa no que já foi feito. E há quem sustente isso: como a ópera, música lírica, foi um fenômeno do século 19, talvez a canção, tal como a conhecemos, seja um fenômeno do século 20. No Brasil, isso é nítido.

Noel Rosa formatou essa música nos anos 30. Ela vigora até os anos 50 e aí vem a bossa nova, que remodela tudo – e pronto. Se você reparar, a própria bossa nova, o quanto é popular ainda hoje, travestidas, disfarçada, transformada em drum’n’bass.

Essa tendência de compilar e reciclar os antigos compositores de certa forma abafa o pessoal novo. Se as pessoas não querem ouvir as músicas novas dos velhos compositores, por que vão querer ouvir as músicas novas dos novos compositores? Quando você vê um fenômeno como o rap, isso é de certa forma uma negação da canção tal como a conhecemos. Talvez seja o sinal mais evidente de que a canção já foi, passou.⁶³

A declaração de Chico Buarque provoca discussões infundáveis entre agentes do campo sobre a decadência da música popular brasileira e aponta também a dificuldade de entrada de novos atores na cena musical popular. Apesar de apontar o rap como um gênero que nega a canção, Chico aventa a possibilidade do rap tomar o lugar de música autêntica e de resistência, proveniente não mais do morro, mas agora da periferia. Para além do fenômeno rap⁶⁴, novas contingências permeiam o campo. Novos meios de produção, circulação e divulgação de música possibilitados pela

⁶² Não somente Morelli (2008) faz essa afirmação, como também Vicente (2008) e Zan e Nobre (2010).

⁶³ Entrevista de Chico Buarque concedida a Fernando de Barros e Silva, no jornal A Folha de São Paulo, em 26/12/2004.

⁶⁴ A questão do lugar social do rap no campo musical popular será discutida no capítulo 2.

popularização da *internet* acenam para a abertura de um terreno fértil para novas produções, já que o monopólio da indústria cultural era considerado um dos possíveis entraves para a produção musical.

Mesmo que sempre relacionado de alguma forma à indústria cultural, o campo da música popular brasileira constitui-se e estabelece uma hierarquia de legitimidades que define ainda hoje os posicionamentos dos agentes no mercado de bens simbólicos, ainda que este tenha se complexificado e se expandido nas últimas décadas. Intelectuais, jornalistas, críticos tratam de reforçar tal hierarquia, compondo assim o movimento de constituição da tradição seletiva. A MPB se torna uma figura heroica dentro do mercado de bens simbólicos e, assim, momentos dessa história serão lembrados nostalgicamente por atores com voz de destaque. Conhecer e se reportar à obra dos consagrados torna-se imprescindível para os novos pretendentes a adquirir capital simbólico.

Está armado o cenário da música popular brasileira, com suas regras internas e seus personagens atuando em defini-las ou subvertê-las. O arranjo de forças em que seus personagens encontram-se inseridos e enredados tem um dinamismo próprio, dificilmente comparável a campos de outras expressões artísticas, em que ora a vanguarda e inovações formais são defendidas como prioridade, ora valoriza-se o substrato popular para definir a música popular de maior valor. Mesmo que as definições da melhor música popular estejam em constante disputa, ao longo do século XX definem-se lugares de maior e menor prestígio, os quais frequentemente são divididos entre, de um lado, “popular autêntico”, “moderna”, “engajada”, “raízes brasileiras”, “poesia ritmada”, e de outro lado “popularesca”, “comercial”, “internacionalizada”, “vendida”. Essas posições, que foram sendo definidas durante toda a história da música popular e em paralelo à constituição de uma classe artística e intelectual, ganham novas configurações com o decorrer do tempo, sem negar completamente, no entanto, seu passado constituidor.

A posição dominante vai sendo tomada por agentes provenientes da classe média intelectualizada ou artística. O discurso construído sobre o fim da canção e o pesar que climatiza as interpretações sobre a produção musical do final do século XX, cristalizam essa demarcação de lugares de maior legitimidade dada à MPB no campo, através do processo de consagração que sofrem seus expoentes. As barreiras simbólicas internas ao microcosmo da música popular reforçam diferenças na origem dos agentes. Contudo é possível que, nesse arranjo de forças, por vezes uma posição dominada se torne posição privilegiada. Por tratar-se de um campo da música

popular, o qual constitui-se tendo como princípio norteador a cultura que vem do povo, o movimento dos agentes torna-se ambivalente.

O modo de produção material, distribuição e divulgação, bem como os meios de sustentação material do artista são importantes definidores neste arranjo de forças, mas não ditam suas regras, já que por vezes a legitimidade é construída em oposição a atuação da indústria cultural. A hierarquia de legitimidade instituída neste arranjo de forças é aproveitada pela indústria cultural, mas não a define completamente. A produção musical, no seu sentido amplo, ou seja, material e simbólica, envolve um jogo intrincado de forças entre os agentes que ora se associam e somam interesses, ora se opõem e reforçam suas diferenças com ganhos simbólicos. Essa ambivalência paira também sobre a relação entre artistas e agentes da indústria cultural, como foi explicitado a diferença desta relação na Tropicália e na Vanguarda Paulista.

É possível observar através destas duas configurações brevemente descritas acima, que o distanciamento gradativo da produção musical popular da esfera intelectual, devido a especialização e diversificação de ambos os domínios, tem efeitos no lugar simbólico da música popular. E, além de revelar posições dominadas e dominantes, o decreto do fim da canção revela certo enfraquecimento da posição dominante, deixando espaço aberto para que outras formas de expressão musical disputem tal posição.

Outro aspecto do campo musical popular que se pode observar a partir destas duas configurações é a inexistência de uma centralidade fixa de produção musical, que oscila entre algumas regiões do país. Devido ao substrato que a constitui, a produção da música popular elege como fontes de matéria-prima diferentes lugares do Brasil e assim fortifica a produção regional. Esse aspecto também compõem o jogo de forças em operação, numa disputa em torno da produção de maior relevância para o cenário musical brasileiro.

No fim da década de 2000, novos agentes surgem no cenário musical, produzindo canções a partir da mistura de gêneros musicais, contradizendo as previsões catastróficas sobre fim da canção. Esses músicos e compositores aparecem sempre juntos, fazendo colaborações, tocando em casas noturnas paulistanas, formando uma rede de relações em torno da música autoral e se utilizando de novos meios de produção, distribuição e divulgação proporcionados pela *internet*. Agentes imersos nas discussões pessimistas até então e ávidos por algum movimento renovado, veem a possibilidade de uma nova safra da música brasileira estar surgindo a partir da produção deste grupo. Rapidamente o grupo é acolhido pelos críticos, músicos, jornalistas e produtores culturais, que lhes

dão o nome de Nova MPB. O discurso da música independente inaugurado nos anos 1980 é retomado pelo grupo, mas não exatamente com o seu sentido original. O deslocamento de sentido da música independente, bem como suas práticas, são atualizados pelos novos agentes, agora se valendo das potencialidades proporcionadas pela *internet*. Desse modo, só é possível compreender as tensões que envolvem os agentes da Nova MPB e o que está em jogo neste microcosmo, quando colocados em relação à história da música popular, em que agentes constroem posições divergentes neste cenário. O posto de músico ou compositor popular brasileiro é fruto de um arranjo histórico e cristaliza tensões que desenham a movimentação dos novos agentes e sua dinâmica.

2. O RETORNO DA CANÇÃO

A exposição do grupo de músicos e compositores denominados Nova MPB inicia-se por uma canção que canta a morte da canção, que pode ser entendida como uma resposta à discussão sobre o fim da canção. Seu compositor é Rômulo Fróes, junto à banda Passo Torto. A música é composta por somente arranjos de cordas (violão, cavaquinho e baixo acústico), em dedilhados cruzados e rápidos, o que dá uma sensação aflitiva, tecendo a letra que é mais falada do que cantada. Eis a letra:

Sem título sem amor
(Romulo Fróes/Rodrigo Campos)

Para fazer canção
Para fazer amor
Para dizer que não, por favor?
Mas a canção morreu
A canção morreu
Eu te dou cem reais pelo amor
Põe na orelha, vira
Tira da boca, pisca
Põe na cabeça, grita
Tira dos olhos, chupa
Pra dizer tanto faz
Pra dizer quanto é
Te faço uma canção sem amor
É que o amor morreu
O amor morreu
Bem antes da canção, quem morreu?
Fica de costas, fica
Finge que gosta, minta
Na minha cara, geme
Diz que me ama, sempre
Tira a calcinha, põe o véu
Diz o que te dói
Tem ainda um gesto no ar
Não quer contar, nem duvidar
Só quer descansar
Quem sabe só um pouco de mar⁶⁵

A morte da canção é precedida pela morte do amor, fatos que habilitam o eu lírico a fazer uma canção sem amor em troca de amor comprado a cem reais, estabelecendo um diálogo frio com sua “amada”. Consciente de fazer canção após a morte da canção, Romulo Fróes se coloca à frente deste grupo de músicos e compositores, desempenhando múltiplos papéis: músico, compositor,

⁶⁵ Faixa 9 do álbum *Passo Torto* (2011), do grupo homônimo, composto por Romulo Fróes, Kiko Dinucci, Rodrigo Campos e Marcelo Cabral.

curador, produtor e uma espécie de intelectual de sua geração. Em 2009, publicou um texto intitulado “A nova música brasileira e seus novos caminhos”, no qual aponta para o surgimento de uma “geração atual de artistas da música brasileira”, da qual faz parte. O peso que esta geração está em vias de carregar já é anunciado por ele.

Caminhando para o fim da primeira década do século XXI, já é possível identificar um traço comum entre os artistas surgidos na música brasileira a partir dos anos 2000? Será esta uma geração de artistas à altura de nossa tradição? Perguntas como estas já circulam por aí e demonstram que ainda figura um desejo de organização de um tempo, em que se consiga reunir argumentos para qualificar para o bem e para o mal, determinada época. Neste caso, além de compreender a unidade década, há ainda o agravante de ser esta a primeira de um século que se inicia, o que a faria ser comparada também ao conjunto de todas as outras do século anterior, numa espécie de partida injusta de dez contra um (FRÓES, 2009, p.1).

O texto trata das novas possibilidades de produção musical com as novas tecnologias de comunicação, libertando os músicos da necessidade de se vincularem a uma gravadora, o que, num passado recente, era a única forma de se produzir música.

Até o começo dos anos 1990, o caminho para um artista chegar ao disco era muito difícil, pra não dizer quase impossível, se pensarmos que o filtro criado pelas grandes gravadoras para a produção de um disco era, antes de tudo, econômico. Com raríssimas exceções, eram elas que detinham os meios de gravação. Uma vez que esses meios se democratizaram, passou a ser possível a qualquer artista gravar seu próprio trabalho, elevando a produção de discos, ao menos no que se refere ao seu registro fonográfico, a patamares nunca antes imaginados (ibid.).

Fróes exalta as novas tecnologias e aponta para uma relação diferente dos músicos com o processo total de produção, os quais agora se envolvem muito mais em todas as suas etapas e têm conhecimentos técnicos de gravação, conhecimentos esses que não faziam parte do repertório dos músicos, já que cabia aos técnicos de som das gravadoras este trabalho.

O que é importante ressaltar do texto de Romulo Fróes é a afirmação, por meio de uma perspectiva interna, da existência de uma nova geração da música brasileira, com características e contingências que os distinguem. Ele aponta também um aspecto fundamental na caracterização desses novos artistas: o gosto por uma estética *vintage*⁶⁶.

Vintage é uma palavra adorada por estes jovens artistas. Seus instrumentos, microfones, captadores, pré-amplificadores, pedais e tudo o mais têm de ser vintage, porém seu comportamento, suas cabeças, suas crenças, estas estão no presente (Ibid.)

⁶⁶ A palavra “vintage” deriva da palavra latina *vindemia*, que significa “colheita de uma vinha”, refere-se à safra de um vinho produzido com uvas colhidas em um determinado ano. A palavra foi incorporada pelo repertório da moda e passou a designar um estilo de vida e moda clássico das décadas de 1920, 1930, 1940, 1950 e 1960. Atualmente a palavra é usada para definir uma maneira de se portar, vestir ou objetos provenientes dessas décadas.

O compositor evidencia a relação que o grupo de artistas tem com elementos estéticos e instrumentos musicais antigos, usados por gerações precedentes. Além disso, Fróes evidencia a relação desses artistas com a tradição, comparando-os com a Tropicália: “*Já não é mais possível abarcar o Brasil, como fizeram por exemplo os Tropicalistas*” (Ibid. p.2). O texto se fecha com frases reveladoras sobre a definição do grupo em questão.

O que é necessário ainda e sempre, é que se produza arte boa, mesmo que esta *tão somente revele as influências de quem a criou.*

Matisse dizia ver Cézanne como um bom Deus da pintura e por mais perigosa que fosse sua influência, dizia não temê-la, pois consideraria isso uma covardia consigo mesmo. Acreditava que a personalidade do artista se afirma pelas lutas que enfrenta e que seria uma tolice não olhar em que direção os outros trabalham. “Aconteceu-me aceitar influências. Mas creio que sempre soube dominá-las” (Ibid. p.2, grifo meu).

A preocupação com as influências da história cultural brasileira marca a visão que este agente tem sobre a nova geração da música brasileira. Sua declaração pode ser interpretada como um aviso de perigo aos novos navegantes ou como a expressão de uma nova produção musical com forte influência das produções de seus mestres e que tem como objetivo a continuação da canção. O que importa reter desta declaração de Fróes é a evidência que dá às influências dessa nova geração de músicos e compositores. Suas palavras indicam os caminhos pelos quais a nova geração irá percorrer, apontando uma relação peculiar com a tradição.

2.1. A formação Nova MPB

O texto de Romulo Fróes apresentado acima deixa entrever a concepção de uma nova geração na música brasileira, da qual faz parte e teoriza a respeito. Seus membros compartilham não somente novas condições de existência com as novas tecnologias de comunicação, como também características e valores a partir dos quais concebem suas composições. Não somente o texto de Fróes aponta para o surgimento de uma nova geração, como também há recorrência de expressões como “nova geração”, “nova cena musical independente”, “nossa turma”, em depoimentos de artistas que supostamente compõem esse grupo e de jornalistas e críticos, que se encarregam de relatar essa movimentação no universo musical brasileiro. Trata-se de um grupo de compositores e músicos ingressantes no campo musical popular que travam relações entre eles, arranjando novas

práticas de produção frente às contingências enfrentadas de um novo cenário que se desenha. O agrupamento desses agentes não se dá somente pelas novas contingências na produção musical, o que caracterizaria a formação de um grupo dissidente às instituições já estabelecidas, ainda que este seja um aspecto central de sua formação. É possível observar outros elementos que aproximam esses agentes, como princípios e valores regendo suas composições, concepções sobre as práticas de produção e acesso aos bens culturais, aproximação formal entre suas sonoridades, relação peculiar com a tradição da música brasileira, e sua origem social, ainda que com algumas exceções. Além das denominações acima mencionadas, o termo mais recorrente entre agentes dos meios de comunicação e, por vezes, entre seus próprios artistas que o constituem, é Nova MPB. Nome esse que já os posiciona num lugar simbólico específico.

Movimentos culturais e artísticos se formam, no mais das vezes, devido às contingências enfrentadas pelos artistas para a produção artística ou em oposição a concepções e regras instituídas pelos artistas dominantes de um período. Raymond Williams (1992) discorre sobre as diferentes posições dos artistas em momentos históricos distintos, como as corporações de ofício, academias, escolas, sociedades profissionais e movimentos artísticos, a fim de ressaltar a constituição de associações de artistas. Tais associações, mais ou menos institucionalizadas, dão-se em relação ao lugar instituído socialmente aos artistas, e que estes, ocasionalmente, pretendem transformá-lo. A presença de organizações de artistas independentes, que se associam em oposição às regras prescritas por academias e escolas ou às regras impostas pelo mercado, vem aumentando em número de casos e importância na produção cultural desde o século XIX, segundo Williams (1992, p. 64). No entanto, problemas metodológicos se impõem à análise de pequenos grupos e associações, devido à sua informalidade e fluidez, ou ao número reduzido de pessoas que os compõem, ou mesmo à negação da existência do grupo e de princípios unificadores pelos próprios membros. Contudo, a importância da produção cultural destes grupos, mesmo os que não possuem princípios e valores declarados num manifesto ou organizados como um movimento, mas que possuem “um corpo de práticas em comum e um ethos distinguível” (Williams, 2011, p. 201) convida ao desenvolvimento de métodos de análise próprios.

Para superar esses problemas, Williams (1979) elabora o conceito de formação e suas tipologias, no sentido de propor uma análise mais sistemática sobre a produção cultural e artística como um processo social. Segundo o autor, o conceito de formação consiste em

movimentos e tendências efetivos, na vida intelectual e artística, que tem influência significativa e por vezes decisiva no desenvolvimento ativo de uma cultura, e que tem uma relação variável, e com frequência oblíqua, com as instituições formais (1979, p. 120).

Desse modo, visando desvelar os processos sociais que tem efeitos na produção musical, concepções e princípios de produção e definição de discursos e atitudes, me utilizarei do conceito de formação para caracterizar o grupo em questão. O conceito de formação é rico instrumento conceitual para evidenciar as relações sociais por meio das quais se dá a produção cultural, para assim pensar a produção musical como prática social e as condições sociais da existência de tal expressão, criação e prática. Partindo do pressuposto de que o processo de formação de consciência é social e, no limite, acontece a partir das relações estabelecidas entre os agentes, o conceito de formação de Williams permite a análise relacional dos agentes gestando ideias, posicionamentos e práticas dentro mesmo da constituição do grupo. Trata-se de jogar luz sobre elementos que fundamentam as relações estabelecidas no grupo não explicitados por seus membros a respeito da posição que ocupam neste microcosmo da música popular e suas relações com a classe de origem, e que acabam por evidenciar as relações de sua fração de classe com o todo social.

A perspectiva analítica de Williams permite enfrentar questões a respeito dos processos sociais que promovem um fazer artístico e cultural ancorado na experiência social realmente vivida, e que fazem da produção musical do grupo a expressão materializada de uma estrutura de sentimento específica da posição social que ocupam. Há uma homologia entre a forma musical (em seu sentido pleno) e a posição que ocupam dentro da rede de relações em que se encontram enredados. Desse modo, o conceito de estrutura de sentimento se torna um instrumento potente para análise desta formação. A partir do oxímoro no conceito, Williams pretende aproximar dois movimentos díspares para pensar uma consciência prática, que é fruto da experiência social mas vivido individualmente, desembocando principalmente em produções simbólicas que dão novos ares às significações, valores e hábitos de uma sociedade. As estruturas de sentimento, inscritas em obras de arte, captam o surgimento de formas emergentes ou pré-emergentes de resistência ao processo social hegemônico na cultura⁶⁷. Trata-se de um conceito que visa jogar luz ao processo

⁶⁷ Williams (1979, p. 134) descreve o conceito de estrutura de sentimento da seguinte forma: “Falamos de elementos característicos do impulso, contenção e tom; elementos especificamente afetivos da consciência e das relações, e não de sentimento em contraposição a pensamento, mas de pensamento tal como sentido e de sentimento tal como pensado, a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada. Estamos então definindo esses elementos como uma “estrutura”: como uma série, com relações internas específicas, ao mesmo tempo engrenadas e em tensão. Não obstante, estamos também definindo uma experiência social que está ainda em processo, com frequência ainda não reconhecida como social, mas como privada, idiossincrática, e mesmo isoladora, mas que na

interrelacional existente entre arte e sociedade, para se elucidar “as práticas artísticas através das quais as obras de arte se relacionam sociologicamente aos processos sociais gerais” (FILMER, 2009, p. 374). Williams desenvolve o conceito de estrutura de sentimento no intuito de repensar a experiência como material e social, portanto histórica, cristalizada em obras de artistas que compõem uma geração. Uma nova estrutura de sentimento prefigura a ascensão de uma nova classe social ou “[...] o rompimento ou mutação dentro de uma classe [...], quando uma formação parece distanciar-se de suas normas de classe, embora conserve sua filiação substancial, e a tensão é imediatamente vivida e articulada em novas figuras semânticas radicalmente novas” (WILLIAMS, 1979, p. 137).

Ainda que o significado da produção cultural da Nova MPB não seja possível de revelar, já que inexistente o distanciamento histórico entre esta análise e a atuação do grupo, acredito poder contribuir para o desenvolvimento da análise de pequenos grupos na produção cultural, enfocando esse grupo em específico. Muito embora os músicos da Nova MPB venham a enfrentar um mesmo contexto dado para sua produção musical e procurem reunir forças e se associarem em torno dessas novas circunstâncias do mercado musical, acredito que exista aí a constituição de uma formação, através de uma rede de relações organizada por eles, que ultrapassa uma simples vinculação para enfrentar as barreiras do mercado. O grupo de artistas em questão, além de se colocar como independente e se formar frente às dificuldades, a meu ver, possuem maiores vínculos. Os artistas organizam uma associação, ainda que informal, com posicionamento unificado. Eles compartilham os mesmos lugares de apresentação, meios de divulgação, locais de circulação, além de os mesmos arranjos dos meios de produção musical. Sua relação com a tradição da música brasileira e mesmo a concepção do tipo de música que produzem parecem mais os aproximar do que os distanciar. Tratarei aqui de caracterizar essa estrutura de sentimento e delinear tal formação, através da apresentação de aspectos que os agentes compartilham⁶⁸.

Apesar da aproximação em muitos aspectos, os músicos da Nova MPB negam a existência de um movimento cultural, o que nos permite classificar essa formação com um tipo de organização interna que

análise (e raramente de outro modo) tem suas características emergentes, relacionadoras e dominantes, e na verdade suas hierarquias específicas.”

⁶⁸ Segundo Raymond Williams (1992, p. 68), a caracterização de uma formação deve procurar identificar dois fatores: “a organização interna de determinada formação, e suas relações propostas reais com outras organizações na mesma área e, de modo mais geral, com a sociedade.”

[...] não se baseia na participação formal de associados nem qualquer manifestação pública coletiva continuada, mas nas quais existe associação consciente ou identificação grupal, manifestada de modo informal ou ocasional, ou, por vezes, limitada ao trabalho em conjunto ou relações de caráter mais geral (WILLIAMS, 1992, p. 68).

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 ou associações, e que partem de uma produção musical que arranja novas formas de existência material e social. As relações estabelecidas com outras organizações e instituições externas à formação são relações externas alternativas, ou seja, os artistas se aproveitam de facilidades alternativas aos meios de produção instituídos pela indústria fonográfica, já que esta é vista como uma instituição que exclui grande parte da produção musical. Assim, os artistas não se colocam como opositores à indústria cultural, como o fizeram a Vanguarda Paulista, por exemplo. Sua tomada de posição se caracteriza mais pela desvio e abertura de caminhos outros para a produção, do que oposição declarada⁶⁹.

A formação da Nova MPB surge da associação de forças para empreenderem uma carreira alternativa às instituições estabelecidas na produção musical, ou seja, os músicos se reúnem em torno do mote da produção musical independente, arranjando novas práticas de produção, divulgação e distribuição por meio da *internet* e redes sociais. Esses agentes se aproveitam das possibilidades de distribuição e divulgação abertas pela *internet* e plataformas virtuais, e disponibilizam seus discos para *download* gratuito. Eles inauguram um discurso, afinado com ouvintes internautas, de livre acesso à cultura, compactuando assim com uma cultura do *download* (GALLETTA, 2013), e destoando da posição mais comum entre os artistas da música popular, contrários à pirataria ou compartilhamento de música via *internet*. Desse modo, constitui-se, a partir da associação inicial para enfrentar essas novas contingências, princípios sobre o fazer musical e afinação de um discurso em comum entre os artistas, que vai se formando a partir das relações que compõem a formação. Os artistas estabelecem relações de cooperação, troca de informações sobre os novos caminhos a serem abertos, participação e parcerias, sustentando um discurso em favor de uma prática colaborativa (GALLETTA, 2013). Dessa maneira, como as práticas da produção musical são arranjadas de forma alternativa, paira sobre seus discursos e composições uma positividade e exaltação do momento presente como prenhe de possibilidades,

⁶⁹ A Vanguarda Paulista, portanto, poderia ser caracterizada como uma formação de tipo contestadora, de acordo com a tipologia formulada por Williams (1992), ou seja, o grupo se integra e se mobiliza em torno de contestar as instituições estabelecidas e suas condições de existência.

num sentimento que é muito bem expresso numa palavra recorrente em seus discursos: “solar”. A chance de viver uma cultura alternativa, baseada no convívio e cooperação entre amigos que estão no mesmo barco, avistando um horizonte rico em expectativas, parece compor o cenário do grupo. Eles percorrem as mesmas casas de shows, formando um circuito delimitado na cidade de São Paulo, ao menos no início de suas carreiras, frequentando os shows uns dos outros, numa festa entre amigos, e se utilizam de parcerias para a amplificação de seus nomes, compartilhando também um público interessado. A convivência pacífica e agregadora entre artistas de outras gerações ou de alguns gêneros musicais destoantes, como o rap, o tecnobrega e mesmo o brega, lhes rende um status de tolerância com as diferenças. Esses são alguns elementos que compõem valores e princípios da estrutura de sentimento do grupo e que serão melhor visualizados com o decorrer da exposição.

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. Além disso, a origem social de seus membros define um *ethos* do grupo, também expresso em suas composições, e que convida à análise das relações deste com a classe social que pertencem. Suas composições se aproximam do gênero construído historicamente como MPB, já que eles misturam referências e estilos musicais, com letras em português e temas cotidianos. Compositores e músicos já consagrados da música brasileira participam ativamente do cenário musical junto com os artistas da Nova MPB, desempenhando papéis de padrinhos da nova geração ou por meio de parcerias e participações em shows. Tal movimentação permite que a Nova MPB seja vista como herdeira da “melhor” música popular brasileira e os autoriza a se colocarem a tarefa de continuadores dessa história e de selecionadores da melhor tradição musical brasileira. Ainda que algumas figuras que integram o grupo não sejam provenientes da fração artística da classe média intelectualizada, principalmente os rappers, o grupo os acolhe e estes se afinam com os princípios, práticas e bandeiras da formação. No entanto, é preciso atentar para as diferenças internas à formação, analisando sua inserção e pontos de conflito, tensões e também atenuações de ambas as partes. A presença de figuras destoantes do grupo traz à tona as fissuras da formação, e estas são pontos chaves para entender

este arranjo de forças. Portanto, além de enfatizar os elementos em comum do grupo a fim de caracterizar a configuração atual do campo, analisarei também os enredamentos, para clarear os embates que conformam a arena desta configuração.

Desse modo, farei uma análise da constituição desta formação, enfatizando os elementos que os une, mas também as diferentes posições de figuras com maior prestígio no campo e no grupo. Para tanto, farei uma análise fracionada do grupo, evidenciando elementos que os une, mas que possuem também divergências internas, a fim de, ao final desta exposição, melhor caracterizar sua estrutura de sentimento.

2.2. Apresentando os personagens

A denominação Nova MPB é dada por jornalistas para um grupo de músicos e compositores que começam a circular em casas de shows na cidade de São Paulo e que aparecem constantemente juntos. 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, ainda que informalmente. 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. Tal expressão não se refere à totalidade de novos músicos e compositores que estão produzindo música de forma independente no Brasil, mas sim a um grupo de músicos com características e sonoridades parecidas, que circulam pelos mesmos locais, têm um público específico e se relacionam de forma peculiar com o mercado musical e com a tradição musical brasileira. Percorrendo os nomes em evidência e mais citados, é notável o pertencimento a um grupo de amigos ou pelo menos que se relacionam profissionalmente.

Inicialmente, pode-se dizer que o palco que abriga a Nova MPB é a cidade de São Paulo. Como sugere Thiago Galletta (2013), a cidade aparece como local de destino dos músicos que buscam empreender suas carreiras. Ela é apontada como o local que contém uma efervescência cultural e que oferece maiores possibilidades de produção, gravação e divulgação de um álbum e

apresentações em casas noturnas e shows⁷⁰. Nem todos os artistas da Nova MPB são paulistanos ou cresceram na cidade. Alguns deles, provenientes de outros lugares do Brasil, são radicados em São Paulo e passam a travar relações e pertencer à formação.

A expressão “nova geração da música brasileira” ou “Nova MPB” passa a fazer parte do vocabulário de artistas, jornalistas, blogueiros⁷¹, enfim, de agentes ligados ao campo musical no fim da década de 2000, e refere-se a um grupo de músicos e compositores que 1) produzem música autoral; 2) declaram fazer música independente; 3) estabelecem parcerias, trocas, colaborações, compondo uma rede relações de amizade e de trabalho; 4) frequentam os mesmos locais na cidade de São Paulo. É possível definir alguns nomes que são mais recorrentes, tanto nas falas dos músicos como em artigos de jornais e revistas ao se referirem à Nova MPB. São eles: Tulipa Ruiz, Tiê, Dudu Tsuda, Marcelo Jeneci, Tatá Aeroplano, Mariana Aydar, Andreia Dias, Márcia Castro, Trupe Chá de Boldo, Gustavo Ruiz, Céu, Gui Amabis, Rafael Castro, Anelis Assumpção, Iara Rennó, Filipe Catto, Thiago Pethit, Luísa Maita, O Terno (Martim Pereira, Guilherme d’Almeida e Victor Chaves), Léo Cavalcanti, Karina Buhr, Romulo Fróes, Marcelo Cabral, Juçara Marçal, Kiko Dinucci, Thiago França, Daniel Ganjaman, Curumin, Rodrigo Campos e Criolo.

Apesar de não fazerem parte de um movimento estético, pois têm projetos individuais, esses músicos e compositores se reúnem principalmente em torno da bandeira da música independente e o uso das novas tecnologias via *internet*. Contudo, tal elemento agregador pode levar a caracterizá-los somente como um grupo que reúne esforços para empreender a carreira musical. Mas um olhar mais aproximado permite desvelar relações pessoais e posições sociais aproximadas. Alguns se conhecem de longa data, outros cursaram a mesma faculdade, outros ainda são filhos de músicos que tocavam e compunham juntos no passado. Eles se formaram em universidades conceituadas, principalmente em São Paulo. A graduação que seus membros fizeram antes de se lançarem na carreira musical são, em sua maioria, cursos ligados à comunicação ou artes⁷². Alguns artistas não

⁷⁰ Ao ter como objeto de análise a música independente produzida em São Paulo, Galletta (2013) a define como “cena musical independente paulistana”. O autor reflete sobre as possibilidades abertas pelos novos meios de produção, circulação e divulgação através da *internet*.

⁷¹ Essa pesquisa tomará como referência os jornais Estado de São Paulo e Folha de São Paulo e as revistas Trip, Bravo!, Cult e Rolling Stones. Alguns programas da TV Cultura, como Metrópolis, Cultura Livre e Ensaio, e programas da Rádio Eldorado, serão usados como fontes de acesso à entrevistas e análises de jornalistas ligados à cultura. Alguns jornalistas, que mostram ter uma relação mais simbiótica com o grupo em questão, serão analisados adiante.

⁷² Dudu Tsuda, Tata 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 artes e foi ator por 10 anos antes de se tornar cantor. Karina Buhr começou a

fizeram nem começaram qualquer curso de graduação, pois optaram pela carreira musical já na adolescência e obtiveram o apoio de seus pais na decisão. É o caso de Marcelo Jeneci, Céu, Anelis Assumpção e Mariana Aydar. Ao ser questionada sobre sua formação musical, Céu responde:

Eu atribuo muito à minha família. Meu pai, minha mãe... Meu pai é músico [. Ele é a música personificada. Sabe aquele cara que é super ermitão, na dele... Ele que me ensinou a ouvir Garoto, Pixinguinha, [Ernesto] Nazareth, Clementina [de Jesus], João Gilberto... coisas primorosas. E ele é um sujeito difícil [risos]. A gente teve uma educação de certa maneira rígida. Embora ele sempre tenha falado: "Não vai fazer faculdade, nada. Quer fazer música, então vai tocar!"⁷³.

As relações familiares com artistas e principalmente músicos, é elemento notório entre os artistas da Nova MPB e define sua posição social e *habitus*. Anelis Assumpção, filha de Itamar 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, que foi guitarrista de Itamar Assumpção, 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. Iara Rennó é filha de Carlos Rennó e Alzira Espíndola, expoentes da Vanguarda Paulista. Léo Cavalcanti é filho de Péricles Cavalcanti, músico e compositor. Mariana Aydar é filha de Mário Manga, integrante do Premê. Martim Pereira, integrante da banda O Terno, é filho de Maurício Pereira que, juntamente com André Abujamra formavam Os Mulheres Negras, grupo do final dos anos 1980. Thiago Pethit é neto de atores de teatro e seu pai foi apresentador de telejornal. Os vínculos familiares podem servir como um *know how* para os movimentos dos artistas, fato que aparece também em suas produções, já que suas músicas evidenciam a convivência colaborativa entre gerações. 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 de participantes 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 tem como precedente fundamental a Vanguarda Paulista, tanto em suas composições, como nas relações de amizade que definem o grupo.

faculdade de Educação Artística, mas também não concluiu. Juçara Marçal iniciou Letras na USP. Romulo Fróes fez graduação de artes plásticas.

⁷³ Entrevista com a Cantora Céu pela Revita Trip, publicada em 14/01/2010. Disponível em <http://revistatrip.uol.com.br/so-no-site/entrevistas/na-bubuia.html>. Acesso em 28/03/2013.

O pertencimento à fração artística da classe média é fundamental para entender sua relação com a tradição musical popular. Diferentemente de movimentos que fizeram a história da música independente, como o punk, o rock e o rap, em que o discurso de quebra com a tradição era o mote central, esse grupo, mesmo empreendendo a carreira de forma independente e com o discurso de liberdade artística, não tem ideal de ruptura com a tradição. Seus discursos e suas obras revelam a proximidade com as gerações precedentes e vêm carregados de um ideal de convivência pacífica e positiva com o passado musical. A negação do passado não se faz presente em seus discursos e obras, elemento este muito forte em todo campo artístico. Ou seja, os laços familiares da Nova MPB não determinam apenas a posição, vantajosa em grande medida, ao adentrarem no universo musical, como determina também suas tomadas de posição e escolhas da forma musical que esses agentes dão às composições. Ao invés de marcarem uma distinção nítida com relação à produção musical das gerações passadas, eles assumem uma postura agregadora e aproximada com a tradição, o que os leva a uma relação não tradicional com a tradição musical⁷⁴.

Para melhor analisar este universo destacarei trajetórias de alguns desses músicos que tem maior destaque nos meios de comunicação e que suas relações com a tradição da música popular revelam embates operantes neste microcosmo de pontos privilegiados. A escolha de poucos é como puxar alguns fios deste nó de relações, para que através deles seja possível demonstrar as relações travadas com os outros agentes pertencentes ao grupo. São eles: **Tulipa Ruiz, Criolo, Tiê, Anelis Assumpção e Marcelo Jeneci**. Analisarei esses artistas sem, no entanto, deixar de me referir a alguns outros que orbitam em torno destes, ou àquelas figuras que, além de músicos, fazem o papel de intermediários ou integradores da nova geração. **Rômulo Fróes** desempenha esse papel e terá destaque ao longo da análise. Farei uma breve descrição dos caminhos percorridos por esses músicos e suas origens sociais, a fim de traçar um perfil social do grupo.

Tiê

Tiê Gasparinetti Biral ou simplesmente Tiê, nasceu em março de 1980. A cantora é neta da atriz Vida Alves, a qual protagonizou o primeiro beijo da televisão brasileira, em 1951, na TV Tupi e filha de Thaís Alves, primeira Video Jockey em São Paulo, profissional dos bastidores de emissoras de televisão, artista plástica e comunicadora. Thaís Alves cresceu nos bastidores da TV

⁷⁴ Essa discussão será retomada no capítulo 3.

Tupi, acompanhando a mãe em suas atuações. Kursou artes plásticas e graduou-se pela FAAP em Criatividade. Mesmo tendo recebido vários convites para atuar em televisão, Thaís Alves opta pelo trabalho nos bastidores. Depois de cursos das mais diversas modalidades, como fotografia, harmonização, tai-chi-chuan, interpretação e teatro, a mãe de Tiê hoje define sua atuação profissional como *Personal Coach* de Comunicação, auxiliando o desenvolvimento profissional e ministrando cursos de comunicação, combinado à criatividade e ousadia, para assessorar pessoas públicas, políticos e executivos com seu público alvo. O pai de Tiê é dentista e, desde a infância da cantora, trabalha no Alto Xingu, o que levou a garota a passar algum tempo entre os índios.

Com nome de pássaro da mata atlântica, motivo de piada entre suas colegas de escola, mas que agora ostenta como cantora, Tiê cresceu no bairro de Sumaré e em meio ao ambiente das artes e televisão em que vivam sua mãe e avó. Ambas estimulavam a experiência com as artes desde sua infância, através do balé e teatro. Tiê chegou a atuar na novela Tocaia Grande, da Manchete, mas não gostou da experiência. Na adolescência, iniciou a carreira de modelo e com 12 anos entrou na Ford Models, reconhecida agência de modelos internacionalmente. No entanto, aos 13 anos Tiê encerra sua tentativa nas passarelas devido ao vitiligo. A artista resolve optar pela carreira de cantora em 1997, ainda no colégio, quando vence o Festival Interno Cultural do Colégio Objetivo. Tiê morou por alguns anos em Nova York⁷⁵, durante a sua formação profissional. Lá trabalhou com produção musical, nos bastidores e tomou conhecimento dos caminhos necessários para desenvolver uma carreira musical, enquanto estudava canto e se apresentava em pequenas festas e bares. Graduiu-se em Relações Públicas pela FAAP, em sua volta ao Brasil.

Em meio as tentativas de desenvolver sua carreira na música e iniciativas empreendedoras, Tiê abriu um brechó-bistrô na região da Vila Madalena, em São Paulo. Fato importante de sua trajetória, pois lá conheceu o consagrado violonista e compositor, parceiro de Vinícius de Moraes, Toquinho, com quem gravou suas primeiras canções e viajou pelo Brasil e Europa em turnê. Foi no bistrô-brechó que conheceu também Dudu Tsuda, que tocava nas bandas Pato Fu, Trash Pour 4, Jumbo Electro e Cérebro Eletrônico e apresentou Tiê aos seus amigos também envolvidos com música. Tiê e Dudu se apresentaram juntos, por alguns meses, com o nome *La Baronaise de quelque chose*, um misto de música e moda numa ambientação de cabaré, em 2006. Entre um show

⁷⁵ Tanto Céu quanto Felipe Catto também passaram algum tempo em Nova York, durante sua formação como compositores e cantores. Coincidência ou não, a cidade aparece como destino recorrente para a formação de artistas e os citados foram incentivados por seus pais a passarem pela experiência, como parte de sua formação artística.

e outro, Tiê compunha *jingles* para publicidade. A formação da carreira e da artista passa pelas influências e relações travadas com seus pares de cena e compositores já consagrados. Em entrevista Tiê revela o percurso que fez para chegar até suas composições.

Em 2004 eu conheci o Toquinho no Brechó. Eu tinha um Brechó-Bistrô perto da MTV. No Brechó, que eu não sei porque eu abri um Brechó-Bistrô, mas eu só abri o Brechó mesmo porque eu conheci as duas grandes figuras que mudaram totalmente o caminho da minha vida, que foi o Toquinho e o Dudu Tsuda. O Dudu me aflorou o lado autoral e o Toquinho foi meu curso profissionalizante. Eu fiquei 2 anos tocando com o Toquinho. (...) O Dudu, a gente montou esse projeto que chamava Cabaré. E era uma coisa bem underground, loucona. E foi apresentar no Vegas [casa noturna]. Foram 6 meses. Então eu fique uma época bipolar na minha vida. Eu era santinha com o Toquinho e a loucona na Augusta. (...) Aí eu comecei a fazer *Jingles* e entrar no mundo da publicidade. Aí eu fechei o Brechó e resolvi que realmente eu ia viver da minha voz. Não só da música, mas da minha voz a qualquer custo.⁷⁶

Dona de uma voz adocicada, aguda e sussurrada, quase infantil, a cantora e compositora concebe sua identidade musical em meio às experiências, relações e atuações como cantora. Permanecendo com seu próprio nome como nome artístico, que, segundo ela, é um bom marketing, Tiê tem posição privilegiada para desenvolver sua carreira musical, já que o contato com agentes do universo artístico, o círculo de relações estabelecidas pela família e o espaço social em que circula, propiciam uma entrada facilitada. A vida alternativa, característica do bairro da Vila Madalena, como descrita anteriormente, agora desdobrada na sua segunda geração, parece gestar a cantora e suas composições. Sua inserção no universo da música popular não se deu somente pela amizade com Toquinho e Dudu Tsuda, como expõe em entrevista acima. A cantora foi casada com cantor e compositor Diogo Poças, irmão de Céu, também cantora e compositora e de maior proeminência no cenário musical.

Em 2007, Tiê gravou um EP⁷⁷ com quatro músicas, em parceria com Dudu Tsuda. A partir de 2008, Tiê passa a se apresentar sozinha, com suas próprias composições, no Studio SP, casa de shows localizada na Vila Madalena do produtor cultural Alê Youssef, seu namorado na época. Em 2009, a cantora lança seu primeiro álbum, *Sweet Jardim*, independente e que conta com a participação de Tatá Aeroplano, Tulipa Ruiz, Gianni Dias (irmão de Tiê), Naná Rizinni, Dudu Tsuda, Flávio Juliano, Thiago Pethit, Gustavo Ruiz e violão de Toquinho, com a produção de Plínio Profeta. Gravado ao vivo e no estilo low-fi, ou seja, uma produção musical que dispensa técnicas

⁷⁶ Entrevista concedida ao site SaraivaConteúdo, em 18/12/2009. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/10173>>. Acesso em 23/11/2014.

⁷⁷ Extended Play (EP) é uma gravação com algumas músicas, o qual não é considerado um álbum pois possui um número menor de músicas e é longo demais para ser considerado um compacto (single).

sofisticadas para gravação buscando uma sonoridade mais orgânica, *Sweet Jardim* é classificado pelo cenário musical como MPB Indie ou folk-feliz. O álbum foi indicado pela Folha de São Paulo como um dos 50 discos que formaram a identidade brasileira dos anos 2000, foi bem recebido pelas críticas.

Tiê passeia por sua própria trilha e, além de uma doçura de cantora, é compositora que merece atenção. Ouça a sofisticada simplicidade poética das letras que parecem fáceis. Seus tijolos não são dicionários de rimas – e não se vê esforço intelectualista, a soar postigo ou arestoso, como muitas vezes por aí. Elas fluem intimistas e joviais em achados como “me perdoa, me desculpa que eu não fui sua namorada, pois fiquei atordoada, faltou ar, faltou ar”.⁷⁸

Além das constantes noites no Studio SP, Tiê apresentou o álbum em turnês por todo o Brasil, passando também por Paris, Berlim, Nova York e Londres. As composições de *Sweet Jardim*, todas de autoria de Tiê, tem um espírito minimalista, com arranjos de voz e violão ou piano, entrecortada por detalhes em teclados ou violinos, sem qualquer instrumento percussivo. As músicas são simples, com três ou quatro acordes e sem muitas modulações, formando uma ambientação de caixinha de música, compostas por letras românticas e sobre o cotidiano.

Passarinho

Como um brotinho de feijão foi que um dia eu nasci,
Despertei cai no chão e com as flores cresci.
E decidi que a vida logo me daria tudo
Se eu não deixasse que o medo me apagasse no escuro.
Quando mamãe olhou pra mim, ela foi e pensou
Que um nome de passarinho me encheria de amor
Mas passarinho se não bate a asa logo pia
Eu que tinha um nome diferente já quis ser Maria
Ah, e como é bom voar⁷⁹

O álbum ganhou apresentações fixas, às quartas-feiras, em temporada no Studio SP. Os shows contava com a participação dos músicos parceiros na gravação, todos sentados no chão do palco, formando quase que uma roda de violão. A cantora revela que seu disco foi financiado com os *jingles* e trabalhos que realizou para publicidade, como um projeto encomendado pela C&A, loja de departamento. Quando questionada sobre sua atuação na publicidade, responde:

Acho importante, não vejo problemas. Sou uma pessoa que vive de publicidade, faço muitos *jingles* e locuções, estou muito acostumada a lidar com este mundo, acho natural. Mas é claro que tem que ter cuidado quando se associar a uma empresa. Este ano trabalhei com a Lacta e a C&A. São duas marcas legais que não chegaram a mudar tanto assim o foco do meu trabalho. No caso do CD para a C&A, mesmo sendo outro repertório, com músicas mais brasileiras, eu cantei do meu jeito. Não inventei um personagem. Seria um

⁷⁸ Crítica de Marcos Augusto Gonçalves, publicada no jornal Folha de São Paulo em 19/05/2009.

⁷⁹ Passarinho, faixa 4 do disco *Sweet Jardim* (2009).

trabalho para uma atriz e não para uma cantora. No meu caso, tenho que manter a identidade porque senão fica totalmente sem sentido. Afinal, porque escolheriam esta cantora e não aquela outra? Mas acho importantes estas parcerias, são super bem-vindas, até porque o mercado está diferente. O dinheiro está mais escasso e nós precisamos destes investimentos para podermos realizar nossos projetos.⁸⁰

Durante a temporada de apresentações do disco, Tiê recebeu convite da gravadora Warner Music para administrar sua turnê, divulgação e distribuição do disco. Assim, *Sweet Jardim* sai das redes sociais e do site da cantora, onde estava disponível para *download*, e passa a compor o catálogo da Warner. A produção do primeiro disco de Tiê foi pioneira como produção independente. Por isso, a cantora é apontada pelos pares como a figura que protagonizou os caminhos de forma independente, ainda que depois tenha firmado contrato com a gravadora.

Seu segundo disco *A coruja e o Coração* foi lançado em 2011, produzido e distribuído pela gravadora Warner Music. Mesmo deixando o caminho independente, Tiê ainda sustenta a colaboração e divulgação de seus amigos de cena. Participam de seu segundo álbum: Tulipa Ruiz, Marcelo Jeneci, Karina Zaviani. A cantora interpreta músicas dos amigos Thiago Pethit e Tulipa Ruiz e faz uma releitura adocicada do forró-sacana “Você não vale nada mas eu gosto de você” de Dorgival Dantas, regravado pelo Calcinha Preta, grupo com baixo *status* no cenário musical. A incorporação de repertórios até recentemente desconsiderados no cenário musical, principalmente da música brega, é um movimento presente entre os agentes da Nova MPB, numa postura de enfrentamento e quebra de barreiras internas ao microcosmo musical, elevando composições menos consideradas dentro da hierarquia de legitimidade, através de releituras, tal como o exemplo acima. Contudo, a nova roupagem que dão à música, deixa entrever a distinção sonora entre uma e outra, e a intenção de subverter posições cristalizadas em sons se mostra frustrada e, até mesmo, reforça a distinção entre as composições sonoras. Na versão do grupo Calcinha Preta, a música “Você não vale nada mas eu gosto de você”, tem arranjo com metais, bateria eletrônica, sanfona e teclados que desenham o ritmo de forró rápido, fazendo harmonia para a melodia simples e rápida na voz rasgada do cantor. Já na versão de Tiê, a música ganha castanholas, batida e dedilhados de violão à la flamenco e a cantora entoa a letra com a voz aveludada e doce.

Entre o seu segundo e terceiro disco, além de se apresentar pelos palcos do Brasil na divulgação de seu segundo disco, e turnê nos EUA, ao lado de Tulipa Ruiz, a compositora abre a produtora musical Rosa Flamingo, para representar artistas e desenvolver projetos musicais e eventos

⁸⁰ Entrevista concedida ao blog Banda Desenhada, publicada em 10/11/11. Disponível em: <<http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/11/para-alegrar-o-dia.html>>. Acesso em 10/10/2013.

culturais, e um brechó *online*. Um dos projetos desenvolvidos pela produtora é o “Na cozinha ou no jardim”, em que Tiê convida amigos artistas para uma festa em sua casa e transmite a festa ao vivo pela *internet*. Em entrevista com Jô Soares, Tiê revela seu gosto pelo empreendedorismo. Seu terceiro disco, *Esmeralda*, lançado em 2014, teve participação e produção de David Byrne, ex integrante do Talking Heads e “descobridor” de Tom Zé.

Anelis Assumpção

Anelis Assumpção é cantora e compositora, filha de Itamar Assumpção, um dos principais compositores da Vanguarda Paulista. Não raro, Anelis é apresentada em programas, entrevistas e shows por seu parentesco. Anelis nasceu em São Paulo, em maio de 1980. Seu pai estava iniciando sua carreira e, como exposto acima, possuía um círculo social de músicos e compositores que intentavam a carreira independente, além de relações com expoentes de outras expressões artística. Anelis cresce nesse ambiente musical, de roupas extravagantes do pai e músicos que frequentavam sua casa. Itamar nunca deixou de morar na Penha, Zona Leste de São Paulo, bairro que não compunha o cenário da efervescência cultural dos anos 1980, como a Vila Madalena, e era considerado um bairro com cara de cidade pequena, mas que atualmente sustenta o status de “elite da zona leste”. Assim, a casa de Itamar onde as duas filhas e sua esposa moravam era um reduto para o compositor, longe da loucura das noites de Pinheiros e Vila Madalena, onde Itamar se permitia uma vida caseira e tranquila. A mãe de Anelis, Zena Assumpção, descendente de italianos do interior do Paraná, permaneceu distanciada da vida do músico Itamar, e levou uma vida simples dadas as negativas de inserção no mercado musical de seu marido. Desse modo, Anelis cresce entre o ambiente caseiro da Penha e as coxias dos palcos e ensaios de seu pai.

A cantora teve uma vida simples, estudou em escolas públicas na infância e adolescência, e resolveu seguir o ofício do pai ao completar seus 18 anos. Ela inicia sua carreira fazendo voz de apoio na banda do pai e o acompanha em suas últimas produções e apresentações, durante 4 anos, até 2003, quando Itamar vem a falecer. A vivência com Itamar nos palcos leva Anelis a conhecer os músicos, técnicos de sons, produtores, arranjadores e compositores que acompanhavam seu pai. Iara Rennó, filha de Alzira Espíndola e Carlos Rennó⁸¹, também fazia voz de apoio para Itamar. As

⁸¹ Alzira Espíndola fez parceria com Arrigo Barnabé no auge da Vanguarda Paulista e tocou com Itamar nos anos 1990, compondo a banda As Orquídeas. É irmã de Tetê Espíndola, que também trabalhou com Arrigo Barnabé. Ambas se tornaram cantoras solo. Carlos Rennó é compositor, letrista, jornalista e escritor. Compôs em parceria com Arrigo Barnabé e Tetê Espíndola.

duas jovens cantoras decidem formar, em 2001, a banda DonaZica, juntamente com Andréia Dias e Gustavo Ruiz⁸², lançando seu primeiro álbum independente em 2003, denominado *Composição*. A banda foi uma espécie de impulsionadora da constituição da formação Nova MPB, pois, além da forte influência da Vanguarda Paulista em suas composições, já vinha com princípios que seriam reforçados no final da década, como a música colaborativa, a produção independente, a relação peculiar com a tradição musical e uma ambientação no modo de vida alternativo. O disco tem forte influência de Itamar Assumpção, com músicas circulares, em que a linha de baixo as conduzem, com letras reflexivas compostas por trocadilhos ou brincadeiras com cantigas infantis e citações de letras de figuras consagradas da música brasileira. A voz principal entrecruzada pelas vozes de apoio, formando uma espécie de conversação ou reforço de ideia também são características herdadas da música de Itamar. O álbum *Composição* (2003) foi aclamado pela crítica especializada da época. A música “Piano (Ofídico fatídico)” brinca com conhecida cantiga de roda infantil e dizeres populares, com referências a canções tradicionais, recurso poético muito utilizado pelos grupos da Vanguarda Paulista. A letra é cantada rapidamente, quase falada, lembrando um rap, intercalada por mudanças de andamento.

Piano (Ofídico fatídico)

lá em cima do piano um líquido satânico
preparado há muito tempo por um tal botânico
deste lado destilado do outro lado fermentado
com açúcar com afeto gota a gota decantado
lá em cima do piano ou naquele bar
tem um copo de veneno que é de amargar
tem um pouco do veneno pior que arsênico
lá em cima do piano tinha um copo de veneno
quem acho bebeu não compreendeu
que a doçura que aparenta é só mais uma ferramenta
lá na casa do chapéu por detrás do breu
mora um senhor titânico neurônio irônico
substrato abstraído de sorriso corroído
pai do roedor de dor traidor traído
lá no fundo do seu crânio debaixo dos panos
um suco libidinoso ácido queimando
revelando das entranhas o que parecia estranho
lá em cima do piano tinha um copo de veneno
quem bebeu morreu o azar foi teu
que foi no bico do corvo até a curva do osso
lá na vila do caroço no fundo do poço
tem um copo de veneno dry-martírio pleno

⁸² A Banda DonaZica era composta por nove pessoas: Anelis (voz e percussão), Iara (voz e violão), Andreia Dias (voz), Gustavo Ruiz (violões), Simone Soul (percussão), Simone Julian (saxofone e flauta), Marcelo Monteiro (saxofone e flauta), Gustavo Souza (bateria e percussão), André Bedurê (baixo).

bolinando as turbinas quando o sangue estricnina
na corrente anfetamina você liga e não atina
sobe a rampa do veneno e pula em cima do piano
deixa pra fulano reparar os danos
mas embebida nos enganos no meio dos meios termos
a desiludida vida tem valor supremo
quem viver verá quem beber esquecerá
que mesmo um copo vazio ainda está cheio de ar

Logo após a formação da banda, com o falecimento de Itamar, em 2003, Anelis se dividiu entre os palcos de DonaZica e a produção de shows em homenagem ao seu pai. O primeiro show em homenagem a Itamar acontece em 2003, no Itaú Cultural, produzido por Anelis e Serena, sua irmã, reunindo as bandas Isca de Polícia e Saber de Veneno, e os músicos e amigos Arrigo Barnabé, Jards Macalé, Zélia Duncan, Tetê Espíndola, Suzana Salles, Alzira Espíndola, Vange Millet, Virgínia Rosa e Gigante Brasil. Anelis relata que, antes da morte de seu pai, ambos haviam feito um acordo: Itamar produziria o primeiro disco da filha, mas antes disso ela o ajudaria a reeditar toda sua obra⁸³. Mantendo a promessa, Anelis movimentou músicos e produtores para realizar o desejo do pai. A jovem cantora reativa o projeto de parceria entre Itamar e Naná Vasconcelos, cancelado por Itamar por desavenças com os músicos, e consegue lançar o disco póstumo *Isso vai dar repercussão* (2004) e algumas apresentações tendo Zélia Duncan fazendo as vezes de Itamar ao microfone. Anelis se coloca a tarefa de amplificar a obra de Itamar, até concretizar a reedição de toda sua obra. Em meio a shows de homenagens em que, algumas vezes, capitaneava o microfone, e a produção de uma exposição, a edição de um livro com a impressão dos cadernos de Itamar, a produção do *songbook* com as partituras de suas composições e a produção de dois discos póstumos, com gravações deixadas por Itamar em fitas, Anelis passa a década de 2000 entre o intento de preservar e amplificar a obra de seu pai e os palcos com sua banda DonaZica. Em 2005, a banda lança um novo disco – *Filme Brasileiro* (2005) – apresentando composições de Iara Rennó em parceria com sua mãe, Alzira Espíndola, e de Andreia Dias. O álbum é elogiado por críticos.

Eles são bonitos, arrojados, exasperados e desabusados, e seu segundo disco cai no chão da nossa música como um meteoro. (...) Só quem viu DonaZica ao vivo pode avaliar do que o noneto é capaz. Musicalmente a mistura já é explosiva, combinando vertentes que vão da música eletrônica à bandinha de coreto, de Jorge Ben Jor a Arrigo Barnabé, de Itamar Assumpção a Tom Zé, rap, rock e Mário de Andrade. Em cena, a combinação ganha acentos estrambólicos, que atualizam as invenções performáticas da canção tropicalista, uma geração depois das invenções da vanguarda paulista.⁸⁴

⁸³ Relato presente no artigo “Anelis estreia em CD ‘produzido’ por seu pai”, na *Ilustrada*, de 18/05/2011.

⁸⁴ Crítica de Athur Nestrovski publicada no jornal *Folha de São Paulo*, publicada 10/12/2005.

O disco também traz uma composição de Itamar cantada por Anelis. A comparação da banda com a Vanguarda Paulista é inevitável. Sobre isso Iara Rennó responde:

Mais uma vez, temos esse ‘papai e mamãe’ [Itamar e Alzira]. Eles estão presentes no disco. Para nós, que fomos criados acompanhando essa música, é uma honra. Por outro lado, a vanguarda foi tida como maldita porque era elitizada, elaborada demais. Isso restringe um pouco para nós. Não queremos ser ouvidos só por gente ‘cabeça’. Espero que esse disco seja visto de uma outra forma, como uma coisa mais universal⁸⁵.

A banda DonaZica permanece fazendo shows esparsos, mas com a crítica positiva de jornalistas e músicos até 2009, quando seus membros se envolvem em outros projetos. Anelis se lança na carreira solo. Além disso, a cantora estreou como apresentadora de TV em 2009, no *reality show* Ecoprático, da TV Cultura. Em 2010, passou a apresentar o programa Manos e Minas, da mesma emissora.

Finalmente em 2010, Anelis consegue lançar a Caixa Preta, uma compilação com todos os álbuns de Itamar remasterizados e mais dois discos produzidos postumamente. A caixa foi produzida pelo selo SESC, com gravações que Itamar deixou para trás, principalmente durante a produção de *Isso vai dar repercussão* (2006). A banda Isca de Polícia se reuniu novamente para a gravação das músicas inéditas de Itamar.

Assim o desenvolvimento da carreira da cantora foi permeado pelo intento em fazer soar a obra de Itamar Assumpção no lugar que lhe era de merecimento. E cumprida sua parte no acordo, Anelis agora pede ajuda ao pai para a produção de seu primeiro disco solo: foi com a verba do licenciamento dos direitos autorais sobre as obras de Itamar para a coleção Caixa Preta e sua comercialização, que Anelis consegue produzir seu álbum *Sou suspeita, Estou sujeita, Não sou santa* (2011). O restante do dinheiro para a produção do disco a cantora arrecadou com a venda de cotas prévias, um esquema em que o artista vende cotas de CDs, LPs, camisetas e bilhetes de shows antes do produto finalizado. O álbum tem a participação de Céu, Karina Buhr, Thalma de Freitas, Bocato e Curumin, seu marido. Como não poderia deixar de ser, quem faz a abertura do disco é Itamar Assumpção, com a música “Mulher segundo meu pai”, em que o compositor reproduz com a voz a percussão e a linha de baixo que fazem base para a entrada da voz de Anelis. Mesmo com vantagens de acesso para o ofício na música popular proporcionadas pela posição que ocupa, Anelis afirma a dificuldade de ser filha de Itamar Assumpção.

⁸⁵ Declaração de Iara Rennó ao jornal Folha de São Paulo, publicada em 10/12/2005.

Ser filha não é fácil, e eu tive que entender quem eu sou, quem meu pai era, quem é hoje. E ele tinha que estar comigo no disco. E não era no meio, nem no final. Tinha que abrir pra mim. Agora os acordos que fizemos, eu com ele e ele comigo, estão cumpridos.⁸⁶

O disco apresenta uma variedade de ritmos, que vão do *afrobeat*⁸⁷ da música “Sonhando”, de autoria de Karina Buhr e citação de Fela Kuti – compositor nigeriano, pai do estilo musical – passando por sambas, composições tradicionais do estilo MPB, com violão dedilhado, até ao *reggae* e *dub*, de forte presença no disco.

Após apresentações e participações em trabalhos de colegas, Anelis lança seu segundo disco *Anelis Assumpção e os Amigos Imaginários* em 2014. Com o disco, Anelis ganhou o prêmio de melhor intérprete de música popular da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA).

Marcelo Jeneci

Marcelo Jeneci nasceu em abril de 1982 e cresceu na Cohab Juscelino, bairro de Guaianases, zona leste de São Paulo, como gosta de frisar em entrevistas. Filho de pernambucano radicado em São Paulo e paulistana evangélica, Jeneci enfatiza que sua formação musical tem base em músicas românticas com as quais seu pai galanteava sua mãe. A formação do compositor e músico se deu em grande medida pelo ofício de seu pai, Manoel Jeneci. O pernambucano chegou a São Paulo na década de 1970, quando se especializou no conserto de instrumentos musicais eletrônicos e inventou a eletrificação da sanfona, uma maneira de amplificar o som da sanfona, para que seja tocada junto com os instrumentos amplificados, como guitarra, baixo, voz, etc., o que antigamente era feito por um microfone. Assim Manoel Jeneci, além de autodidata na arte de tocar, torna-se referência entre os sanfoneiros, como Toninho Ferragutti, Dominginhos e sanfoneiros que tocam com grandes figuras da música, como Gilberto Gil e Chico César, que passam a frequentar sua casa para a eletrificação de seus instrumentos.

O menino Jeneci cresce em meio as invenções do pai, instrumentos musicais e desde criança toma gosto pelos teclados, que aprendeu a tocar com os conhecimentos do pai e observando seus clientes. Ainda garoto passa a frequentar a igreja evangélica com a mãe duas vezes por semana,

⁸⁶ Declaração de Anelis para o jornal Folha de São Paulo, publicada em 18/05/2011.

⁸⁷ O gênero *afrobeat*, cujos expoentes são o nigeriano Fela Kuti e o etíope Mulatu Astatke, foi recentemente “descoberto” por músicos e ouvintes brasileiros e é altamente valorizado no cenário musical da Nova MPB. A descoberta tardia do gênero se deve ao acesso, por meio da *internet*, às produções que não faziam parte do mercado internacional da indústria fonográfica, como bem observado por Galletta (2012). Os dois artistas expoentes do gênero começam a compor no final da década de 1960.

onde tocava teclados nos cultos, como relata em entrevista: “Comecei a tocar na igreja, em casamentos. Tínhamos um grupo de jovens e ensaiávamos. Acompanhei a minha mãe até os 17 anos, vivendo uma forte ligação com a igreja evangélica”⁸⁸. Aos 15 anos, Marcelo Jeneci se dedicou no estudo da harmonia, com a bossa nova, expandindo seus horizontes musicais para além das músicas românticas de Roberto Carlos, preferência dos pais. Quando Jeneci tinha 17 anos, um dos clientes do seu pai, amigo de Chico César, o viu tocando piano e indicou o jovem músico para tocar piano e sanfona na banda de apoio do cantor. O convite veio de Chico César e Jeneci se empenha em aprender a técnica da sanfona. Para isso, pede emprestada uma sanfona de um dos clientes ilustres de seu pai, Dominginhos, que o presenteia com a sanfona. Aos 17 anos Jeneci deixa o universo da humilde zona leste e parte em turnê nacional e internacional como músico da banda de Chico César. Após o segundo ano de viagens como instrumentista de Chico César, Marcelo Jeneci deixa o bairro de Guaianases e passa a residir no Alto da Lapa, bairro nobre da zona oeste de São Paulo, ao se casar com Verônica Pessoa, aos 23 anos. Enquanto Jeneci incursionava pelos palcos do Brasil, Verônica, graduada e mestre em comunicação, se forma profissionalmente como produtora de eventos musicais, com a Pessoa Produtora, hoje responsável pelo agenciamento de Jeneci, Ana Cañas e a banda O Terno. Depois de 5 anos como instrumentista de Chico César, Jeneci passa a ser instrumentista também das bandas de Arnaldo Antunes e Vanessa DaMatta.

A trajetória de Marcelo Jeneci, assim como as trajetórias de Anelis e Tiê, é fortemente marcada pela presença de seu pai, ainda que esta seja uma história de mudança de posições. Marcelo Jeneci sai de uma posição social desfavorável, em que suas expectativas de infância e adolescência não passavam de se formar um bom instrumentista percorrendo circuitos bem mais restritos e menos glamourosos, passa por coadjuvante de grandes nomes da música, e chega a posição de compositor e cantor em pé de igualdade com seus pares da Nova MPB, recebendo elogios de figuras consagradas do universo musical popular, como Luiz Tatit, José Miguel Wisnik, Zélia Duncan, entre outros. Por esses e outros motivos, a trajetória de Jeneci é uma história de sucesso e tem encaixe perfeito com o estereótipo do compositor de música popular que vem de baixo e é elevado pela genialidade musical. E, talvez por isso, a música de Jeneci é carregada de otimismo e uma ambientação “solar”, termo nativo utilizado para caracterizar a formação.

⁸⁸ Entrevista concedida à revista Rolling Stones Brasil, em setembro de 2013. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-84/felicidade-na-corda-bamba>>. Acesso em 05/10/2014

A guinada que toma sua vida, depois de percorrer muitos palcos e a convivência com músicos, compositores e cantores, além da vida noturna, consequência de sua carreira, distancia Jeneci do menino de Guaianases que acompanhava a mãe nos cultos. O jovem músico fica entre dois mundos.

Comecei a viajar pelo mundo, questionar todos os conceitos que haviam sido construídos, às vezes inseridos em mim sem muita escolha. Minha mãe olhou para mim e não me reconheceu mais. O olhar mudou, segundo ela. ‘Perdi meu filho.’ Ela diz isso.⁸⁹

O estranhamento da mãe de Jeneci revela as transformações cristalizadas no filho, consequências das novas relações estabelecidas com um círculo social que inicialmente lhe era estranho, mas que agora o pertenciam. Tanto sua posição social como suas referências musicais estão em transformação, o que jovem músico parece enfrentar com otimismo.

Além de instrumentista, Jeneci arrisca o papel de compositor e compõe canções em parceria: com Vanessa DaMatta compõe “Amado”⁹⁰, música de grande sucesso pois foi tema de par romântico de novela da TV Globo; e compõe a música “Longe”, que passa a fazer parte do repertório de Arnaldo Antunes e também é trilha de novela da mesma emissora. Percebendo o destaque de suas composições, Jeneci sai da posição de instrumentista coadjuvante para ocupar o lugar central do palco, com suas próprias composições. Em 2008, organiza uma banda de apoio, composta por Curumin, marido de Anelis Assumpção, Gustavo Ruiz, irmão de Tulipa Ruiz, Regis Damasceno e a voz feminina que o acompanha nos vocais, Laura Lavieri. Após apresentações em parceria com Tulipa Ruiz e individuais em casas de shows por São Paulo, como o Grazie a Dio e o Studio SP, Jeneci disponibiliza algumas músicas no seu perfil do MySpace⁹¹ e busca financiamento para a gravação de seu primeiro disco. Com a ajuda de sua esposa, consegue financiamento, por meio do mecenato privado, pelo projeto Natura Musical. Seu primeiro disco, *Feito pra Acabar*, é lançado no final de 2010 e ainda consegue emplacar prêmios como um dos melhores do ano pela revista Rolling Stones. O disco foi produzido por Kassin e teve participações de Curumin e Edgard Scandurra, parcerias com José Miguel Wisnik, Luiz Tatit, Arnaldo Antunes e Chico César e arranjos de cordas do compositor Arthur Verocai. Jeneci alcança relativo sucesso de público, sendo um dos destaques dentre os novos nomes. Devido ao sucesso alcançado, o cantor é procurado pela gravadora Som Livre, com a qual firma contrato para distribuição e divulgação.

⁸⁹ Entrevista cedida à revista Rolling Stones Brasil, em setembro de 2013. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-84/felicidade-na-corda-bamba>>. Acesso em 05/10/2014

⁹⁰ Com “Amado”, Jeneci ganhou o prêmio Multishow de 2009 de melhor música.

⁹¹ MySpace é uma rede social em que músicos e compositores, por meio de perfis, divulgam suas músicas, conceito da produção música, fotos e agenda. Tratarei da importância da rede social na inserção dos artistas posteriormente.

Jeneci passeia entre os gêneros musicais como rock iê iê iê da Jovem Guarda, a moda de viola acompanhada da sanfona de Jeneci, o brega afinado com Odair José, guitarras à la música havaiana, pop romântico, com leveza e doçura, reforçadas pela voz aguda e infantil de Laura Lavieri. A ambientação sonora dos arranjos de cordas combinados à guitarra levam a uma positividade e afeto, enfatizadas pelas letras românticas e idílicas, formando um cenário de fábulas, em que a moral da história aponta para a felicidade gratuita, se aproximando da auto-ajuda.

Felicidade

Haverá um dia em que você não haverá de ser feliz
Sentirá o ar sem se mexer
Sem desejar como antes sempre quis
Você vai rir, sem perceber
Felicidade é só questão de ser
Quando chover, deixar molhar
Pra receber o sol quando voltar
Lembrará os dias
que você deixou passar sem ver a luz
Se chorar, chorar é vão
porque os dias vão pra nunca mais
Melhor viver, meu bem
Pois há um lugar em que o sol brilha pra você
Chorar, sorrir também e depois dançar
Na chuva quando a chuva vem
Melhor viver, meu bem
Pois há um lugar em que o sol brilha pra você
Chorar, sorrir também e dançar
Dançar na chuva quando a chuva vem
Tem vez que as coisas pesam mais
Do que a gente acha que pode aguentar
Nessa hora fique firme
Pois tudo isso logo vai passar
Você vai rir, sem perceber
Felicidade é só questão de ser
Quando chover, deixar molhar
Pra receber o sol quando voltar
Melhor viver, meu bem
Pois há um lugar em que o sol brilha pra você
Chorar, sorrir também e depois dançar
Na chuva quando a chuva vem
Melhor viver, meu bem
Pois há um lugar em que o sol brilha pra você
Chorar, sorrir também e dançar
Dançar na chuva quando a chuva vem
Dançar na chuva quando a chuva vem
Dançar na chuva quando a chuva
Dançar na chuva quando a chuva vem

A música “Pra Sonhar” foi feita como retrato de seu casamento. Seus fãs lhe enviam vídeos de casamentos em que a trilha da entrada da noiva foi a música em questão. Jeneci se sente

lisonjeado e produz um clipe com uma compilação de vídeos recebidos, afinado com a lógica colaborativa de sua turma.

Marcelo Jeneci se destaca, entre seus pares da Nova MPB, como cancionista, compositor de canções de fácil assimilação. Além das parcerias com músicos e compositores já consagrados do cenário musical popular, o que garante portas abertas, Jeneci receber críticas positivas. Marcus Preto, jornalista e crítico da Folha de São Paulo descreve o disco *Feito pra Acabar*, em crítica.

Jeneci não tem qualquer problema em seduzir o ouvinte, em puxá-lo pela corda direta do coração. Essa comunicação faz com que seu álbum tenha o mesmo potencial radiofônico de alguns dos clássicos do rock brasileiro dos anos 1980. (...) Apesar de todas essas características populares, não há nada no repertório do disco que desça à anemia criativa de outros *hitmakers* em cartaz no mercado atual de música, que consagra Maria Gadú como compositora.⁹²

As críticas repetem a máxima de convivência bem harmoniosa, presente no disco, entre o universo da cultura de massa, radiofônico, e a canção poetizada com alto status. É patente o jogo ambíguo que Jeneci intenta ao percorrer dois mundo e tentar conciliar polos que dificilmente se sobrepõem. Sua intenção é transitar livremente entre a música romântica e brega, e o cosmopolitismo da música independente e *underground*, unindo referências como Roberto e Erasmo Carlos e Beatles. Para estar condizente com sua trajetória e as mudanças de posições que a compõem, Jeneci não pode negar totalmente nem a produção musical atrelada às grandes gravadoras, pois os músicos que o inseriram no cenário musical pertencem a essa posição, nem sua formação musical baseada na música popular romântica e brega. Contudo Jeneci também intenta a posição de compositor autoral, caudatário do rock'n'roll, lado-a-lado com seus pares de cena, defensores da música independente em meios alternativos, da liberdade artística e do cooperativismo entre os artistas.

Acho que sempre quis tocar em novela, nunca tive nenhum preconceito em relação a isso. Sou da 'zona lost' paulistana. Para chegar ou sair de 'zona lost', sempre andei muito em lotação. Minha formação musical é essa, ouvindo as músicas românticas que tocavam no rádio.⁹³

Essa transição de posições torna-se bem expressa nos arranjos sonoros, composições e também em seus discursos. Quando questionado sobre o bairro pobre de sua origem, que Jeneci enfatiza em entrevistas, seu discurso é prenhe de um saudosismo e não apresenta o discurso sobre os dramas

⁹² Crítica de Marcus Preto ao jornal Folha de São Paulo, publicada em 03/11/2010.

⁹³ Declaração de Jeneci Folha de São Paulo, publicada em 01/06/2009.

sociais da periferia. Em texto de sua autoria apresentando Guaianases, é possível ver que a mudança de posição de Jeneci é acompanhada também pela mudança no espaço social.

Sou filho de pai pernambucano e mãe paulista. Meu pai xavecava minha mãe com músicas do Roberto Carlos (...). Logo eu nasci e tive uma infância muito boa naquele lugar, Muito futebol, brincadeira de rua, roupa suja de terra, escola pública precária mas acolhedora, namoradinho do bairro, cultos na igreja evangélica e muito sonhos pra realizar. (...)

Não poderia deixar de falar na dureza que há naquele lugar, na dificuldade com o transporte público, nas duas horas e meia pra sair do centro e chegar às Cohabs Tiradentes, Juscelino, José Bonifácio. Na falta de emprego e em todas as questões básicas que qualquer lugar de baixa renda pode oferecer.

Mas, lá, a dificuldade e a alegria andam lado a lado, escancarando um sorriso firme no rosto de cada morador. No dia a dia de lá, sinto uma leveza e uma dureza capazes de treinar todo e qualquer ser humano a ter firmeza e prontidão pra fincar o pé no chão e olhar pro infinito. Atitude típica de um bom paulistano.

Hoje eu moro do outro lado da cidade, onde moro as ruas são superarborizadas e espaçosas, tudo é bem mais estruturado, mas sinto falta das pessoas andando na rua e cumprimentando umas às outras, sem nunca terem se visto antes. Acho interessante como aqui se usam mais óculos escuros do que lá e, ainda assim, com ou sem óculos, não vejo lugar melhor pra ter passado minha infância e adolescência.

Aqui na zona oeste fiz novas amizades e, com eles, aprendo muito sobre o “novo” lugar. Mas continuo mantendo a zona leste como minha maior inspiração e sigo com o mesmo sorriso no rosto tentando achar o bom e velho caminho de casa a cada música que faço.⁹⁴

Mesmo que originário da periferia de São Paulo, o que levaria a se esperar um discurso sobre desigualdades sociais e privações que sofrem o moradores de seu bairro, Jeneci não tematiza a pobreza em suas músicas, ainda que reforce sua origem social e seja questionado por isso em entrevistas. A construção de um discurso sobre a periferia, fortemente desenvolvido e cristalizado no gênero musical rap, não adentra o universo musical do compositor, que prefere um olhar positivo ao destacar que “a dificuldade e alegria andam lado a lado” e a leveza do dia a dia dos moradores de seu bairro de origem. No entanto, não deixa de apontar diferenças entre zona leste e a zona oeste, seu novo endereço depois de engatada a carreira de músico, onde as pessoas não se cumprimentam e se protegem atrás de seus óculos escuros, mas sem deixar de matizar a crítica e exaltar as novas amizades que ali fez.

Em 2013, Jeneci lança seu segundo álbum *De Graça*, novamente financiado pelo programa Natura Musical e distribuído pela Som Livre. Mesmo que lançado pela gravadora, o disco encontra-se disponível para ser ouvido em *streaming* em seu *site*. Com produção de Kassin e Adriano Cintra, o disco conta com arranjos orquestrais de Eumir Deodato, participação de Arnaldo Antunes e Luiz Tatit. O disco possui um tom mais melancólico, devido à separação de Jeneci e Verônica, como relata em entrevistas, mas não abandona a doçura e o otimismo. Ao arranjos de violino e coral nos

⁹⁴ Texto publicado no caderno São Paulo, na Folha de São Paulo de 22/02/12.

finais das músicas “Pra gente se desprender”, “Um de nós” e “9 luas”, somados aos efeitos visuais nos telões em apresentações ao vivo, dão a sensação de viagens psicodélicas e miraculosas. Jeneci parece cristalizar em suas músicas sua formação com elementos destoantes, como a vivência na igreja evangélica durante a adolescência e a vida noturna e eletrizante do cenário musical. Suas músicas, no geral, possuem melodias ascendentes, ou seja, notas que vão das mais graves para as mais agudas, o que provoca uma sensação de esperança e fé, geralmente usada em músicas para rituais religiosos. Jeneci é agraciado com o prêmio de “melhor compositor” com este último trabalho pela APCA (associação Paulista dos Críticos de Arte), em 2015.

Tulipa Ruiz

A posição de herdeira é fundamental para se entender a trajetória de Tulipa Ruiz no campo musical. A cantora e compositora é apontada, por seus pares, como a figura que mais “deu certo” neste novo cenário, pois suas composições cativaram os ouvidos de um maior número de pessoas, tanto nacional como internacionalmente. Tulipa constitui uma imagem afinada com tendências da época. Fiel representante da “geração solar”, como por vezes sua turma é apresentada, Tulipa disponibilizou seus discos para *download* gratuito e tem participação frequente nas redes sociais, o que a garante a admiração de fãs antenados, sempre contando com a colaboração dos amigos de cena em sua carreira e retribuindo as colaborações e citações, conforme sua carreira avança. Dona de uma voz feminina, com potentes agudos e sotaque paulistano, a cantora Tulipa surgiu entre os amigos de faculdade, que já compunham uma cena musical incipiente na cidade de São Paulo. No entanto, sua relação com a música se inicia muito antes de suas primeiras experiências nos palcos, como Tulipa gosta de frisar em entrevistas. O sangue artístico corre em suas veias. Seu pai, Luiz Chagas, foi guitarrista da banda Isca de Polícia, uma das primeiras bandas de Itamar Assumpção, e sua mãe, Graziela Ruiz, foi atriz formada pela Escola de Artes Dramáticas de São Paulo. E a participação da família na constituição da carreira da cantora não se restringe à formação musical.

Luiz Chagas é paulistano, músico, compositor, jornalista e crítico. Sua formação musical se iniciou ainda na infância, quando aprendeu sozinho a tocar violão. Durante a juventude, participou de diversas bandas como guitarrista, mas a música ainda não era sua profissão. Ele se formou em Cinema pela FAAP, exercia o jornalismo como profissão e compunha trilhas sonoras para cinema. Aos 29 anos conheceu Itamar Assumpção e passou a integrar a banda Isca de Polícia, logo depois

da gravação de *Beleléu* (1980), primeiro disco de Itamar. Excursionando pelos palcos de São Paulo com Itamar, a música passou a ser sua atividade principal. Chagas viveu e participou ativamente os anos 1980 e a efervescência cultural que climatizava alguns bairros da cidade, chegando a dividir apartamento com Lanny Gordin, célebre guitarrista da Tropicália. No entanto, a carreira de guitarrista não durou muito. A inviabilidade do projeto da música independente da Vanguarda Paulista somada ao gênio forte de Itamar com os músicos, levam à extinção do grupo. Chagas se volta para o jornalismo, principalmente cultural, e para a composição de trilhas sonoras. O guitarrista só vai ressurgir quando da reativação da banda Isca de Polícia para a realização de shows em homenagem a Itamar e a produção dos discos póstumos que compõem a Caixa Preta, em meados dos anos 2000.

Durante sua experiência com Itamar Assumpção, Chagas casou-se com a atriz Graziela Ruiz, com quem teve dois filhos: Tulipa e Gustavo. O casamento durou pouco e Graziela abandona os palcos e se muda com os filhos para a São Lourenço, pequena cidade mineira, e leva com ela a coleção de discos de Chagas. Tulipa nasceu em outubro de 1978, em Santos, morou por três anos em São Paulo, mas passou a infância e adolescência no ambiente interiorano de São Lourenço. Apesar de distante, a influência musical do pai, como um dos participantes da Vanguarda Paulista, pesou sobre a formação de Tulipa e Gustavo, bem como a coleção de discos ficou como presença paterna no cotidiano de ambos. A relação pai-filho se dava através da música: "O presente dele, quando me encontrava, era sempre música. Nossa relação sempre foi musical, o modo que ele conseguiu de se comunicar conosco"⁹⁵. Tulipa chegou a conhecer Itamar, em suas viagens para São Paulo, mas relata: "O Itamar me dava muito medo! Pela coisa performática, eu tinha muito medo dos shows, me assustava demais. Só fui começar a curtir mesmo na adolescência"⁹⁶. A presença do pai através da música, seja empunhando a guitarra na Vanguarda Paulista, seja em sua atuação como jornalista cultural, faz parte da formação de Tulipa e seu irmão. Ainda garota Tulipa exaltava o pai, que havia entrevistado Slash, guitarrista do Guns n'Roses, fazendo inveja aos colegas de escola. Seu irmão Gustavo enveredou pela carreira musical logo na infância, enquanto Tulipa, apesar de cantar com amigos e no coral da escola, optou pelo desenho e jornalismo. Tulipa

⁹⁵ Declaração de Tulipa à revista Rolling Stones, publicada em março de 2011. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/54/senhora-do-destino#imagem0°>>. Acesso em 10/11/2013.

⁹⁶ Declaração de Tulipa à revista Rolling Stones, publicada em março de 2011. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/54/senhora-do-destino#imagem0°>>. Acesso em 10/11/2013.

se diz apaixonada por capas de discos. Trabalhou por 3 anos em uma loja de discos da pequena cidade, onde burlava a lista dos mais vendidos, incentivando a venda de discos que a interessavam.

Em 2000, Tulipa retornou a São Paulo para cursar Comunicação & Multimeios, na PUC-SP. Ali conheceu Dudu Tsuda e Tatá Aeroplano, colegas de curso, com quem tocava informalmente em festas e casas de amigos. Dudu Tsuda já estava envolvido em projetos musicais e bandas, como Jumbo Eletro, Cérebro Eletrônico e Trash Pour 4, além de fazer dupla com Tiê. Gustavo Ruiz também retorna a cidade natal e inicia sua carreira de guitarrista e produtor musical na banda DonaZica. Assim, Tulipa é cercada por figuras que já estavam compondo a cena musical incipiente. Apesar de Tulipa ter trabalhado por 10 anos como jornalista e desenhista em agências de publicidade, como sua atividade principal, a cantora sempre esteve envolvida nos projetos que a cercavam.

Luiz Chagas volta à cena na trajetória profissional de Tulipa quando completa seus 50 anos e pede de presente para os filhos uma banda em que ele seria o compositor e arranjador. Surge daí o Pochet Set, banda em família, com composições de Chagas e releituras de músicas de Itamar, Beatles, entre outras, com algumas apresentações em palcos já conhecidos por Gustavo e Chagas, agora de volta à guitarra com o Isca de Polícia em paralelo. A música começou a ganhar mais peso na vida de Tulipa a partir de 2008, quando reúne algumas composições suas e as coloca a público na plataforma MySpace. Foi durante uma das apresentações da banda Pochet Set que o jornalista cultural Ronaldo Evangelista a convidou para um show solo. Seu perfil no MySpace e os shows solos tomam uma dimensão inesperada e Tulipa então resolve iniciar sua carreira como cantora.

Sempre trabalhei com outras coisas e nunca encarei a música como uma profissão. Era legal ser a minha não-profissão, meu lugar de liberdade e experimentação, sem compromisso ou expectativa. Mas a música invadiu o meu horário comercial. Saí da agência que eu trabalhava para poder ensaiar no meio da tarde. Foi um processo inevitável.⁹⁷

Sua posição social, pertencente à classe média intelectualizada e artística, agora em São Paulo, arma o ambiente propício para o surgimento da cantora e compositora, que de cantora informal em rodas de amigos nos corredores da PUC, alçou-se à posição de uma das principais figuras da formação em questão. As relações já estabelecidas entre figuras que despontavam na cena musical e suas relações familiares, somadas aos benefícios que os novos meios de comunicação via *internet*

⁹⁷Entrevista concedida a Katia Lessa em 14/05/2010, no blog O Esquema. Disponível em: <<http://oesquema.com.br/kakaos/tag/tulipa-ruiz/>>. Acesso em 10/05/2013.

promoveram para a divulgação e distribuição de suas composições, são determinantes para a entrada facilitada de Tulipa no cenário musical.

A cantora começa a circular nas casas de shows e ser citada em jornais e revistas em 2008, quando aparece fazendo participações em shows de Tiê, Dudu Tsuda, Tatá Aeroplano, Gustavo Ruiz, Iara Rennó. Em 2009, Tulipa começa a se apresentar capitaneando o microfone. Ela fez shows no projeto Pratas da Casa, no SESC Pompeia e no Teatro Oficina e participações em shows de Duani (marido de Mariana Aydar), Trash Pour 4 (banda de Dudu Tsuda), Cérebro Eletrônico (banda de Dudu Tsuda e Tatá Aeroplano), DonaZica e shows em parceria com Marcelo Jeneci, Iara Rennó e Thiago Petit. Tulipa participa, nesse mesmo ano, do Festival Cena Musical Independente, promovido pelo Governo do Estado de São Paulo, e ganha um dos prêmios como cantora revelação. Neste festival, Tulipa conhece Rafael Castro, também cantor e compositor, com quem se casa e passa a compor a formação.

A impressão é que todas as circunstâncias a levaram à carreira de cantora e compositora da Nova MPB, como um caminho meio que natural. A posição social, os meios de produção arranjados e os elos de ligação com figuras influentes deste microcosmo não são os únicos aspectos que compõem a trajetória sem muitos ruídos de Tulipa. Também suas tomadas de posição na escolha de repertório, no seu jeito de cantar peculiar e descontraído, com fortes influências de Gal Costa e Tetê Espíndola, no sotaque paulistano, nas composições que versam sobre o cotidiano, em suma, na forma de suas canções, a elevam a um lugar de destaque entre os participantes da Nova MPB.

Seu primeiro disco independente, *Efêmera*, é lançado em maio de 2010. Produzido por Gustavo Ruiz, o disco tem composições de Tulipa, parcerias da cantora com seu irmão e seu pai, e uma composição de Luiz Chagas. As músicas possuem participações de Dudu Tsuda, Anelis Assumpção, Céu, Duani, Tatá Aeroplano, Leo Cavalcanti, Juliana Kehl, Mariana Aydar, Tiê, Donatinho (filho de João Donato), Kassin, Thalma de Freitas. As ilustrações de tulipas do encarte do disco são feitas por seus amigos de cena: Karina Buhr, Rômulo Fróes, Rafael Castro (seu marido) e Ná Ozzetti. Os arranjos de *Efêmera* tem um tom minimalista e cadenciado, com a bateria bem marcada, guitarras que dialogam com as letras, fazendo detalhes e arpejos mais do que solos,

e o uso de órgãos hammond⁹⁸, teclado casiotone⁹⁹ e o sintetizador moog¹⁰⁰ por Dudu Tsuda e Donatinho, filho de João Donato, dão um ar *vintage* às músicas. A cantora é elogiada por sua voz peculiar e composições bem humoradas.

De tempos em tempos surgem cantores(as) que são corpos estranhos na música popular. Mais do que “exóticos”, devido ao timbre “alienígena”, nomes como Ney Matogrosso e Gal Costa são reconhecíveis até quando espirram. É dessa linhagem que faz parte Tulipa Ruiz. Ela segue os bons exemplos ao não transformar o dom em mera exibição de virtuosismo. “Efêmera” é uma feliz conjuntura de fatores. Em tom lúdico, Tulipa revela-se compositora capaz tanto de criar imagens repletas de poesia, quando tende para a subjetividade, quanto cronista bem-humorada do cotidiano.¹⁰¹

Tulipa brinca com as palavras e seus sons, em letras que versam sobre situações cotidianas e temática leve e descontraída, como a efemeridade de uma tarde de domingo da música “Efêmera”, o atraso de uma ida ao cinema em “Pontual” ou sobre pássaros e suas árvores na música “A ordem das árvores”, o que rende a crítica de “cronista bem-humorada do cotidiano”. Tulipa encarna um eu lírico masculino que se encanta por seu amigo e se declara na música “Pedrinho”, acompanhada por teclados que desenhavam uma sonoridade ao mesmo tempo moderna, infantil e sombria. As músicas que tratam de amor tem um ar florido e ensolarado, com mudanças de andamento e modulações que parecem descrever estados de espírito acompanhadas dos agudos da cantora.

Efêmera

Vou ficar mais um pouquinho
Para ver se acontece alguma coisa nessa tarde de domingo
Congele o tempo preu ficar devagarinho
Com as coisas que eu gosto e que eu sei que são efêmeras
E que passam perecíveis, que acabam, se despedem
Mas eu nunca me esqueço

Por isso eu vou ficar mais um pouquinho
Para ver se eu aprendo alguma coisa nessa parte do caminho
Martelo o tempo pra eu ficar mais pianinho
Com as coisas que eu gosto e que nunca são efêmeras
E que estão despetaladas, acabadas sempre pedem
Um tipo de recomeço

Vou ficar mais um pouquinho
Para ver se acontece alguma coisa nessa tarde de domingo
Para ver se eu aprendo alguma coisa nessa parte do caminho

⁹⁸ O órgão hammond foi desenvolvido por Lauren Hammond em 1934. Foi muito utilizado em igrejas como alternativa mais barata para os órgãos de tubos, e também bem explorado em jazz, blues, rock dos anos 1960 e 1970.

⁹⁹ O Casiotone foi uma série de teclados produzido pela Cássio nos anos 1980, principalmente uma versão com pequenas teclas para uso infantil.

¹⁰⁰ Moog é um sintetizador analógico desenvolvido nos anos 1960.

¹⁰¹ Crítica de Bruno Yutaka Saito, publicada no jornal Folha de São Paulo em 19/04/2010.

Tulipa intenta uma produção e distribuição artesanal e individual, prensando algumas cópias para distribuição em algumas lojas e um e-mail para pedidos de discos diretos. No entanto, o vazamento de seu disco na *internet* tem como consequência a atitude de disponibilizar em seu perfil do MySpace para *download* gratuito. O lançamento de Efêmera foi realizado no Auditório do Ibirapuera, lugar de consagração entre os músicos e compositores, e dificilmente habitado por figuras da música *underground*.

Seu nome tem uma rápida ascensão no cenário musical e, de apresentações restritas aos seus amigos em noites no Studio SP, Tulipa passa a marcar presença em palcos importantes da cidade e excursionar por palcos no Brasil inteiro, citações em jornais e revistas especializadas e programas de televisão da TV Cultura, como programa Ensaio, Cultura Livre e Metrópolis. Ao ser questionada sobre os caminhos que a levaram ao local de destaque dentre seus colegas de formação, Tulipa responde:

Acho que foi uma sequência de fatores. Tocamos bastante antes de gravar o disco, o que gerou expectativa por parte de algumas pessoas de São Paulo. Além disso, tivemos colaborações de vários músicos conhecidos, tanto pelo público quanto pelos críticos. Então, mesmo que não me conhecessem, eu estava cercada de um monte de gente bacanuda! [Risos]. Pode ter sido também o período em que lancei o álbum. Foi bem no meio do ano e outros artistas ainda não haviam lançado seus trabalhos. Eu realmente não sei, acho que foi mais por estar na hora certa e no lugar certo. Não sei teorizar a respeito disso. Eu me surpreendo a todo o momento. Fazer o álbum foi muito mais uma atitude romântica do que qualquer outra coisa. Eu precisava gravá-lo. Realmente achei que seria só um ritual. Não sabia o que iria acontecer depois, quais seriam os seus desdobramentos. Por exemplo: até hoje fico sem discos para comercializar. Não tenho em estoque. Mando pensar e o disco acaba. Ainda não sei lidar com isso. Em plena crise do mercado fonográfico, as pessoas ainda querem comprar o “Efêmera”! Realmente não esperava que fosse vender! [Risos].¹⁰²

A ação desinteressada que demonstra com a frase “*achei que seria só um ritual*” com relação à gravação de seu primeiro disco é algo recorrente entre as figuras da formação da Nova MPB. Eles reforçam que sua incursão inicial na música popular fazia parte de uma festa entre amigos e que seus primeiros shows eram somente frequentados por seus pares. A bandeira da música independente condiz com a ação desinteressada e a formação de uma cena a partir de uma brincadeira entre amigos, e corrobora a imagem de livre criação despreocupada de qualquer sucesso popular. Contudo, a produção do disco não é tão gratuita como faz parecer suas palavras. Ela é fruto de um enredamento da artista num arranjo de forças presente neste microcosmo, onde é preciso se posicionar e estabelecer relações para que seu nome ganhe certa notoriedade. A

¹⁰² Entrevista concedida ao blog Banda Desenhada, em 26/07/2011. Disponível em: <<http://www.bandadesenhada.com.br/search?q=entrevista&submit=busca>>. Acesso em 15/06/2014.

circulação da compositora em espaços sociais frequentados por consagrados da música popular é patente desse lugar almejado. Sua pretensão à legitimação no rol de figuras prestigiadas é somada à circulação de suas composições em locais de maior veiculação comercial, o que indica que a bandeira da música independente não restringe seus passos ao circuito da música alternativa.

A música “Só sei dançar com você” emplacou grande público depois que foi tema de par romântico de uma novela da TV Globo, em 2012. Tulipa ganhou o Prêmio Multishow da Música Brasileira 2011, como melhor cantora. O disco *Efêmera* foi indicado pela revista Rolling Stones e pelo jornal Folha de São Paulo como um dos melhores de 2010, ganhou o Prêmio Multishow como artista do ano e concorreu aos prêmios de melhor música e melhor artista feminina no Video Music Brasil 2012, premiação organizada pela MTV¹⁰³.

Em 2012, a cantora lançou seu segundo disco *Tudo Tanto*, álbum que recebeu o investimento de programa Natura Musical. O disco foi produzido por Gustavo Ruiz e traz participações de Criolo, Lulu Santos, Daniel Ganjaman, Kassin, Rafael Castro, seu marido, e São Paulo Underground. O segundo disco traz arranjos e composições que cantam a velocidade da cidade de São Paulo e do mundo virtual das redes sociais, ainda com bom humor, descontração e leveza, misturando estilos como música havaiana, *groove* funkeado, bossa nova, rock e ritmos dançantes. As músicas ganham arranjos de cordas de Jacques Mathias, coros masculinos e slides de guitarras. As parcerias de composição, como na música “Dois Cafês” com Lulu Santos e na música “Víbora” com Criolo, dão tonalidades diferentes às composições de Tulipa, além de certa legitimidade no cenário musical. Vale ressaltar o processo de composição de “Víbora”, descrito por Tulipa em entrevista com Patrícia Palumbo, em que ela expõe a aclimação geral de suas músicas em comparação com “Víbora”, que destoa do repertório por sua acidez, e que Tulipa recorre à parceria com Criolo.

Foi muito maluco o processo de “Víbora”. Quando a gente começou a fazer, o Márcio baixista não tinha ido e o Gustavo pegou o baixo e começou a tocar o baixo, um baixo soturno assim, começou um clima já tenso. Meu pai já começou a fazer aquela guitarra de serpente, guitarra venenosinha. E aí começou esse clima e a letra veio vindo, até o momento de “até parece máscara, até parece ópera” e eu não tinha mais essa terceira palavra e eu sabia que tinha que ser uma palavra muito forte. Aí o Gustavo virou pra mim e falou assim “víbora”. Quando o Gustavo falou “víbora” eu falei “meu deus, olha onde a gente chegou, cheguei nessa palavra.” Aí na hora eu já fiquei com medo da palavra. É um universo muito novo. Era como se eu tivesse saído de um clima super ensolarado, com arco-íris e não sei o que, pôneis, um mundo todo lindo e entrado num mundo de neblina, numa coisa totalmente esquisita. Aí eu não consegui fazer mais a música. Daí no “víbora”

¹⁰³ Informações em: Tulipa Ruiz. Disponível em: < <http://www.tuliparuiz.com/>>. Acesso em 15/07/2014.

eu falei “galera, eu não sei pra onde ir”. Daí o Criolo entra nessas. Eu precisei de alguém que me ajudasse a andar nesse nevoeiro, sabe? Foi muito...

O Criolo fez a parte de “víbora”. Ele me deu o chute que eu tava precisando. E foi outra música que também eu não pensei no Criolo num primeiro momento. Eu tive que chegar nessa palavra, ficar com medo dela

Não, ali no “víbora”, no ensaio a gente já falou “putz, seria interessante se a gente chamasse o Criolo.” Porque ficou todo mundo meio assim. Aí depois de “víbora” é dele.¹⁰⁴

O álbum *Tudo Tanto* é selecionado como um dos melhores discos de 2012 pela revista Rolling Stones e a Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA). Após turnê internacional pela Europa e EUA, inclusive dividindo o palco do consagrado Festival de Montreux, com Gal Costa e Claudia Leite, Tulipa recebe boas críticas de jornalistas e críticos brasileiros e do The Guardian, por sua voz potente e sua presença de palco. Assim, a compositora e cantora se estabelece como figura destacada entre seus pares de cena, disputando um posto no rol de figuras consagradas da música popular brasileira.

Criolo

Assim como Marcelo Jeneci, Criolo possui uma trajetória de mudanças de posições que desvelam barreiras simbólicas presentes no campo musical, e que, apesar da aparente distância na forma musical de seus companheiros de formação, sua presença, destoante em vários sentidos, traz à tona algumas lógicas de funcionamento deste universo que permaneceriam invisíveis sem ela. Sua ascensão no cenário musical só foi possível com a convergência entre, de um lado, mudanças em processo no campo e, de outro, uma mudança de posicionamento de Criolo a partir do encontro com algumas figuras-chaves da formação em questão. Sua origem social, muito afastada da vida alternativa de classe média de seus pares, o coloca numa posição dominada, mas que se transforma num maior poder de fogo dado os princípios que constituem o campo musical popular, já que ele pode carregar a espontaneidade do povo, condição historicamente almejada neste universo. No entanto, essa inversão somente se torna possível com alguns deslocamentos, tanto nas relações pessoais e profissionais de Criolo, como na forma musical apresentada por ele.

Kleber Cavalcante Gomes, com nome artístico Criolo Doido e depois somente Criolo, é MC¹⁰⁵ ou rapper, cantor e compositor, nasceu em setembro de 1975 e cresceu no Grajaú, bairro pobre do

¹⁰⁴ Entrevista concedida a Patrícia Palumbo, no programa Vozes do Brasil, em 27/08/2012.

¹⁰⁵ MC significa mestre de cerimônia, o qual faz apresentações em eventos de *hip hop*, embalado por uma base de *black music*, mixada por um DJ (*disc-jockey* ou disc-jóquei), formando assim o gênero musical rap. O MC também pode ser chamado de rapper.

extremo sul da cidade de São Paulo. Seus pais, Cleon e Maria Vilani, deixam a fome e a seca do Ceará e apostam em uma vida melhor se radicando em São Paulo, nos anos 1970. Diferente de seus colegas de cena, Criolo não tem sua formação musical iniciada por seus pais já inseridos, de alguma maneira, no universo musical. No entanto, o gosto pela poesia, que o desperta para o rap improvisado por seus colegas de escola, vem de berço. Maria Vilani, sempre exaltada pelo rapper, tomou gosto pela leitura ainda criança, quando seu pai contava-lhe histórias e lhe ensinou as primeiras letras. Mesmo não tendo frequentado a escola, Maria Vilani aprendeu a ler sozinha. Casou-se com Cleon, metalúrgico, com quem teve quatro filhos e mais um adotado, já em São Paulo. Como conta Criolo em entrevistas, sua mãe foi lavadeira, empregada doméstica e rodomoça, mas o gosto pelas letras permaneceu, o que fez o menino Kleber convidar a mãe para completar os estudos escolares com ele. Criolo fez os três anos do ensino médio com a mãe, se formaram juntos. Maria Vilani optou por continuar os estudos e se formou em filosofia, se tornando professora da escola pública onde estudou. Paralelo às atividades docentes, ela se formou em pedagogia e fez pós-graduação em semiótica e em filosofia clínica, o que a fez fundar a ONG Centro de Arte e Promoção Social no Grajaú, além de um café filosófico que se tornou referência no bairro.

O gosto pelo verso contagiou o menino Kleber, que ao invés de seguir os passos da mãe dentro das universidades, foi envolvido pelas rimas que vinham das ruas e vielas do Grajaú, com seus 14 anos. Kleber, depois de seus primeiros improvisos, passa a se chamar Criolo Doido, que segundo ele se deve

Talvez por uma provocação, para convidar as pessoas a me chamar de uma forma que as incomode. Uma forma incômoda pelo que está escrito no dicionário e pelo valor que a sociedade tem dado a esta palavra. O que pra muitos pode ser um xingamento, pra mim é um elogio.¹⁰⁶

Entre as tentativas de ganhar a vida com as rimas ritmadas, além de já ter trabalhado como empacotador, caixa, repositor, vendedor de roupa e homem-placa, Criolo levou o rap em paralelo à faculdade de artes e pedagogia, ambas inconclusas, e a atuação como arte-educador e professor para crianças e adolescentes por 12 anos. Experiência tal que, quando questionado em entrevistas, diz não gostar de relatar, para, segundo ele, “não parecer que estou usando isso de alguma forma, que uso esse personagem para divulgar meu trampo”¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Em entrevista ao blog do jornal Estado de São Paulo, em 27/05/2011.

¹⁰⁷ Declaração de Criolo à revista Trip, publicada em 23/09/2011. Disponível em: <http://revistatrip.uol.com.br/revista/203/paginas-negras/criolo/page-1.html>. Acesso: 18/05/2014.

Sua estrada no rap é longa, se inicia em 1989, mas somente em 2006 Criolo conseguiu lançar seu primeiro álbum *Ainda Há Tempo*, produzido sem contrato com gravadoras, de forma independente. O álbum permanece desconhecido do grande público. O disco é disponibilizado no Youtube somente em 2012, depois do lançamento de seu segundo disco e grande sucesso, *Nó na Orelha* (2011). É possível notar que a produção do álbum *Ainda há tempo* é crua e simples, no estilo *rhythm and poetry* clássico, ou seja, improvisação poética cadenciada, rápida e em tom panfletário, proferida sobre uma base musical sampleada: trecho de uma ou mais músicas repetidas constantemente, em *looping*, formando um novo ritmo. No mesmo ano, Criolo e Cassiano Senna ou DJ Dan Dan, seu fiel companheiro na estrada do rap, fundaram a Rinha dos MC's, um evento periódico dedicado a batalhas de improvisação de rimas (*freestyle*), criando um espaço para a fermentação de novos talentos no rap paulistano. O evento se tornou referência no circuito do rap na cidade de São Paulo. A criação da Rinha dos MC's é um evento importante de sua trajetória, pois o coloca em articulação com outros nomes do rap e simpatizantes do gênero, amplificando seu nome, ainda que num circuito restrito. Em 2007, Criolo participou do programa Som Brasil da TV Globo, dedicado a valorizar a música brasileira com formação variada, naquele ano com a proposta de homenagear a obra de Vinícius de Moraes. Acompanhado pelo violão de Marcel Powell, filho de Baden Powell, Criolo canta “Samba da Benção” e improvisa versos estilo rap. Em 2009, Criolo protagonizou o filme *Profissão MC*, com direção e roteiro de Alessandro Buzo¹⁰⁸ e Tony Nogueira.

No entanto, seu nome não chega a ficar conhecido no cenário musical mais geral até o lançamento de seu segundo disco. Sua carreira se restringia a poucos eventos ligados ao rap. Criolo pretendia deixar a carreira musical, já que não via frutos e não conseguia se sustentar apenas com o rap. Foi através da Rinha dos MC's que Criolo conheceu Ricardo Costa, criador do espaço cultural e de doações de animais Matilha Cultural. O centro cultural fica localizado na região central da cidade de São Paulo e, além de pertencer ao circuito de mostras especiais de cinema da cidade, é uma espécie de galeria e local de eventos com mostras de artes plásticas, fotografia, lançamento de filmes e documentários, apresentações de pequenas bandas e saraus, em torno da cultura urbana, fora do circuito das artes oficiais e de maior status da cidade. Ricardo, amante e incentivador da cultura urbana, ofereceu a Criolo o financiamento da gravação de seu segundo disco, que seria somente um registro para sua família e amigos. Por meio de Ricardo Costa, Criolo conheceu

¹⁰⁸ Alessandro Buzo é escritor e ativista do hip hop em São Paulo, além de ter apresentado o programa Manos e Minas, dedicado ao gênero da TV Cultura.

Marcelo Cabral, baixista, guitarrista e uma espécie de denominador comum no cenário musical independente; e Daniel Ganjaman, músico, engenheiro de áudio e produtor musical de artistas como Nação Zumbi, Sabotage, Otto, Planet Hemp. Daniel Ganjaman é dono do estúdio El Rocha, local de encontro entre os músicos da nova geração. Por meio dessas figuras, Criolo passou a frequentar o cenário proeminente da música independente e encontrar os músicos e compositores da Nova MPB.

Afinados com as tendências musicais em alta no cenário independente e em contato com músicos deste cenário, Daniel Ganjaman e Marcelo Cabral fazem os arranjos de base, a produção e gravação do segundo disco de Criolo, *Nó na Orelha* (2011). Criolo relata que seu segundo álbum seria somente um registro de suas músicas para sua família, já que pretendia abandonar a carreira musical.

Quando eu comecei com 12, 13 anos de idade, não pensei que alguém fosse me escutar. Eu sempre fiz tudo por amor ao rap e por uma vontade muito grande de contribuir. Eu cantava porque tinha necessidade de expressar uma dor que eu sentia, e ela perdura até hoje. Mas é totalmente diferente de uma pessoa que entrou nessa pra fazer sucesso. Tanto que, até pouco tempo antes do disco, eu me questionei se deveria continuar subindo no palco. Se minha construção de texto, de ideias, ainda iria evoluir. Se não tinha outras formas de contribuir. Porque o MC no palco é só a ponta de um iceberg. Foi nessa época de questionamento que nasceu o *Nó na orelha*. De um registro de um cara que iria deixar os palcos. Sem dor nenhuma, com o maior orgulho. Veio da vontade de amigos que ajudaram a criar uma situação para eu ir ao estúdio não deixar esse material passar batido. E a coisa foi virando, ganhando corpo. E agora estamos vivendo este momento tão legal, o reconhecimento, esses músicos maravilhosos que estão perto de mim.¹⁰⁹

Criolo exalta o rap, como um “irmão mais velho”, que dá lições de vida sobre a rua, as diferenças sociais, e frequentemente declara seu amor ao rap. Mais do que um gênero musical, o rap extrapola as ondas sonoras e letras incisivas. Tonou-se, no Brasil, um discurso de valorização da periferia, da perspectiva de seus próprios habitantes. Criolo está afinado com o discurso do rap, no entanto, ao estabelecer relações com músicos e profissionais fora do circuito restrito do rap, ele atenua sua imagem e sua forma musical, que agora sofre influências de outras vertentes e gêneros musicais.

Desta vez as composições de Criolo ganham produção bem acabada e uma banda completa para a instrumentação das músicas, com Daniel Ganjaman nos teclados e sintetizadores, Thiago França no saxofone, Marcelo Cabral no baixo, Mauricio Badé na percussão, Kiko Dinucci na voz, violão e coro, Rodrigo Campos no cavaco, Juçara Marçal e Verônica Ferrarini fazendo vozes de

¹⁰⁹ Criolo em entrevista à revista Trip, publicada em 23/09/2011.

apoio, Rubinho Antunes no trompete, Anderson Quevedo no sax barítono, Guizado no trompete, Marcelo Munari na guitarra, Samuel Fraga na bateria, Renato Rossi na viola, Luiz Gustavo Nascimento no violino e DJ Dan Dan e DJ Marco nos scratches¹¹⁰. Os arranjos são bem orquestrados, as músicas ganham ritmos diversos e Criolo passeia entre os gêneros musicais como *afrobeat*, samba, rap, reggae, *dub*, bolero, balada, deixando, em alguma medida, a titulação de rapper e arriscando seus dotes de cantor e compositor. Suas músicas ainda versam sobre o tráfico de drogas que assolam a população periférica da cidade de São Paulo, denunciando o mercado consumidor que ocupa outro espaço e posição social na cidade, contudo suas referências musicais abrangem outros domínios e não se restringem ao rap. Se em seu primeiro álbum as citações de outros músicos se limitavam aos grupos de rap, agora Criolo cita consagrados da música brasileira, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Cartola, em meio a nomes de artistas de outras linguagens como Frida Kalo, Oiticica, Di Cavalcanti, entre outros. Os críticos ressaltam o trânsito entre os gêneros, presente no álbum, apontando a sofisticação de sua sonoridade.

Se Criolo fosse um rapper típico, teria conseguido, com *Nó na Orelha*, ultrapassar o ponto mais alto do rap brasileiro, atingido talvez em “Vida Loka (Parte 2)”, dos Racionais MC's. Mas o feito desse artista extrapola o limite do rap. As faixas mais fiéis ao gênero, como “Subirusdoistiozin” e “Sucrilhos”, Criolo e os produtores Daniel Ganjaman e Marcelo Cabral conseguem imprimir sofisticação atípica. Brilha a habilidade com que Criolo transita do rap ao *dub* ou daí para um samba – a faixa de abertura, “Bogotá”, de inspiração *afrobeat*, é boa mostra do que virá.¹¹¹

A música “Não existe amor em SP”, a mais melodiosa de suas canções composta por arranjos de cordas, não trata dos problemas sociais da periferia, mas sim a crueza da cidade, da ganância como lógica de movimentação de seus habitantes, de maneira geral. A canção se transforma numa espécie de hino, ao lado de “Sampa”, de Caetano e “São São Paulo” de Tom Zé. A música se torna popular em dias, e se espalha como um viral pelas redes sociais. Rapidamente movimentos sociais e manifestações incorporam o lema da música, invertendo-o: “Existe amor em SP”, tomam de empréstimo o verso para compor frases de efeito ou palavras de ordem em manifestações públicas e nas redes sociais.

Não Existe Amor Em SP

Não existe amor em SP
Um labirinto místico
Onde os grafites gritam
Não dá pra descrever

¹¹⁰ Scratches são os movimentos que DJs fazem com as mãos sobre os discos sob a agulha, fazendo sons usados em discotecagem e no gênero rap.

¹¹¹ Crítica de Alexandra Moraes presente no jornal Folha de São Paulo em 30/03/2011.

Numa linda frase
 De um postal tão doce
 Cuidado com doce
 São Paulo é um buquê
 Buquês são flores mortas
 Num lindo arranjo
 Arranjo lindo feito pra você
 Não existe amor em SP
 Os bares estão cheios de almas tão vazias
 A ganância vibra, a vaidade excita
 Devolva minha vida e morra
 Afogada em seu próprio mar de fel
 Aqui ninguém vai pro céu
 Não precisa morrer pra ver Deus
 Não precisa sofrer pra saber o que é melhor pra você
 Encontro duas nuvens
 Em cada escombros, em cada esquina
 Me dê um gole de vida
 Não precisa morrer pra ver Deus

Ao mesmo tempo que Criolo faz canções que não se restringem à periferia, o rapper faz uso recorrente de gírias e expressões próprias ao tráfico para denunciar desigualdades sociais e as consequências do consumo das drogas pelas classes média e alta que o alimentam. Contudo, seu novo público, proveniente dessas classes, não parece se incomodar com as críticas, já que elas vêm diluídas em meio a referência de ambos os lados da ponte.

Sucrilhos

Calçada pra favela, avenida pra carro,
 céu pra avião e pro morro descaso.
 Cientista social, Casas Bahia e tragédia,
 Gostam de favelado mais que Nutella
 Quanto mais ópio você vai querer?
 Uns preferem morrer ao ver o preto vencer.
 É papel alumínio todo amassado,
 Esquenta não mãe é só uma cabeça de alho...
 Cartola virá que eu vi,
 Tão lindo e forte e belo como Muhammad Ali
 Cantar rap nunca foi pra homem fraco
 Saber a hora de parar é pra homem sábio
 Rico quer levar uma com nós, 'cê que sabe...
 Quero ver pagar de loco lá em Abu Dhabi.
 Eu sou nota 5 e sem provoca alarde,
 Nota 10 é Dina Di, DJ Primo e Sabotage.

Pode colar, mas sem arrastar,
 Se arrastar, a favela vai cobrar...
 Acostumado com sucrilhos no prato,
 Morango só é bom com a preta de lado.
 (...)

Quando questionado sobre seu novo público, de classes sociais mais altas que a sua de origem e de temática, e a contradição embutida nessa situação, Criolo filosofa:

Eu acredito que o foco principal, não só do rap, mas de todas as manifestações artísticas, é fazer com que o ser humano se perceba enquanto ser humano, despido de CEP, de arrogâncias, do vil metal e dos holofotes. Então quando você faz essa conexão, e as pessoas tem percebido esse movimento, não importa o lugar que você for. Porque eu digo que não é... não estou indo ali fazer um show e não são meus fãs. É um momento de celebração onde vão encontrar novos amigos. Então, as pessoas também vão despidas disso. As pessoas são sensíveis. E a partir daí, ela cria um diálogo com aquilo que está posto e parte de cada um ver o que vai fazer com aquilo que a gente detonou naquele momento. Então eu acho que a arte serve pra isso.¹¹²

O deslocamento de posição de Criolo se dá tanto nas novas relações profissionais quanto nos arranjos sonoros, temáticas de seus versos, que agora vem entoados de maneira mais melódica e não tão discursiva, e sintomaticamente, muda seu nome artístico para somente Criolo. O cantor, como agora é referido em entrevistas, se aproxima da nova geração, participando de eventos, entrevistas e ensaios fotográficos com o grupo, ganhando um lugar na formação da Nova MPB. Além de ganhar alguns palcos do circuito do rap, Criolo passa a circular pelos mesmos palcos que seus pares da Nova MPB, como o Studio SP, SESC's, Casa de Francisca, Cine Joia e locais públicos como a Praça Roosevelt, na sua reinauguração com o lema “Existe amor em SP” em parceria com Karina Buhr. Alinhado com a movimentação da música de forma colaborativa que paira sobre a Nova MPB, Criolo faz participações em discos e parcerias em palco agora com seus novos pares: Rodrigo Campos, Tulipa Ruiz, Gui Amabis (marido de Céu), Kiko Dinucci, Juçara Marçal, Curumin, Karina Buhr, Emicida, Rael, Lurdez da Luz, mas também divide o palco com consagrados como Arrigo Barnabé, André Abujamra, Mulatu Astatke, Ney Matogrosso e Milton Nascimento. Criolo deixa o tão aclamado bairro Grajaú e passa a morar em Higienópolis, na casa de uma amiga que o convidou sem custos. Assim como Marcelo Jeneci, sua mudança de posição social é cristalizada em sua mudança no espaço social. No entanto, para Criolo as relações estabelecidas com seus parceiros de cena não são tão naturais como vistas pela ótica dos nativos. Para o rapper, as relações soam como uma ajuda ou uma adesão a sua causa, que a todo momento recebem suas palavras de agradecimento.

Acho que o mais importante desse álbum [Nó da orelha] é perceber a força das pessoas quando elas querem ajudar as outras, porque muita gente estendeu a mão pra mim. Então foi a força de um coletivo.¹¹³

¹¹² Em entrevista ao programa De Frente com Gabi, de Marília Gabriela, no SBT, emitido em 18/01/2012.

¹¹³ Declaração de Criolo ao site A Liga, sem data de publicação. Disponível em: <<http://entretenimento.band.uol.com.br/aliga/episodio/100000699832/15290296/criolo-explica-entrevista-dada-a-lazaro-ramos.html>>. Acesso em 20/03/2014.

Ricardo, que me fez esse convite pra esse registro, e através dele tudo foi acontecendo. Através dele eu conheci o Marcelo Cabral, que é um dos produtores do disco. E através do Marcelo Cabral eu conheci um cara chamado Daniel Ganjaman, que eu já era fã. Então essas quatro cabecinhas se reuniram e falaram “é isso, é isso”, e me proporcionaram esse momento maravilhoso, essa virada toda, onde eu pude ter a oportunidade de entrar num estúdio, que é o El Rocha, que é um lugar consagrado e especial, e gravar com qualidade. Onde eu fui respeitado. Eu acho que acima de tudo eu fui respeitado. E como não tinha essa pretensão de virar um CD ou um disco, era o meu momento. Eu ia fazer de tudo pra fazer o melhor de mim. Porque esse disco vai pra minha família. Aí virou uma outra coisa.

114

O disco foi produzido independentemente de gravadora e disponibilizado para *download* gratuito em seu *site*, atitude que Criolo justifica dizendo: “deixo de graça para as pessoas porque recebi de graça”¹¹⁵. *Nó na orelha* (2011) chega a marca de 200 mil *downloads* em três meses, e suas músicas ganham versões na voz de Caetano Veloso, Ney Matogrosso, Milton Nascimento, Gal Costa. Ganhador de prêmios como melhor artista, revelação e melhor disco do 23º Prêmio da Música Brasileira; melhor álbum no Video Music Brasil de 2011 (premiação da MTV); melhor disco de 2011 pela revista Rolling Stones; artista revelação no Prêmio da Música Brasileira de 2012; escolhido pelos críticos da Folha de São Paulo como melhor show nacional, Criolo ganha destaque em revistas especializadas em música e cultura, em jornais e programas de TV. O rapper também ganha legitimação da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), como revelação da música brasileira em 2011. Além das premiações nacionais, Criolo percorre palcos consagrados também internacionalmente, participando do NuBLu Jazz Festival de Nova York e o Festival Black2Black, em Londres e parcialmente financiado pela Petrobrás.

Contudo, a origem social, a vida humilde no bairro pobre, a história do envolvimento com o rap e a influência da mãe em sua formação são resgatadas por Criolo para compor a imagem de rapper proveniente da periferia. Sem este passado, a figuração de rapper inexistiria, ao menos no Brasil. E posicionar-se rapper e negar sua verve de cantor e compositor se dá em relação aos seus pares da formação da Nova MPB, distantes socialmente e musicalmente, mas com os quais está em constante relação. Ainda que a origem social de Criolo o distancie dos demais, o rapper cantor é figura chave na formação, já que sua presença traz à tona tensões fundamentais nesse jogo de relações. Criolo passa a ser visto como um dos protagonistas da nova geração da música brasileira, mas ao mesmo tempo é apontado como rapper. É uma figura ambígua, que permite desvendar as

¹¹⁴ Em entrevista no programa De Frente com Gabi, de Marília Gabriela, no SBT, em 18/01/2012.

¹¹⁵ Em entrevista no programa De Frente com Gabi, de Marília Gabriela, no SBT, em 18/01/2012.

barreiras levantadas e derrubadas no campo musical popular, e além disso, de grande importância entre os agentes ao definir o pertencimento à nova geração¹¹⁶.

A presença de uma figura como Criolo na formação em questão é reveladora de embates entre agentes e o processo da tradição seletiva como que orquestrando seus movimentos. As origens do rapper e os caminhos que percorreu no cenário musical parecem cristalizar um lado da arena do campo musical revelador de processos sociais que dão conta de erguer ou destruir barreiras distintivas entre os agentes. O fato de Criolo ter se lançado no cenário musical como rapper, com pouquíssima notoriedade até determinado momento de sua carreira e atualmente dividir o palco com os nomes mais consagrados da música popular brasileira, como Caetano Veloso, Milton Nascimento e Ney Matogrosso, é no mínimo curioso. Sua trajetória é marcada pela mudança de posições no campo musical e que nos mostra as regras desse jogo, muitas vezes omitidas.

É possível definir, a partir desses personagens apresentados, uma breve caracterização do perfil social do grupo e as circunstâncias sob as quais desenvolvem suas carreiras na música popular. O posto de cantor lhes chega por meio de encontros ou por relações familiares e a inserção num grupo torna-se fundamental para ascensão a alguma notoriedade. As cooperações e as relações travadas pelos músicos e compositores permitem que os agentes ligados aos meios de comunicação os interpretem como a composição de uma nova geração da música brasileira ou, como se referem alguns, a Nova MPB. Ainda que os músicos do grupo não se definam como Nova MPB, a ausência de uma auto definição deixa espaço para uma definição externa. Portanto, logo de saída, na inserção destes músicos no cenário musical, eles já enfrentam os embates internos ao universo da musical popular e a questão da classificação do grupo torna-se um dos primeiros desafios. A novidade na forma de produção e distribuição que trazem, ou seja, o uso da *internet* para distribuição gratuita dos álbuns, rearranja as contingências da criação musical. Exceto Marcelo Jeneci, que faz um contrato com uma grande gravadora logo no primeiro álbum, a existência material desses atores depende de outras movimentações, já que não basta gravar um álbum e disponibilizá-lo em um site para sair do anonimato.

¹¹⁶ Uma análise mais detalhada da ambiguidade da figura de Criolo compondo o grupo em questão e as tensões que são colocadas à mostra com sua presença é apresentada seção 2.12.

2.3. Novos meios de produção, distribuição e divulgação

Se o lugar simbólico ocupado pelos novos compositores e músicos é arranjado a partir da movimentação dos agentes na história da música popular brasileira, também novas variáveis interferem na construção social deste lugar. Esses novos agentes enfrentam um cenário totalmente renovado com relação aos modos de produção, distribuição e divulgação da música, e tomam a dianteira em rearranjar as relações sociais de produção musical, se utilizando de meios até então não explorados pelos artistas.

A revolução nos meios de comunicação causada pela emergência e popularização da *internet* abala fortemente a indústria fonográfica e, conseqüentemente, multiplicam-se os discursos sobre suas potencialidades e possibilidades de libertação. Desse modo, esses novos artistas se aproveitam de redes sociais e plataformas *online* para empreenderem a carreira de forma independente de qualquer relação com as gravadoras. Os principais entraves enfrentados pelos artistas independentes dos anos 1980 – a distribuição e divulgação – e que fazia suas perspectivas de sobrevivência se voltarem para as grandes gravadoras, parece ser superado com o uso das novas tecnologias e redes sociais de uma maneira inovadora. Os novos artistas distribuem seus álbuns gratuitamente em seus sites pessoais ou por meio de redes sociais e retomam o discurso de liberdade de criação presente no fenômeno da música independente, inaugurado nos anos 1980.

Se de um lado, a *internet* permite novos modos de produção musical fora dos moldes tradicionais, libertando o artista dos conflitos por liberdade de criação com as grandes gravadoras, por outro lado, a produção independente implica em novas contingências. A sobrevivência material dos artistas depende de outros agentes e novas práticas, como o financiamento por empresas privadas via Lei Rouanet, marketing nas redes sociais, associação com outros artistas, bilheteria e assessoria de imprensa. Ao papel do artista se soma a atuação como uma espécie de microempreendedor de sua própria imagem. Para construir suas carreiras, os novos artistas se apoiam em novos agentes e encaram as carreiras tendo em vista a conquista de um público consumidor, que pode ser restrito mas cativo. O que antes era apontado como um papel opressor do produtor artístico das grandes gravadoras é agora incorporado pelo próprio músico, que deve compor tendo em vista sua inserção e aceitação por um público determinado previamente, o que implica em composições direcionadas.

Desse modo, a configuração deste cenário musical atualiza o processo de transformação do significado da produção musical independente, já que os novos agentes em questão retomam tal discurso, agora baseado em outras práticas possibilitadas pela *internet*. No entanto, o discurso tem outra tonalidade, se comparado ao seu significado original, cunhado nos anos 1980. Apesar da oposição entre música independente e música comercial ainda ser usada pelos agentes na definição de posições mais prestigiosas, a lógica *do it yourself* vem sendo incorporada pelos artistas independentes, tendo em vista a inserção no mercado musical. Assim, faz-se necessário elencar as transformações na indústria fonográfica causada pelo advento da *internet* e suas consequências para o cenário musical, a fim de demonstrar sob que condições esses novos agentes empreendem suas carreiras.

Essas transformações iniciam-se já na década de 1990, a partir de estratégias e inovações tecnológicas da indústria fonográfica mundial, que passa a produzir e distribuir música em outro formato físico: o Compact Disc (CD)¹¹⁷. O CD possibilitava o armazenamento de dados digitais, com maior clareza sonora e maior durabilidade, tornando o vinil um suporte obsoleto. A indústria fonográfica brasileira atinge altos lucros com a comercialização da nova mídia, em meados dos anos 1990. Com baixo custo de investimento na produção musical, títulos antigos foram relançados no novo formato, assim como coletâneas e coleções apresentando os maiores nomes da música brasileira. Inicialmente considerado um produto de distinção, dado seu alto custo, o CD e o reprodutor digital foram direcionados aos públicos de altos estratos da sociedade e os primeiros títulos lançados nesse formato eram de música erudita, jazz e MPB. Com a sua popularização, no decorrer da década, outros gêneros foram lançados neste formato, substituindo gradativamente o disco de vinil. Se em 1990 a venda total da indústria fonográfica brasileira foi de 45 milhões de unidades, sendo somente 3,9 milhões em CDs, em 1995 foram vendidas 71 milhões de unidades, 56,7 destes em CDs (DIAS, 2000, p.106).

Contudo, o alto lucro proporcionado pelo novo formato não durou muito tempo. Por tratar-se de uma mídia digital, as músicas podiam ser copiadas e armazenadas em computadores como dados e, conseqüentemente, poderiam ser copiados em CD-R ou virgens. Surgem também os gravadores de CDs no mercado, o que possibilita a cópia dos discos a um preço relativamente pequeno. Assim,

¹¹⁷ O Compact Disc foi inventado em 1979 e comercializado pela indústria fonográfica já na década de 1980, internacionalmente. Já no Brasil, sua comercialização se iniciou na década de 1990 (DIAS, 2000, p. 106).

a pirataria de CDs torna-se, inicialmente, o grande vilão da indústria fonográfica mundial e brasileira, reduzindo seu faturamento drasticamente¹¹⁸.

Os prejuízos da indústria fonográfica aumentariam ainda mais com a popularização do acesso à rede mundial de computadores. O formato CD permitiu aos seus compradores copiar os arquivos em seus computadores pessoais, montando acervos musicais digitais. Com o acesso à *internet*, os usuários passaram a trocar seus acervos musicais. A troca de arquivos musicais foi impulsionada por plataformas destinadas ao compartilhamento de repertórios pessoais, os chamados P2P¹¹⁹, que passam a incrementar as bibliotecas virtuais dos ouvintes, diminuindo consideravelmente as vendas de discos.

A primeira plataforma virtual de compartilhamento de arquivos em P2P foi o Napster, criado em 1999 por Shawn Fanning e Sean Parker. O programa permitia que os usuários compartilhassem arquivos em MP3, fazendo *download* diretamente dos computadores de outros usuários, sem qualquer custo. Em pouco tempo, o programa se tornou popular entre os usuários da *internet*, chegando, em 2001, à troca de 20 milhões de músicas diariamente e à marca de 50 milhões de usuários. A possibilidade de circulação de arquivos musicais via *internet* foi concretizada com o programa, sem, no entanto, deixar de ter a intervenção da indústria fonográfica. Após brigas judiciais com os gigantes Warner e Sony, que acusavam seus idealizadores de promover a pirataria, infringindo a lei de direitos autorais dos artistas, o *software* Napster deixa de existir¹²⁰. Contudo, uma vez aberta a possibilidade de acesso gratuito aos arquivos musicais, este se torna um hábito inevitável entre os usuários. Outros programas de compartilhamento são criados, dando prosseguimento à ideia pioneira de Fanning e Parker, como o Soulseek, eMule, Gnutella, Kazaa, LimeWire, BitTorrent, Pirate Bay, se utilizando de outros meios para burlar as restrições legais.

Apesar da criação de associações de combate à pirataria entre as empresas da indústria fonográfica e a forte influência na criação de leis e mecanismos de restrição à circulação digital, o hábito de compartilhamento de música já havia se espalhado por todo o mundo, o que levou à queda vertiginosa dos lucros das grandes gravadoras. Ao longo de 10 anos, as grandes gravadoras têm

¹¹⁸ O relatório sobre o mercado fonográfico da Associação Brasileira dos Produtores de Disco (ABPD) de 2003 apresenta dados que apontam para a queda de vendas, tanto no Brasil como mundialmente, atribuindo a causa da queda à pirataria digital e física. No Brasil, a venda foi de 88 milhões de unidades (814 milhões de reais), em 1999, para 56 milhões de unidades (601 milhões de reais) em 2003.

¹¹⁹ P2P é a abreviação de Peer-to-peer (ponto-a-ponto, em tradução livre), usado para designar uma rede de computadores, em que cada computador funciona como um servidor, permitindo o compartilhamento de arquivos de forma horizontal, sem a necessidade de uma coordenação central.

¹²⁰ Informações retiradas do filme *Downloaded- The Napster Revolution* (2013), direção de Alex Winter.

seus lucros diminuídos consideravelmente, e conseqüentemente, diminuem os investimentos e a contratação de novos artistas para seus elencos.

Em 1995, a *internet* passa a ser comercializada no Brasil (CARVALHO, 2006), mas é a partir de 2000, com a sua popularização¹²¹, que a indústria fonográfica nacional sente os efeitos da pirataria física e do hábito de compartilhamento de música via *internet* (Gráfico 1).

Gráfico 1. Vendas e faturamento da indústria fonográfica brasileira entre 2000 e 2012

Fonte: Associação Brasileira dos Produtores de Disco (ABPD)¹²²

A indústria fonográfica recupera parte de seu faturamento com as vendas de música em formato digital, a partir de 2006, mesmo assim inicia a década de 2010 muito aquém de seu faturamento nas últimas décadas do século XX¹²³. A queda nas vendas tem consequências na

¹²¹ Sobre a popularização do acesso à *internet* na sociedade brasileira, ver Galletta (2013).

¹²² A ABPD possui como associadas as gravadoras de maior escopo do mercado fonográfico brasileiro. São elas: EMI Music, MK Music, Music Brekers Paulinas, Record Produções e Gravações LTDA, Som Livre, Sony Music Entertainment, Universal Music, Walt Disney Records e Warner Music.

¹²³ A ABPD relaciona a queda nas vendas à pirataria física e troca ilegal de arquivos de música por meio da *internet*: “Segundo a Associação este resultado negativo, que vem sendo apresentado nos últimos anos e que se somado aos anos anteriores representa uma queda de mercado, em valores, da ordem de 49% nos anos 2000, pode ser atribuído à pirataria física contínua nos últimos anos e a troca ilegal de arquivos musicais que acontece de forma desenfreada pela *Internet* aqui no Brasil e no mundo” (ABPD, 2006).

contratação de artistas e no contrato com selos independentes. A Associação Brasileira dos Produtores de Disco (ABPD), órgão que representa as principais gravadoras atuantes no Brasil e responsável por defender seus interesses comuns, apresenta levantamentos estatísticos sobre o mercado fonográfico, bem como dados sobre a pirataria digital e física. Em 2007, a ABPD, em parceria com a Motion Pictures Association (MPA)¹²⁴, criou a Associação Antipirataria Cinema e Música (APCM), responsável pelo combate à pirataria nos setores audiovisual e fonográfico no Brasil, em defesa dos direitos de propriedade intelectual. A associação apresenta dados sobre os danos causados aos setores devido à pirataria.

O setor fonográfico tem 65% de seu mercado tomado pela pirataria o que já ocasionou, nos últimos anos, a perda de mais de 80 mil empregos formais e uma queda de mais de 50% no faturamento do setor. Além disso, mais de 3,5 mil pontos de vendas legalizados já foram fechados no País e a estimativa com a perda em arrecadação de impostos já ultrapassa os R\$ 500 milhões anuais. Todo este prejuízo também afetou diretamente os artistas, já que as gravadoras reduziram em mais de 50% os lançamentos de produtos nacionais e a contratação de artistas locais.

O setor fonográfico nacional sofreu muito nos últimos dez anos com a pirataria, tanto aquela tradicional de CDs e DVDs de música, como com a praticada por meio da *Internet*, através principalmente de redes P2P e disponibilização em sites, blogs e redes sociais, de links para conteúdo hospedado em serviços de armazenamento virtual conhecidos como “cyber-lockers”¹²⁵.

O gradativo enfraquecimento da atuação das grandes gravadoras no mercado fonográfico brasileiro deixou espaço para que outros agentes criassem novos caminhos de produção, divulgação e distribuição. E, paralelo ao declínio de sua atuação, cresce o discurso de independência na música. No entanto, este não é um processo imediato, mas que foi se desenrolando ao longo da década de 2000. Em outras palavras, durante essa década, está em desenvolvimento um rearranjo na cadeia produtiva da música, com o deslocamento, extinção e criação de funções, agentes e instrumentos para a existência material e simbólica dos artistas.

Como constata Thiago Galletta (2013), o hábito de compartilhamento de música via *internet* não teve um efeito direto sobre a distribuição e divulgação de artistas independentes, na década de 2000, já que este momento era marcado por uma euforia dos ouvintes em incrementar os acervos musicais dos artistas já consagrados. Mesmo que artistas independentes tenham se valido dos

¹²⁴ A Motion Pictures Association é uma associação que representa os interesses das produtoras da indústria do cinema e televisão, principalmente americanas, como a Walt Disney Studios Motion Pictures, Paramount Pictures Corporation, Sony Pictures Entertainment Inc., Twentieth Century Fox Film Corporation, Universal City Studios LLC, e Warner Bros. Entertainment. Dados retirados do site: <<http://www.mpaa.org>>, acesso em 30/04/2015.

¹²⁵ Texto retirado do site da APCM. Disponível em: <<http://www.apcm.org.br/estatisticas.php>>. Acesso em 29/04/2015.

programas virtuais para publicar suas composições, esses arquivos ficavam perdidos em meio a infinidade de títulos mais buscados pelos usuários, que antes teriam que gastar fortunas com CDs para ter acesso a todo material disponível na *internet*. Segundo o autor, o acesso permitido pelos *softwares* de compartilhamento *online* a um acervo musical de dimensões nunca antes vista, promove uma “cultura do *download*” e a gestação de “comunidades musicais” virtuais, nas quais internautas se agrupavam, trocavam referências e arquivos musicais por afinidade de gêneros (GALLETTA, 2013, p. 51). Com esta mudança de plataformas da música e a possibilidade de compartilhamento via *internet*, inicia-se uma espécie de construção colaborativa de um acervo musical mundial, abarcando grande parte da produção do século XX e com a colaboração de colecionadores de discos que fazem a transposição de LPs, CDs e raridades para o formato digital e disponibilizam para acesso público. A relação entre ouvinte e música é transformada, já que o acesso a discografias inteiras torna-se cada vez mais facilitado.

Segundo Galletta (2013), tal processo permite a emergência de uma cultura de busca por novidades musicais, produções fora do *mainstream*, formando o que ele denomina de “público interessado”, o que será um embrião para a cena independente do início da década de 2010. Além de os novos artistas se beneficiarem do acesso à vasta produção musical brasileira e mundial disponível na *internet*, surge um público interessado em novidades, gestando, assim, as condições necessárias para a emergência da nova cena musical independente.

Paralelamente a este processo, programas de mixagem e gravação também são desenvolvidos e disponibilizados na rede virtual, o que facilita o acesso à produção e gravação de músicas por um público leigo. Assim, estúdios de gravação poderiam ser montados em qualquer lugar, sendo necessário somente um isolamento acústico, uma mesa de som, um computador e instrumentos musicais.

Um público ávido por novidades e as possibilidades de produção trazidas pela *internet* compõem condições vantajosas para a construção de carreiras na música popular nunca antes desfrutadas pelos artistas novatos. A distribuição, um dos maiores entraves para os músicos independentes pioneiros dos anos 1980, agora poderia ser efetivada por meio da *internet*, compartilhando gratuitamente as composições em sites pessoais, blogs e redes sociais. As carreiras dos artistas da Nova MPB vão acontecendo através nas redes sociais e independente de contratos com gravadoras, fator esse que, quando questionados por agentes da imprensa especializada, os leva a elaborar ou retomar o discurso da música independente.

Plataformas virtuais dirigidas para a publicação de composições, principalmente de novos artistas, foram criadas, ao longo da década de 2000, permitindo uma certa visibilidade de nomes até então pouco conhecidos. Mais do que a exposição de suas músicas para seus usuário, essas plataformas promoviam um conhecimento mútuo de artistas de diferentes partes do Brasil. É o caso da Trama Virtual, criada por João Marcelo Bôscoli e André Szajman em 2004. A plataforma permitia a publicação de músicas a partir da criação de um perfil, sem qualquer custo para seus usuários, aglutinando projetos iniciantes no cenário musical. Os usuários poderiam se tornar “amigos” de outros usuário, ou seja, vincular sua imagem a outros artistas, tornando públicas suas referências e parcerias musicais. Além de uma imagem pública no mundo virtual, a Trama noticiava festivais que movimentavam as cenas regionais, permitindo associações entre artistas também fora do mundo virtual (GALLETTA, 2013, p. 62)¹²⁶.

A criação do MySpace, em 2003, tomou o cenário musical, tanto nacional como internacional. Tratava-se de uma rede social em que os usuários interagiam a partir de perfis com informações pessoais, fotos e lista de amigos. Além de perfis de usuários comuns, era possível criar um perfil de banda, compositor ou músico e disponibilizar fotos, *release* do projeto e suas músicas, tornando-se uma via importante de publicização de novos nomes do cenário musical. Com a rede social, os ouvintes interessados em novidades do cenário musical poderiam tomar conhecimento de obras que antes necessariamente dependeriam da intermediação de selos, produtoras e gravadoras. Alguns artistas começam suas carreiras musicais por meio do MySpace, mas não só eles se aproveitaram da rede social, como também artistas com grande sucesso e público como Avril Lavigne, Britney Spears, Madonna, Christina Aguilera, Katy Perry. Contudo, a rede social ficou conhecida como o local ideal para novos artistas conquistarem público. A notícia sobre o surgimento de uma nova geração musical por meio de redes sociais e sem qualquer contrato com gravadoras ilustra bem esse processo.

Também de São Paulo e também cantora, Mallu Magalhães é ainda mais nova que Stephenie. Acabou de fazer 15 anos. E, em vez de festa de debutante, pediu seu presente em dinheiro - para pagar um estúdio e gravar músicas para seu MySpace. (...) No último final de semana ela soube que uma de suas músicas tocou numa rádio comercial de São Paulo. Foi “tchubaruba”, uma espécie de mini-hit que já a levou a ser destaque em não poucos blogs e sites. Mallu está escalada para participar de um programa da MTV, no próximo dia 6.¹²⁷

¹²⁶ Galletta (2013, p. 64) ressalta que a Trama Virtual chegou a ter 70 mil bandas cadastradas em 2008 e foi, de certa maneira, um agente importante na fomentação de uma cena musical independente em vias de formação.

¹²⁷ Matéria do caderno Ilustrada, do jornal Folha de São Paulo, publicada em 30/01/2008.

No entanto, a rede social só é atrativa e funcional se grande número de pessoas se tornarem usuárias. A crescente popularização do acesso à *internet* faz das redes sociais importantes meios de comunicação e assim outras redes surgem como o Orkut, Twitter e Facebook. O MySpace teve grande popularidade nos anos 2000¹²⁸, mas foi cedendo espaço para o Facebook. Criado em 2004, a rede social Facebook toma conta não somente do cenário musical, mas passa a incorporar usuários do mundo inteiro, tornando-se um instrumento de comunicação fundamental. Segundo o jornal Folha de São Paulo, em outubro de 2012 o Facebook atingiu a marca de 1 bilhão de usuários ativos, se tornando a maior rede social do mundo¹²⁹. A grande quantidade de usuários permite uma maior divulgação de projetos musicais e é usado como importante meio para certa notoriedade dos artistas em ascensão. O Facebook permite que um usuário abra uma *fanpage*, ou seja, um perfil direcionado para pessoas públicas, artistas ou bandas, com algumas ferramentas especiais. O usuário comum pode “curtir” um determinado artista e passar a receber os comentários postados deste artista em sua página principal e, assim, ficar sabendo de notícias, shows, novas composições, parcerias ou mesmo comentários sobre determinados assuntos que o artista postou em sua página. O número de curtidas, ou seja, de usuários seguidores de *fanpages*, torna-se um fator que abre as portas para novos artistas no mercado musical e um parâmetro de notoriedade para o artista.

As redes sociais se tornam importantes meios para tornar público um projeto musical, impulsionando tanto a fase da distribuição das composições como também a divulgação dos trabalhos. O desenvolvimento de uma nova tecnologia permitiu o uso desses novos meios pelos artistas: o *streaming*¹³⁰. Se antes um arquivo musical só poderia ser ouvido depois de feito seu *download* de dados para um computador pessoal (ocupando assim um espaço no HD) e executado num programa de áudio, com o *streaming* seria possível ouvir o arquivo musical a partir da conexão da *internet*, sem a necessidade de armazenar as informações no computador pessoal. Tal tecnologia inaugura um outro paradigma no campo musical com relação a propriedade dos direitos autorais, pois a propriedade de conteúdo musical, seja pela compra do álbum, seja pelo *download* da música via *internet*, cede lugar ao simples acesso ao conteúdo musical por meio do *streaming*. As redes sociais permitem a seus membros compartilharem *links* de acesso às suas composições e, portanto,

¹²⁸ Em 2007, o MySpace chegou a ter 110 milhões de usuários nos EUA, contabilizando um rendimento de 1 milhão de dólares por dia em publicidade.

¹²⁹ Matéria publicada em 04/10/2012.

¹³⁰ “Streaming”, em tradução literal para o português, significa fluxo ou circulação. O termo é usado para se referir ao fluxo de mídia ou transmissão de dados *online*. Adotarei o termo em inglês, tal como é usado pelos agentes do campo musical brasileiro.

facilitando a divulgação de suas músicas para seus fãs e amigos na rede social. A partir dessa tecnologia, entra em cena um ator de peso no cenário musical: o YouTube.

Criado em 2005, o YouTube é um *site* que permite que os internautas carreguem e compartilhem vídeos, que são acessados via *streaming*. Os vídeos podem ter qualquer conteúdo, exceto materiais com direitos autorais protegidos, apesar destes serem encontrados facilmente no *site*. Com mais de um bilhão de usuários, são enviadas, em média, 300 horas de vídeos a cada minuto¹³¹. O YouTube se tornou o principal meio de acesso à música e o primeiro canal para acesso a registros fonográficos passados sem a necessidade de *download*. Uma vez criado um vídeo no site, ele pode ser compartilhado nas redes sociais por meio de um sistema integrado, que leva o espectador ao conteúdo do site, mesmo em outras plataformas. O acesso, tanto dos criadores de conteúdo como de usuários, é gratuito e financiado por anunciantes. No entanto, assim como os demais programas de compartilhamento de música via *internet*, o YouTube sofreu processos por direitos autorais de conteúdos postados por usuários, e a partir de 2007 o site passou a pagar aos criadores de conteúdos com grandes quantidades de visualizações e banir vídeos que não apresentavam a posse dos direitos autorais. Os donos de vídeos no YouTube ganham de US\$6 a US\$1,50 a cada mil visualizações¹³², o que passa a ser uma fonte de renda para canais mais populares no site, inclusive novos e consagrados compositores. O site é usado pelos novos artistas e a sua rentabilidade, ainda que pequena, é comparada ao baixo valor que as gravadoras pagavam pela venda de cada disco, transformando-se numa alternativa para a sobrevivência dos novos artistas. O número de visualização, assim como o número de curtidas, é usado pelo artista como prova de sua popularidade e notoriedade no cenário musical.

Assim, o papel crucial na divulgação e distribuição que desempenhavam as grandes gravadoras passa a ser ameaçado pelo acesso direto via redes sociais e programas de compartilhamento, inaugurando uma relação outra entre artista e ouvinte, mediada por outros agentes. Os artistas que mais claramente vão se aproveitar das possibilidades de distribuição e divulgação abertas pelas redes sociais e plataformas virtuais no Brasil são os membros da Nova MPB, que dizem compor a chamada cena independente. A maioria de seus artistas negam contratos com gravadoras e fazem seus nomes independente dos meios institucionalizados até então. Mesmo independentes alguns

¹³¹ Dados apresentados pelo site: <https://www.youtube.com/yt/press/pt-BR/statistics.html>, acesso em maio de 2015.

¹³² Tal variação se deve a um cálculo operado pelo site, que tem como base o número de visualizações, o número de cliques em anúncios e o número de usuários inscritos no canal. Dados retirados do site <https://support.google.com/youtube/answer/72902?hl=pt-BR>, acesso em maio de 2015

deles conseguem certa notoriedade. A distribuição de seus discos é feita gratuitamente em seus *sites* ou por *streaming*, já que fazem parte das “comunidades musicais”, e sustentam um discurso que compactua com os princípios de acesso público aos bens culturais, atacando o monopólio da indústria fonográfica sobre a venda de discos. Segundo eles, a venda de discos por meio das grandes gravadoras lhes dá um retorno financeiro quase insignificante. Rearranjando os meios de divulgação e distribuição, esses artistas retomam o discurso da música independente. No entanto, há que se questionar sobre os novos entraves enfrentados por esses agentes, já que sua existência material e simbólica depende de outros agentes e relações que serão inauguradas por eles. Se a distribuição é facilitada pelas plataformas e redes sociais disponíveis na *internet*, a divulgação de seus nomes, ou seja, a conquista de uma certa notoriedade no cenário musical será um grande obstáculo para os novos artistas.

Vejamos como eles reorganizam movimentos e práticas para tornar possível suas carreiras.

2.4. Independente: ser ou não ser?

Desenhadas as transformações no campo musical no que tange aos modos de produção, distribuição e divulgação, os artistas da Nova MPB se valem de tais mudanças, deslocando funções centrais presentes até então para a constituição de uma carreira na música. Se nas gerações de artistas que os precedem, era impraticável tornar-se músico popular, com certa notoriedade, fora dos braços da indústria fonográfica, agora esses novos agentes enxergam vias possíveis para fazerem-se artistas sem a necessidade de se escorar em figuras centrais até então. Amparados pelos conhecimentos tanto de suas formações em comunicação e seus novos meios, como também dos melhores caminhos a se tomar ensinados por seus pais, parentes ou amigos, os recém artistas se utilizam desses novos trunfos para dar andamento aos seus projetos, logrando lugares legítimos ao se afirmarem como independentes. Se a Vanguarda Paulista, o primeiro projeto da música independente no Brasil, não encontrou bases materiais e simbólicas para tal feito, agora essas bases são possíveis de serem arranjadas e novos artistas se lançam nessa empreitada. Portanto, dadas as condições favoráveis para o surgimento de um novo arranjo de forças, os artistas possuem tomadas

de posição outras no que se refere aos novos meios para sua existência material, valendo-se do prestígio da produção musical independente.

Tendo o acesso à gravação de suas composições facilitada pelo baixo custo de estúdios e também pela lógica colaborativa em que estão imersos, os novos artistas começam a ser destacados pela imprensa como uma “nova cena musical independente” quando estes já possuem algum repertório de gravações, shows e festivais. Além de fazerem parte de um grupo de amigos que frequentam o show uns dos outros e compartilham mão-de-obra nas gravações e processos de divulgação, os artistas são ressaltados por trilharem caminhos alternativos ao contrato com a indústria fonográfica. Eles passam longe de discussões a respeito da pirataria e do compartilhamento de música na *internet* vistos como prejudiciais ao artista, e têm uma atitude inovadora: aproveitam-se do potencial das redes sociais virtuais para fazerem-se artistas por meio delas, já que eles mesmos fazem parte de uma geração de ouvintes familiarizados com o processo de distribuição e difusão da música via *internet*. Eles disponibilizam suas obras em seus sites para *download* gratuito, utilizando as plataformas e redes sociais virtuais para uma certa divulgação e distribuição. Assim, suas fontes de renda passam a se concentrar em shows ou participação em eventos. Esta prática tem consequências na definição da rede de relações que envolvem esses novos artistas. Seu sucesso ou fracasso depende de outros meios, muitas vezes informais, diferente dos músicos contratados das grandes gravadoras. A responsabilidade individual e a iniciativa empreendedora invadem a produção cultural, já que o grupo de artistas reorganizam as condições para a sua existência material e social. No caso de Tulipa Ruiz, o perfil no MySpace fez surgir a carreira de cantora, que até então era somente uma “brincadeira”.

Desde que mudei para São Paulo, em 2000, eu cantava informalmente. Comecei a cantar em bandas de amigos, na faculdade tinha uma banda bem de brincadeira. Comecei a participar de shows de amigos, gravação de discos. Aí fiz meu Myspace, ano passado ou retrasado, e a “cantora” surgiu com ele. Começou essa onda, resolvi fazer o meu [disco] com algumas coisas que eu tinha gravado com o Gustavo [Ruiz], em casa. Na hora de escrever quem sou eu, formalizei a história, resolvi defender o que tinha publicado.¹³³

Tulipa Ruiz, assim como seus colegas de cena, enfatiza que o momento do cenário musical é propício para novos artistas, já que a indústria fonográfica se encontra enfraquecida e existem outros meios para se tornarem nomes públicos. Seus discursos estão prenhes de um otimismo e

¹³³ Tulipa Ruiz em entrevista à Revista TPM, nov. 2009. Disponível em: <http://revistatpm.uol.com.br/entrevistas/tulipa-desabrocha.html>. Acesso em: out. 2013.

ênfatisam o maior controle do artista sobre todos os processos de produção e divulgação, beneficiando-se dos meios proporcionados pela *internet*.

A indústria fonográfica está numa curva. Nós artistas não sabemos o que vai acontecer e muito menos as pessoas que trabalham no mercado fonográfico. Então, todas as ações são válidas. As gravadoras não sabem muito bem como lidar com viral, Youtube, *download*... Ninguém sabe muito. (...) Realmente estamos um pouco perdidos... Ninguém vende mais um milhão de discos, as vendas estão muito diluídas e dispersas. É um momento muito especial... (...) O mercado fonográfico realmente está sem saber o que fazer. Hoje o artista pode divulgar o seu trabalho, fazer shows e ser conhecido sem necessariamente ter uma gravadora. Ele assume o controle de todos os processos e, através da *Internet* e do boca a boca, consegue divulgar seu álbum e vender seu disco... É possível.¹³⁴

A fala de Tulipa revela, a um só tempo, uma euforia com as novas possibilidades do momento e incertezas a respeito do mercado fonográfico. O fato de que “ninguém mais vende um milhão de discos” não a incomoda, já que sua existência material se dá sobre outras circunstâncias. Vale ressaltar em seu discurso a exaltação das liberdades de movimento possibilitadas pela clivagem da indústria fonográfica e pelos novos meios de divulgação na *internet*. Tal discurso é presença constante tanto entre os artistas da formação, quanto entre os jornalistas, críticos, produtores e donos de casas de shows.

O novo formato de produção lhes possibilita um caminho alternativo ao instituído pelas gravadoras e, por consequência, a polarização entre *mainstream* e independente e à margem não são mais as únicas opções do artista. O termo *mainstream* é usado para se referir a um produto que agrada a maioria da população e que fazem parte da cultura de massa, sendo veiculado pelos meios de comunicação. É usado como um termo pejorativo, denunciando algo que “está na moda” e é padronizado. Em oposição a *mainstream* é usado o termo *underground*, que significa subterrâneo, clandestino ou marginal, ou seja, que não é conhecido pela maioria da população e não faz parte de uma cultura de massa. Ter sua obra denominada *underground*, no cenário musical popular, assim como marginal, é um ganho simbólico, em oposição ao produto cultural concebido industrialmente. Portanto, a disputa em torno desses dois termos faz-se presente no campo musical popular brasileiro, ainda que o termo “popular” tenha sido algo valorizado na sua história durante o século XX, mas com outro sentido. Contudo, com os novos meios de produção, a gradação entre *mainstream* e *underground*, independente ou marginal, se torna mais extensa. E os artistas da Nova MPB se inserem entre os dois termos, por vezes galgando legitimidade ao se aproximarem da

¹³⁴ Tulipa Ruiz em entrevista ao blog Banda Desenhada, jul. 2007. Disponível em: <<http://www.bandadesenhada.com.br/search?q=entrevista+tulipa+ruiz&submit=busca>>. Acesso em: out. 2013.

produção independente, mas também intentando uma projeção maior de seus nomes no cenário musical, por meio de práticas consideradas pertencentes à música comercial, como ter músicas em trilhas sonoras de novelas, por exemplo.

Os artistas evidenciam o contraste com as gerações precedentes, dependentes totalmente da indústria fonográfica, e os novos tempos, em que é possível a construção de uma carreira artística alternativa aos principais meios. A fala de Márcia Castro evidencia tal processo:

Tem algo muito positivo neste momento. Antigamente havia a força das gravadoras, mas o funil era muito estreito, muito poucos artistas alcançavam grande sucesso. Quem não estava inserido nesse sistema não era nada! Hoje você tem uma geração de músicos que talvez nunca experimente aquele êxito de outrora... Entretanto, há neste momento outro patamar onde os artistas independentes se colocam frente ao mercado, o que os possibilita viver de um modo modesto, mas sempre almejando, criando projetos e dando continuidade às suas carreiras. Abriu-se uma nova possibilidade. As coisas não são mais estanques: “Ou você está no *mainstream* ou você não existe”. Você pode se colocar neste novo patamar, cujo principal objetivo não é tornar-se uma celebridade ou ícone de cultura de massa. Esta geração está em outra busca, com outras expectativas, outros sonhos. Hoje nós estamos fazendo este projeto. Se estivéssemos na década de 1980, ou estávamos ao lado dos grandes nomes da MPB ou não éramos ninguém. Estaríamos tocando em algum barzinho. O momento em que estamos vivendo é muito peculiar.¹³⁵

Apesar de reforçarem a impossibilidade de se tornarem artistas de grande sucesso nacional, com a venda de discos na casa dos milhões, há otimismo em suas falas devido a maior abertura do mercado para novos artistas, agora que não precisam passar pelo aval das gravadoras, que elegiam poucos para projetos de sucesso nacional. Tendo nas mãos caminhos para sua existência material e social, os novos artistas se veem como protagonistas de suas carreiras. Os relatos de início de carreiras entre os artistas da Nova MPB revelam diferenças nos primeiros processos de produção: alguns procuram inicialmente selos para a gravação, outros disponibilizam suas composições na *internet* para *download* gratuito, outros prensam alguns milhares de discos e distribuem em algumas lojas, shows ou vendem pelos seus sites. No entanto, na medida em que suas carreiras evoluem e as composições, de alguma maneira, já estão circulando na *internet*, resolvem disponibilizá-las gratuitamente em seus *sites*. Os artistas encaram tal fato como uma mudança natural e se beneficiam da cultura do *download*, espalhando suas composições em redes sociais e sustentando o discurso de independência.

Assim, a venda de discos passa a não ser considerada uma fonte de renda, ao menos inicialmente, quando o artista ainda não tem notoriedade suficiente para vender discos e

¹³⁵ Marcia Castro em entrevista ao blog Banda Desenhada, jul. 2011. Disponível em: <http://www.bandadesenhada.com.br/search?q=marcia+castro&submit=busca>. Acesso em: out. 2013.

disponibilizar o disco na *internet* se torna uma maneira de divulgação. A existência material dos músicos é repensada e organizada. A transformação da relação entre artista e indústria fonográfica está presente em suas falas. Tulipa Ruiz descreve as formas de distribuição de seu primeiro disco, arranjadas por ela.

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 “Efêmeras” 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 loja, eu e a pessoa que está comprando o disco, sem intermediário. Alguns anos atrás isso seria impossível, a internet aproximou tudo.¹³⁶

A fala de Tulipa evidencia as possibilidades trazidas pela *internet* para a carreira musical, mas também revela o caráter empreendedor que os artistas incorporam ao se colocarem como independentes. Tatá Aeroplano, cantor e compositor que fez parte da banda Cérebro Eletrônico e hoje segue carreira solo, quando questionado sobre a sua participação na nova economia no mercado musical “pós-indústria”, também expõe as novas possibilidades abertas inicialmente pelo programa de compartilhamento de músicas Napster e a liberdade de movimentação do artista para construir sua carreira.

O Napster foi outro divisor. Começamos a baixar música e isso desestruturou o mercado, que já estava sofrendo com a pirataria também. Com o passar dos anos, as coisas se ajustaram. Hoje, o artista tem muito mais controle na hora de lançar o disco: coloca pra *download*, lança CD, vinil, propicia opções de compra para o público. (...)Então, o lance hoje em dia é caprichar na gravação, lançar o disco em CD e vinil, trabalhar o digital também. O artista tem que se mexer. Não é mais gravar o disco e ficar esperando. Tem que correr atrás --e muito!¹³⁷

O cantor se coloca como parte da geração que desestruturou a indústria fonográfica por meio das redes de compartilhamento e, portanto, também como parte das comunidades musicais e da cultura de compartilhar iniciadas na década de 2000. Isso tem consequências na maneira como o artista pode levar sua carreira independente. No entanto, de acordo com ele, é necessária uma postura arrojada, flexível e ativa do artista em todos os processos da construção de sua carreira, em contraposição ao estereótipo da postura do artista contratado por uma grande gravadora, cercado de luxos, regalias e que só se preocupa com as composições e a construção do próprio personagem.

¹³⁶ Tulipa Ruiz em entrevista a Ronaldo Evangelista, Revista Galileu, jul. 2013. Disponível em: < <http://revistagalileu.globo.com/Revista/Common/0,,EMI331605-17773,00.html> >. Acesso em: out. 2013.

¹³⁷ Tatá Aeroplano em entrevista concedida a Marcus Preto para o jornal Folha de São Paulo, publicada em 08/08/2012.

Não se trata somente de gravar o disco e disponibilizá-lo na *internet* para *download* gratuito, para se empreender a carreira de músico independente. É preciso estar presente em todas as plataformas e participar ativamente de redes sociais, shows e eventos.

A transformação da relação entre ouvinte e música coloca-se como uma nova circunstância para esses artistas, que conseguem se adaptar, abrindo outros caminhos na produção musical. Tulipa Ruiz, ao ser questionada sobre os motivos que a levaram disponibilizar os discos na *internet*, revela a existência dessa relação e a necessidade de tomar uma atitude diferente.

Eu fiz isso por três motivos: primeiro porque assim que o disco chegou às lojas, as pessoas já colocaram para baixar na *internet* e quando eu fui conferir os links, todos estavam em baixíssima resolução e sem qualidade, sem os recursos todos que pensamos e executamos, a música não te permite falar tudo o que você quer falar. Sem falar que as pessoas não tinham acesso ao projeto gráfico, então eu queria concentrar todas as informações em um local só.

O segundo motivo é que o perfil do público é muito híbrido. Tem aqueles que são apaixonados por vinil, por exemplo, então eu tenho que estar presente em todas essas plataformas, em todas essas mídias. E por fim, eu acho que a *internet* é o começo da relação com o público. Se eu gostar do que vejo na *net*, eu vou ao show e compro o CD. Eu coloquei o disco para *download* e na mesma semana ele foi o mais vendido na Livraria Cultura.¹³⁸

A produção independente e, mais especificamente, a disponibilização do material na *internet* para acesso ou *download* gratuito se dá mais por uma nova demanda do público jovem que não tem o hábito de comprar discos, do que por uma oposição à indústria cultural. Ser músico independente já não significa uma posição marginal ou de resistência à indústria cultural, como para os artistas da Vanguarda Paulista. Luiz Chagas, que participou da produção independente dos anos 1980 e está presente, com a filha Tulipa Ruiz, na nova onda de produção musical independente, compara os dois momentos e atesta a mudança de significado do fenômeno.

Estávamos na virada para os 80. O punk vivia o auge e, com ele, a ideia do faça você mesmo, ‘vamos gravar nossos próprios discos’. Mas era tudo muito mais complicado. Hoje, você pode ser independente sem que ninguém o oprima, você que se vire. Na época, não éramos só independentes. Éramos contra as gravadoras, e as gravadoras ficavam contra nós.¹³⁹

O encolhimento da atuação da indústria fonográfica no cenário musical, somado aos novos meios de comunicação que podem ser utilizados pelos artistas, transforma o cenário da produção. A resistência à indústria cultural deixa de ser o mote da música independente, e um caminho

¹³⁸ Tulipa Ruiz em entrevista ao G1, abr. 2013. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sp/sao-carlos-regiao/noticia/2013/04/com-estilo-peculiar-tulipa-ruiz-leva-o-disco-tudo-tanto-ao-Sesc-sao-carlos.html>>. Acesso em: out. 2013.

¹³⁹ Declaração de Luiz Chagas a Ronaldo Evangelista para o artigo “Como nossos pais”, publicado na revista Bravo! em agosto de 2012.

alternativo passa a ser construído, alheio ao embate antes presentes. Cuca, membro do grupo Bixiga 70, quando questionado sobre a existência de uma atitude política carregada pelo termo “independente”, responde:

Tanto faz. O próprio conceito de “independente” caiu por terra, na medida que a opção “dependente” não existe mais. O que eu vejo é novamente a música como manifestação de ponta inaugurando um novo modelo. Foi assim com a digitalização, a música foi a primeira arte a virar digital. Agora novamente, é a primeira arte a se assentar a partir de relações fragmentadas e individualizadas com o público. E usando isso a favor do modelo mais antigo de manifestação artística, que é a apresentação ao vivo. Se isso é político, não sei.¹⁴⁰

A relação direta com o público e a importância dos shows são ressaltadas pelo músico, mas o caráter de resistência carregado na expressão “música independente” é deixado de lado. Contudo, a carga simbólica de sustentar a bandeira da produção musical independente ainda tem força, e por vezes, é usada pelos membros da formação. A música “Lion Man”¹⁴¹, de Criolo, tematiza a postura do artista independente.

E se fosse pra ter medo,
Dessa estrada,
Eu não estaria tanto tempo,
Nessa caminhada.
Artista independente
Leva no peito a resposta,
Tiozão!
E não vem dizer que não.

O rapper evidencia a responsabilidade carregada pelo artista independente de maneira heroica. Mesmo com grande popularidade no cenário musical, Criolo negou qualquer contrato com gravadoras. João Augusto, dono da pequena gravadora Deck Disc, relata a tentativa frustrada de um contrato com o rapper: “Tentamos distribuir o disco do Criolo, mas não conseguimos – nem nós, nem nenhuma gravadora.”¹⁴² Desse modo, permanecer independente, entre os artistas da formação, é uma posição a ser sustentada e defendida. A produção independente ainda traz legitimidade para o artista, ainda que estes busquem outros meios de sustentação. A ação desinteressada está aqui presente como um valor. Declarar-se independente é “levar no peito a resposta”, bravamente sustentada sem nenhum amparo.

¹⁴⁰ Cuca em entrevista a Ronaldo Evangelista, Revista Galileu, jul. 2013. Disponível em: < <http://revistagalileu.globo.com/Revista/Common/0,,EMI331605-17773,00.html> >. Acesso em: out. 2013.

¹⁴¹ Música presente no álbum *Nó na Orelha* (2011).

¹⁴² Declaração de João Augusto a Marcus Preto ao artigo “Neo MPB: Microfone na mão e uma ideia na cabeça”, publicado na revista Serafina em maio de 2012.

Thiago Pethit ironiza o rótulo independente e revela o uso da expressão mais como uma forma de ganho simbólico do que como atitude política.

Ser independente hoje serve mais como slogan do que como um fato. 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?¹⁴³

O questionamento a respeito da independência hasteada pelos artistas, colocado por Pethit, deixa entrever a disputa por este lugar legítimo construído em torno da música independente. O cantor revela que a sustentação do emblema de independente traz prestígio para seus portadores, mas questiona a validade da posição, já que a indústria fonográfica encontra-se enfraquecida. Pethit indica os novas dependências para a construção de uma carreira na música e aponta os caminhos facilitados de seus colegas de cena, tendo apoio desses agentes. Pethit brinca com a valorização da posição, cutucando as dependências de seus colegas independentes: “Este disco é 100% independente: independente de patrocínio, independente de edital, independente de gravadora, independente de selo e independente do gosto de quem ouve.”¹⁴⁴. Apesar de questionar a validade do posto de artistas independentes, Pethit reforça a ação desinteressada, empreendendo um álbum totalmente independente, segundo ele.

Os discursos dos músicos da Nova MPB sobre o significado da expressão “música independente” variam de acordo com o que lhes é questionado. A imagem construída ao longo dos anos da gravadora como uma instituição voltada ao mercado e que, por esse motivo, limita a criatividade do compositor, ainda permanece na fala de alguns dos músicos em questão.

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 melhor. 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 anos.¹⁴⁵

¹⁴³ Thiago Pethit em entrevista a Ronaldo Evangelista, Revista Galileu, jul. 2013. Disponível em: < <http://revistagalileu.globo.com/Revista/Common/0,,EMI331605-17773,00.html> >. Acesso em: out. 2013.

¹⁴⁴ Texto presente no encarte do disco Estrela Decadente (2012), de Thiago Pethit.

¹⁴⁵ Romulo Frões em entrevista à Folha de São Paulo, jun. 2013.

Ainda que Romulo Fróes, que se coloca como uma espécie de porta-voz de sua geração, aponte as restrições dentro da indústria fonográfica, não há uma postura de oposição frente a ela, já que alguns de seus pares acabam fazendo contratos com gravadoras.

Alguns compositores da Nova MPB, depois de alguma notoriedade no cenário musical, recebem convites de gravadoras e passam a fazer parte de seus catálogos. É o caso de Tiê, que faz seu primeiro disco, *Sweet Jardim*, em 2009, de forma independente. Tiê ganhou destaque por ser a primeira artista independente com proeminência no cenário musical e pelo pioneirismo do trabalho, disponibilizado na *internet* para *download* gratuito. Contudo, devido a maior visibilidade do álbum, a gravadora Warner Music Brasil ofereceu um contrato de distribuição, que foi aceito pela cantora¹⁴⁶. Seu segundo disco, *A Coruja e o Coração*, é lançado em 2011 pela mesma gravadora. Apesar do significado de “independente” ter sido atenuado pelos agentes em questão, Tiê é questionada sobre sua relação com a indústria fonográfica, tendo feito seu nome em cima da questão da música independente. Ela coloca-se num lugar simbólico arriscado, conforme atesta sua resposta:

Por mais que eu tenha uma 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 o lancei. Continua dando certo, porque nunca tive uma 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.¹⁴⁷

Sua fala revela a valoração em ser independente e a perda de um ganho simbólico em assinar contrato com alguma gravadora no universo musical. Contudo, a cantora também revela que o contrato lhe proporciona alguma segurança material.

Sim, [tenho interesse pelo *mainstream*]. Hoje tenho uma filha e preciso pagar as contas. Não quero encher o Maracanã, mas também não me incomodo de aumentar meu público. Quero uma carreira estável e grana para ter uma vida legal. Não digo iate, mas quero poder dar tudo de bom para a Liz. O indie é incrível, tem uma coisa sedutora, mas na verdade, se ele não funcionar, ninguém vai viver de um show por mês, entendeu? Meu pique é o de fazer 25 shows mensais, como o Luan Santana [risos].¹⁴⁸

Marcelo Jeneci, apesar de fazer parte do grupo por meio de relações de parcerias, logo no seu primeiro álbum fez contrato com a gravadora Som Livre para distribuí-lo. Suas músicas foram

¹⁴⁶ De acordo com reportagem da Folha de São Paulo (09/03/2009)

¹⁴⁷ Tiê em entrevista à revista Rolling Stones, publicada em junho de 2011.

¹⁴⁸ Tiê em entrevista à Revista Rolling Stones, jun. 2011. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/57/pr-tie>>. Acesso em 03/10/2013.

temas de novelas da Globo, já que a gravadora é um braço das Organizações Globo. Jeneci afirma a relação de parceria que tem com a gravadora para distribuir seu álbum, ressaltando a liberdade de criação que possui, mesmo fazendo parte do *casting* da gravadora. No entanto, o cantor se diz próximo dos artistas independente, pois estes possuem “uma verdade” benéfica à criação.

[...] 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. Pela minha experiência com a Som Livre, posso dizer o seguinte: os caras não tem nenhum problema financeiro porque a gravadora continua vendendo milhões de discos de artistas de música sertaneja e gospel, além de trilhas de novela e discos internacionais licenciados. [...] A nossa relação é muita boa e a parceria acaba se estendendo para além do trabalho, sabe? Eles são muito legais, são muito verdadeiros. Não tem nada a ver com aquele monstro, do diretor da gravadora taxativo que diz que você vai fazer isto ou aquilo. [...] A empresa me oferece um conforto e uma estrutura que realmente me interessam. Nossa troca está sendo muito boa. Ainda mais com o total respeito que eles têm em relação ao meu trabalho autoral. Posso fazer o que quiser. Hoje acredito que as gravadoras tenham um papel diferente do que elas já tiveram no passado. Ninguém mais precisa de uma grande estrutura para gravar seu próprio trabalho, nem mesmo para divulgá-lo. É possível fazer tudo em sua própria casa, colocar um vídeo no Youtube e disponibilizar o disco para download em algum site. Hoje em dia, este tipo de divulgação pode surtir muito mais efeito do que o marketing tradicional que despende rios de dinheiro. Tento ficar em um meio termo: tenho a estrutura da Som Livre e ao mesmo tempo busco uma verdade que você encontra mais facilmente entre os artistas independentes.¹⁴⁹

Os compositores que travam relações e contratos com a indústria fonográfica são alertados pelos seus pares sobre a limitação da liberdade artística. E mesmo que tal limitação seja somente um estigma carregado pelas gravadoras, esses artistas perdem alguma legitimidade no jogo em curso no campo.

No Brasil 2010's, criou-se uma 'cultura' de que você tem que ser ou querer ser mainstream, e eu não entendi de todo essa especulação. Tocar na novela das 20h ou dizer que quer ser muito popular, é que é 'legal'. E se você não tem essa intenção de ser grande nos meios de 'massa', então você é pedante, entojado, chato e hipster (palavra que aqui no terceiro mundo, ainda não me fez nenhum sentido). Não tenho nenhuma vontade de tocar na novela, porque eu não gosto de novela! Porque eu discordo de novela! Porque lá, se defende um draminha de um mundo que eu não acredito: drama dos burgueses do Leblon, drama das patricinhas de SP, drama dos negros que são sempre os empregados e drama dos gays que nunca dão beijo. Não há nenhuma subversão no melodrama! Isso não tem a ver com 'rejeitar a cultura de massa popular' por ser de massa, ou por ser popular. Isso tem a ver com não querer estar de acordo com valores que não me interessam. Se isso é o mainstream, incluam-me fora dessa. Me chamem de indie, de hipster, de entojado, de 'cool da cobra' ou de pedante. Mas lembrem-se, nada mais pedante do que chamar alguém de pedante...¹⁵⁰

¹⁴⁹ Marcelo Jeneci em entrevista ao blog Banda Desenhada, publicada em 30/03/2012. Disponível em: <<http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2012/03/pelas-esquinas-de-sua-casa.html>>. Acesso em 10/10/2013.

¹⁵⁰ Texto publicado por Thiago Pethit em sua página no Facebook no dia 23 de janeiro de 2013.

Thiago Pethit aponta alguma inversão de valores entre as posições “independente” e “*mainstream*”, aventada pelos colegas da formação, o que pode soar como uma justificativa por percorrer meios comerciais, como a fala de Tiê acima apresenta, ou um questionamento sobre a ação desinteressada em posicionar-se como independente. Numa tentativa de inverter as regras do jogo, alguns artistas tentam desmascarar a ação desinteressada que sustenta o posto de artista independente, numa atitude cínica de desinteresse pelo desinteresse. Contudo, a maioria dos artistas da formação permanece sem qualquer contrato com gravadoras, sustentando a postura de artista independente, frente à música dita comercial.

Desse modo, a produção independente da formação Nova MPB tem conotações com ecos da música independente produzida nos anos 1980, e o arranjo de forças em que estão imersos ainda tem como referência a polaridade entre *mainstream* ou música comercial, de um lado, e *underground* ou música independente e marginal de outro. Os artistas disputam lugares de maior prestígio, comparando-se mutuamente a respeito do grau de independência. Contudo, o pertencimento ao grupo, que carrega o emblema de música independente, agrega os artistas numa só toada, compondo uma dita “nova cena musical independente”. O arranjo de novos meios de se movimentar e desenvolver a carreira musical é ostentado pelos artistas como suas criações pioneiras.

Os artistas que permanecem independentes, estando à frente de suas próprias carreiras, ou no máximo em parceria com algum produtor, devem conceber suas composições de maneira a ter em vista alguma inserção no mercado musical, para deixarem o anonimato e conquistar um público cativo. O acesso aos meios alternativos de produção, divulgação e circulação pelos artistas não significa necessariamente uma maior liberdade de criação, pois os artistas devem produzir algo que seja consumível por um público específico e, portanto, agem com os olhos voltados para o mercado. Sua produção musical é dirigida também por esse olhar estratégico.

2.5. Artista empreendedor

Ao disponibilizarem suas composições para *download* gratuito, os artistas são aclamados pelos críticos e blogueiros como compondo a nova cena independente musical brasileira. Os artistas confirmam os diagnósticos dos críticos, exaltando os novos meios de divulgação e distribuição possibilitados pela *internet*, usados por eles para fazerem-se artistas, e por vezes se comparam à experiência da Vanguarda Paulista, pioneira da música independente no Brasil.

Tanto o Itamar [Assumpção] quanto o Arrigo [Barnabé] viveram numa época em que, de certa forma, se almejava um status que só as grandes gravadoras poderiam conceder. A geração de hoje não está mais preocupada com isso. Nós finalmente não precisamos mais dar certo. Não precisamos ser celebridades. Isto determina muito a forma como lidamos com o nosso trabalho, sem toda a preocupação que era natural daquela época. Não temos aquela angústia em lidar com a impossibilidade de chegar a um patamar que o Itamar almejava e que, de direito, era dele.¹⁵¹

Nas comparações, os jovens artistas afirmam que atualmente são beneficiados por condições materiais e simbólicas mais facilitadas do que os entraves que enfrentaram seus precedentes. O modo de produção musical, tanto técnica quanto social, sob monopólio da indústria fonográfica e o afunilamento promovido por ela, visando altos rendimentos com os bens culturais, são apontados pelos artistas como impossibilidades de se construir uma carreira musical no passado. Em contraste com esse cenário, os novos artistas se veem diante de possibilidades de gravação e veiculação de seus trabalhos. No entanto, 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, e também maneiras de equalizar suas músicas pelo cenário musical. Romulo Fróes, ao teorizar sobre os novos tempos na música brasileira, lança a categoria de artista-produtor, cuja a função não se resume a shows e composições.

Uma vez que esses meios [de produção dos discos, que antes ficavam nas mãos das gravadoras] se democratizaram, passou a ser possível a qualquer artista gravar seu próprio trabalho, elevando a produção de discos, ao menos no que se refere ao seu registro fonográfico, a patamares nunca antes imaginados. Todo artista agora, podia ter seu disco e surgiu uma nova figura, a do artista-produtor. [...]

O artista de hoje produz seu disco, porque afinal conquistou essa liberdade e também porque em última instância, é a única maneira de fazê-lo. Por isso seu conhecimento de todas as etapas de uma gravação, da captação à edição e chegando mesmo até sua fabricação. [...]

Com o avanço da tecnologia, a experiência e o acesso a novos recursos de gravação, abriu-se aos artistas um novo vocabulário de produção artística, a meu ver inédito na música

¹⁵¹ Juçara Marçal em entrevista ao blog Banda Desenhada, publicada em 29/09/2011. Disponível em: <<http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/09/z-da-questao.html>>. Acesso em 16/08/2014.

brasileira. É muito comum hoje, um jovem artista falar de seu trabalho mais do ponto de vista técnico, do que das questões artísticas de sua obra¹⁵².

Em meio a embates em torno da posição do artista independente, como exposto acima, a noção de independente paira sobre os artistas da Nova MPB. Contudo, colocar-se contra a indústria cultural não faz mais sentido para esses novos agentes, frente ao entusiasmo de poder trilhar novos rumos para o fazer musical. A prática da música independente possibilitada pela *internet* e suas plataformas gera um novo significado, qual seja a do *self-made-man*, incorporando a lógica do *do-it-yourself*. 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. Todos eles, quando questionados a respeito da independência, afirmam que a carreira musical é possível, mas é necessário “correr atrás”, se utilizar de todos os meios para sua divulgação, buscar contatos para promover shows, estabelecer boas relações com os outros artistas para serem chamados para projetos, estar presente em todas as plataformas de música, marcar presença nas redes sociais, etc. Diferente do artista contratado pelas grandes gravadoras, que se limitava a compor e fazer shows, os artistas da nova cena independente estão presentes em todos os processos para a construção de suas carreiras. É preciso, segundo os próprios agentes, tomar iniciativas inovadoras, ser proativo, antecipar processos para um possível desenvolvimento do seu nome público. Thiago Pethit, a respeito do início de carreira de sua turma, ressalta os caminhos sendo descobertos conforme os passos dados, sem deixar de enaltecer o pioneirismo de suas tomadas de decisões.

Até a Tiê lançar seu primeiro disco, não tínhamos nenhum exemplo de um selfmade man, de alguém que tivesse construído a sua carreira sem passar pelos meios tradicionais. Não dava para pensar: “Ah, isso aconteceu com fulano, então pode acontecer comigo”. Tudo parecia muito distante. Não tínhamos ideia do quanto nosso trabalho repercutiria, nem imaginávamos as proporções que ele poderia adquirir. Nós éramos muito naïf, mas, apesar de tudo, conseguimos conquistar nosso espaço. E a partir daí, outros nomes surgiram e a cena paulistana tornou-se um fenômeno.¹⁵³

A função do produtor é, muitas vezes, desempenhada pelos próprios artistas, que vendem seus shows, arranjam seus meios de divulgação, organizam a logística dos shows, entre outras funções. Rodrigo Lemos, integrante da Banda Mais Bonita da Cidade, em discussão a respeito da nova

¹⁵² Fróes, Romulo. A nova música brasileira e seus novos caminhos. Blog da Revista Bravo!, São Paulo, 2009. Disponível em < <http://www.romulofroes.com.br/TEXTOS.html>>. Acesso em abril de 2014.

¹⁵³ Thiago Pethit em entrevista ao blog Banda Desenhada, publicada em 07/02/2013. Disponível em: < <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2013/02/da-natureza-dos-lobos.html>>. Acesso em 18/08/2014.

organização da cadeia produtiva da música, explicita os arranjos empreendido pela banda para reduzir custos em shows.

O que a gente fez: ao invés de viajar, igual a gente viajava, com a galera toda pra levar um técnico de som e um *hold* lá pra Recife, a gente pegou um puta de um *hold* e um puta técnico de som em Recife. A gente não leva mais esse pessoal com a gente pra tentar diminuir custos (informação verbal)¹⁵⁴.

Seus discursos estão povoados de termos 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.

Acho que a gente chegou num momento da música brasileira incrível, que cada artista consegue criar o seu caminho. Como eu falei no início, Tulipa Ruiz, Emicida e Criolo são as carreiras que mais deram certo e mais apareceram na música brasileira ultimamente. Cada um no seu caminho. Isso é lindo. A gente tem a nossa própria empresa. (informação verbal)¹⁵⁵.

Os artistas se organizam para vender seus produtos – CDs, discos de vinil, camisetas, bonés – nas portas dos shows ou em seus *sites*, também como uma forma de sustentação material. Já que a distribuição física depende de uma dimensão de vendas e uma logística além de suas forças, eles arranjam formas de acessar o público consumidor de seus shows.

A cultura do *do-it-yourself* parece ser unanimidade entre os artistas da Nova MPB. No entanto, há vozes dissonantes. Irina Bertolucci, do grupo Garotas Suecas, expressa seu descontentamento com a nova posição do artista empreendedor.

O *Do it yourself* não é o ideal. Não é que o músico tem que ser o lindão, que só vai, acorda e sobe no palco. Mas, cara, você tem que subir no palco. No fim do dia, você passou por 10 perrengues e você ainda por cima tem que fazer um show! Quer dizer, foda! Você é um super-homem? Não é o super-homem. Você não tem que precisar ser o super-homem. Acho que é meio por aí (informação verbal)¹⁵⁶.

Se por um lado o envolvimento em todos os processos da produção musical, desde conhecimentos sobre técnicas de gravação até estratégias de *marketing*, permite aos artistas uma maior consciência de toda a cadeia produtiva da música, os levando a valorizar funções dos profissionais das várias competências, por outro lado tal processo tem como consequência a concepção, pelo próprio artista, de sua imagem e composições como produtos a disposição no mercado, e seu esforço volta-se para a conquista do seu público. A fala de Thiago Pethit, em

¹⁵⁴ Informação fornecida por Rodrigo Lemos no Seminário Semana Internacional de Música de São Paulo, em 04/12/2014.

¹⁵⁵ Informação fornecida por China no Seminário Semana Internacional de Música de São Paulo, no dia 04/12/2014.

¹⁵⁶ Informação fornecida por Irina Bertolucci no Seminário Semana Internacional de Música de São Paulo, no dia 05/12/2014.

discussão promovida pela Semana Internacional de Música de São Paulo, evento direcionado aos profissionais da música a respeito do mercado musical dadas as novas condições de produção, é reveladora dessa transformação de posição do músico popular.

Não há regra, para ninguém. E quando eu digo que não há mercado, é justamente porque não há regra. Mercado é feito de regras, se não há regra, não há mercado. Eu, Thiago Pethit, tenho um mercado que se chama Thiago Pethit. O meu mercado só funciona pra mim. Eu não tenho nenhuma dica pra dar pra vocês, de como funciona e como se viabiliza nada. Porque eu sou magro, eu tenho 29 anos, eu sou branco, eu sou um veado, eu falo pra vocês que eu sou um veado. Isso só funciona pra mim. Se o China falar isso, não funciona. Ele tem o mercado do China. Por isso que eu falo que não há mercado e não há o que discutir pra viabilizar uma coisa que não tem regra. O que a gente pode fazer é: tornar a nossa história conhecida.

[...]

Todo mundo quer se dar bem na vida, em qualquer área. Todo mundo quer ter trabalho e fazer aquilo que nasceu pra fazer. Quando eu digo que não tem regra e quando o China fala que cada artista pode fazer o seu mercado, não é verdade. Porque nem todo mundo nasceu pra isso. Você faz aquilo que você pode fazer com aquilo que você tem. Por isso que eu falo que meu mercado é o mercado Thiago Pethit. Eu inventei um jeito de sobreviver no meio musical. Eu inventei o meu jeito. O Emicida inventou o jeito dele. Ele está vivendo muito melhor do que eu, eu não tenho dúvida. Eu não nasci para ter aquilo que ele tem porque ele é ele. E a cada dois anos, quando eu lanço um disco, eu estou falando de outra coisa, para um outro mercado, para um outro público, com outro olhar. Eu concordo com o Fabrício, com essa visão de que você tem que estar preparado para um monte de coisa, mas você nunca sabe pra quê que você tinha que estar preparado. Eu sempre descubro que eu tinha que estar preparado ontem pra alguma coisa. Eu me preparo o melhor possível, de ontem pra hoje, eu fiz questão de pensar tudo que poderia ser necessário para o dia de hoje. Eu invento a minha sobrevivência no meio musical. (...) Eu inventei um jeito de sobreviver. Onde eu não entro, eu crio um jeito de entrar. Mas isso só funciona pra mim. Por exemplo, o meu trabalho artístico pode ter uma visão cínica sobre ser um produto. Eu posso me dar ao luxo. Porque isso tem a ver com a minha arte, tem a ver com a música que eu faço. Por exemplo, sendo cínico que quero um apoio da Converse [uma marca]. Pra mim eu sou o Bowie. Eu estou mercado fingindo que estou mas não estou. Mas isso cabe pra mim. Não posso falar pra Karina [Buhr] que a Karina tem que aceitar que a marca faça o produto dela. Não cabe pra ela e não tem a ver com o discurso dela. O que você vai fazer? Ou você se corrompe dentro de uma coisa, ou você acredita naquilo que você está fazendo. A grande questão que eu acho que a gente tem que entender é assim: se dar bem e fazer o seu próprio mercado é simplesmente quais são as expectativas que você tem (informação verbal)¹⁵⁷.

A fala de Pethit revela os caminhos sendo arranjados de diferentes formas pelos artistas, tendo em vista o seu próprio “mercado”, que neste contexto significa seu público e ambientes de circulação. Há uma certa confusão em equacionar a posição do artista em relação ao mercado musical e as condições de sobrevivência, tanto material como simbólica. No entanto, é possível notar que há uma elaboração da atuação e construção de um personagem pelo artista e que, como

¹⁵⁷ Informação fornecida por Thiago Pethit no Seminário Semana Internacional de Música de São Paulo, no dia 05/12/2014.

revela em outras entrevistas, é feita pelo próprio artista, sem o apoio de um produtor, gravadora ou assessoria de *marketing*.

A conquista de um público, seja ele de proporções mundiais ou regionais, sempre foi questão para os artistas em busca de reconhecimento e sucesso. É verdade que negar o sucesso de massa vai se constituindo como lugar comum na fala do músico popular com pretensão a um lugar de prestígio, principalmente depois da consolidação da indústria fonográfica e a formatação de produtos culturais considerados de menor valor simbólico porque comerciais. O reconhecimento de seus pares e de um público afinado com seu gênero musical, com suas referências principais ou com tonalidades parecidas é condição de existência do músico popular. No entanto, tais pretensões não eram sustentadas, ao menos publicamente, pelos músicos das gerações anteriores, que ao contrário, buscavam reafirmar a liberdade de criação, desobrigado do sucesso de público, qualquer que fosse ele. O que é possível notar nos discursos dos artistas da Nova MPB é a incorporação de um caráter empreendedor e racionalizado, ao construir seu personagem e dirigir sua música a um certo tipo de público. A facilidade com que denominam suas composições de “produto” torna essa transformação patente.

Então, nesse disco, “Estrela Decadente”, fiz questão de colocar tudo *ipsis litteris*. No encarte está escrito “este disco é 100% independente: independente de patrocínio, independente de edital, independente de gravadora, independente de selo e independente de quem ouve”. Eu paguei tudo, com o dinheiro que ganhei em shows, vendendo discos e música. Ou seja, eu sou um produto que dá lucro. Não toco na novela, não toco no rádio e não preciso do Estado. Sou capaz de gerar grana o suficiente para ter em meu disco a produção do Kassin, o projeto gráfico do Pedro Inoue [designer que já trabalhou para David Bowie, Jamie Cullum, entre outros] e um *hot stamp* dourado na capa. Então, estou feliz por minha carreira ter este tamanho, não preciso mais do que isso. Eu quero chegar às pessoas, mas sem ter uma gravadora por trás pagando jabá e enfiando minha música ouvido à dentro. *No fucking way*. Não faço música para isso.¹⁵⁸

A fala de Thiago Pethit revela o lugar legítimo do músico independente, em contraposição ao seus pares, que sustentam o rótulo de independente, mas que se apoiam em editais, patrocínios ou gravadoras. Contudo, sua fala é reveladora da posição do artista independente em clamar por autonomia, mas ancorado num formato empresarial para suas tomadas de posição e que, no limite, é dependente de algum público que frequenta seus shows e compra seus discos. O que salta aos olhos em seu discurso é a facilidade em se denominar produto, subvertendo movimentos dos campos artísticos, que tratam de negar a lógica do mercado.

¹⁵⁸ Thiago Pethit em entrevista ao blog Banda Desenhada, publicada em 07/02/2013. Disponível em: <<http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2013/02/da-natureza-dos-lobos.html>>. Acesso em 18/08/2014.

Também os contatos e amizades com outros artistas são agenciados como portas de entrada e, portanto, pensadas estrategicamente pelos artistas em questão. Tanto a partir de parcerias, como um compartilhamento de público, por meio de citações de outros nomes em shows, sites ou redes sociais, torna-se uma movimentação pensada no sentido de “fomentar a cena”, impulsionando as carreiras uns dos outros.

Com o decorrer de suas carreiras, esses artistas notam que há uma dilatação do número de novas bandas e compositores que surgem, devido as facilidades de produção inicial. Tal percepção os leva a pensar na concorrência por espaços, agendas de shows, coberturas da mídia entre seus pares. No entanto, a cultura colaborativa em que se apoiam, principalmente no início de suas carreiras, os impede de pensar seus colegas como concorrentes, colocando-os num paradoxo de posicionamento. Thiago Pethit define os novos tempos como “esquizofrênico”, em que seus colegas são ao mesmo tempo concorrentes e parceiros.

Eu acho que tem uma coisa engraçada, que eu fico pensando. Eu surgi como músico em 2010. Foi uma geração que surgiu muita gente. E é engraçado porque tem uma coisa meio esquizofrênica que tem a ver com essa coisa de como a grana entra e como o sistema todo funciona e ele é, nesse momento, meio insustentável. Porque por exemplo, o fato de ter muita oferta, faz com que precise desejar que a Karina Buhr faça sucesso porque ela vai abrir alguma porta pra mim que alguém não abriu. E eu preciso desejar a infelicidade dela porque só vai ter uma capa de revista pra esse artista. Então é uma coisa meio louca. Eu nunca trabalhei com edital de nada, nem de incentivo, então é engraçado que eu fico desejando que as pessoas ganhem editais, porque isso circula o meio musical. Então eu preciso que novos artistas estejam aparecendo, pra que casas novas de shows se interessem por esses artistas, para que novas revistas se interessem em falar sobre isso. Ao mesmo tempo em que...Foi uma situação agora dessa semana. Liguei para um técnico de som, que é o técnico de som da Neo MPB, o melhor técnico de som que eu conheço em São Paulo e ele fez toda Neo MPB do momento. Toda Neo MPB do momento, vulgo os que ganharam editais nos últimos anos. Eu fiz uma oferta de cachê pra ele boa e ele falou “Mas esse cache não cobre o mercado. Não é o cachê do mercado” e eu falei “Mas que mercado você está falando? Você está falando de um mercado de pessoas que ganharam editais da Natura. Espera aí, isso não é o mercado! Essa gente tá aí comigo.” Então, ao mesmo tempo que eu preciso que exista um dinheiro de incentivo que não sou eu, eu estou disputando muitas coisas com todas as outras pessoas. Então isso é uma coisa muito esquizofrênica mesmo. Eu acho que é uma coisa desse momento. E de como está circulando pós-gravadoras também. Acho que isso é uma coisa que, na época da gravadora, sei lá, tinham medalhões que estavam lá pagando seu jabá e se deu errado é porque a gravadora investiu menos. Sei lá... (informação verbal)¹⁵⁹.

Desse modo, se por um lado o artista tem maior liberdade de criação e movimentação sem o vínculo com uma gravadora, condição ideal e almejada por artistas desde a consolidação da indústria fonográfica, por outro lado ser um artista independente implica em lidar com novas

¹⁵⁹ Informação fornecida por Thiago Pethit no Seminário Semana Internacional de Música de São Paulo, no dia 05/12/2014.

contingências que se impõem para a construção de suas carreiras. Pethit explicita a difícil posição do compositor ou músico popular independente em meio a um jogo de forças, em que somente seus esforços não serão suficientes para alcançar certa notoriedade e prestígio. A concentração de funções no artista tem como consequência a transformação do significado da expressão música independente, quando colocada em relação a sua significação dada pela Vanguarda Paulista. Sua significação desenhada pelos agentes da Nova MPB transforma-se na figura do empreendedor que se lança ao mar, crente de que seus esforços bastam para tornar-se artista da música brasileira. No entanto, as barreiras simbólicas permanecem distinguindo aqueles potenciais ocupantes do posto de compositores da nova música daqueles concorrente ao ostracismo.

2.6. Novos agentes intermediários entre artista e público

A aproximação entre artista e público promovida pelas novas tecnologias de comunicação, principalmente através das redes sociais, cria uma percepção, entre os artistas, de uma relação quase que sem intermediários. O lançamento de suas composições e seus nomes em redes sociais que rapidamente lhes dão algum retorno em número de visualizações, ouvintes, citações, criam uma ilusão de rápida ascensão e saída do anonimato, em que só é necessária a atitude do compositor em se lançar publicamente aproveitando as benesses da *internet*. No entanto, a euforia com que iniciam suas carreiras nestas novas condições, não parece se sustentar ao longo de seu desenvolvimento. Os artistas percebem que precisam se apoiar em outros atores para financiar suas carreiras, gravação de discos e turnês nacionais, e que somente seus esforços não serão suficientes para torná-los compositores da música popular. Nesse sentido, outros intermediários se colocam entre a ponta inicial e final dessa relação. E se o encolhimento da indústria fonográfica exaltou os ânimos dos artistas, sempre com o ideal de liberdade de criação, a necessidade de um público cativo vai levá-los a se preocupar com sua divulgação, principal entrave enfrentado por eles, e consequentemente com sua existência material. Para tanto, intermediários que antes não faziam parte da cadeia produtiva da música entram nesse jogo.

2.6.1. Mecenato privado

Apesar da constante afirmação de que, na era do domínio da indústria fonográfica na produção musical, a venda de discos rendia aos artistas uma quantia insignificante, o contrato com as gravadoras, ainda que por intermédio de um selo independente, proporcionava ao artista um financiamento inicial para a gravação dos discos e a realização de turnês nacionais. Desprovidos deste financiamento, outras maneiras são arrançadas e, assim, outros atores entram em cena neste momento.

Percebendo uma alta demanda de produção musical no novo cenário carente de investimento, num vácuo deixado pelo atrofimento da indústria fonográfica, empresas privadas que nada tem a ver com o mercado musical se lançam como financiadoras através das leis de incentivo à cultura. Alguns artistas na Nova MPB recorrem às empresas financiadoras para a gravação de novos discos e realização de turnês nacionais, inaugurando assim uma nova relação na cadeia produtiva da música e que provoca discussões e posturas diversas entre os artistas.

Empresas privadas já vinham financiando a produção cultural em geral durante a segunda metade dos anos 1990 e a década de 2000, incentivadas pela Lei Federal de Incentivo à Cultura 8.313, mais conhecida como Lei Rouanet. Na música popular, no entanto, a presença de empresas investidoras se limitava à produção de festivais e shows, através de patrocínios e apoios. A partir de meados dos anos 2000, a Lei Rouanet passa a ser pauta frequente de discussões no cenário da música popular, devido ao aparecimento de empresas que se colocam a disposição para financiar a gravação de discos e turnês nacionais, associando sua marca diretamente à imagem do artista. Assim, controvérsias a respeito dos usos da Lei Rouanet adentram também o universo da música popular.

A Lei Rouanet, criada em 1991, mas implementada de fato em 1995, é um dos principais dispositivos da política cultural federal de promoção de projetos culturais através do incentivo fiscal. A lei foi elaborada e reforçada tendo como princípios a democratização da cultura através da participação da iniciativa privada, ajeitada à dinâmica do mercado, e resultado do receio do dirigismo de políticas públicas deixadas somente nas mãos do Estado. A Lei Rouanet permite que a iniciativa privada invista em projetos artísticos e culturais e receba isenção fiscal total ou parcial

do imposto de renda¹⁶⁰, depois de aprovação do projeto cultural pelo Ministério da Cultura. Os projetos financiados devem ser acessíveis, com ingressos a preços populares ou gratuitos. Apesar de criada em 1991, no mandato de Fernando Collor pelo secretário da cultura Paulo Sérgio Rouanet, é no mandato do presidente Fernando Henrique Cardoso que a lei é reforçada e colocada como linha de frente dos dispositivos do Ministério da Cultura. O então Secretário Nacional do Audiovisual do Ministério da Cultura, José Álvaro Moisés, explicita os princípios democráticos centrados na atuação da iniciativa privada na cultura, pautada em

[...] uma nova forma de articular a esfera estatal com o mercado, visando constituir um sistema de financiamento da cultura apoiado na parceria entre Estado, produtores culturais e empresas privadas. Nesse sistema, enquanto a iniciativa de projetos cabe a produtores e artistas, sua aprovação leva em conta critérios adotados pelo Ministério da Cultura e por comissões da comunidade cultural; depois de aprovados nessas instâncias, são submetidos à escolha das empresas (MOISES, 2001).

O mecenato privado – como é denominado o dispositivo de incentivo pelo Ministério da Cultura – passa por franco crescimento, juntamente com a consolidação de funções intermediárias entre produtores culturais e empresas, como profissionais com conhecimentos nas áreas tributárias e *marketing* cultural, nas décadas de 1990 e 2000. Se em 1996, foram captados, através da lei Rouanet, 111 milhões de reais (ARRUDA, 2003), em 2013 o valor total captado foi de 1,7 bilhão de reais¹⁶¹. No entanto, os efeitos da política de incentivo ao investimento da iniciativa privada surgem em pouco tempo, e são sentidos mais ferozmente na música popular, considerado um bem cultural com maior potencial de comercialização. Ao invés de promover um hábito de investimento em cultura pela iniciativa privada, ideia inicial da lei de incentivo, o mecenato privado se torna o principal meio de *marketing* cultural da iniciativa privada por meio de recursos públicos. A escolha do financiamento nas mãos de empresas tem como consequência o direcionamento de recursos privados e públicos para bens culturais que tenham maior potencial de comercialização e, portanto, maior alcance e projeção da marca a ser divulgada. Tal mecanismo tem efeitos perversos para artistas com propostas de renovação de linguagem, que podem soar como estridente e causar

¹⁶⁰ A empresa investidora pode deduzir 100% do valor investido em projetos culturais com menor atratividade comercial, como música erudita, livros de valor artístico, literário ou humanístico, exposições de artes visuais, artes cênicas, doação de livros à bibliotecas públicas, entre outros. Já os projetos com maior atratividade comercial, como no caso da música popular, a empresa investidora deduz 30% do imposto devido, e pode somar o investimento como despesa operacional, o que resulta em cerca de 34% de dedução. Em suma, neste último caso, a empresa arca com 36% do valor investido. A empresa investidora pode veicular sua marca nos bens culturais e eventos que obtiveram financiamento, colocando em prática o denominado *marketing* cultural (OLIVIERI, 2004).

¹⁶¹ Dados coletados no site do Ministério da Cultura. BRASIL (2014). Disponível em: < <http://www.cultura.gov.br/>>. Acesso em 10/10/2014.

estranhamento ao público, limitando o acesso destes aos recursos da política pública. Em artigo publicado em 2003, Maria Arminda do Nascimento Arruda já aventava o deslocamento de posições e suas consequências causadas pelo dispositivo da Lei Rouanet.

O aparente *laissez-faire*, todavia, alimentou-se, a rigor, da transferência de recursos, uma vez que a lei de incentivo troca pagamentos de impostos – que poderiam ser aplicados de modo diverso – por investimento cultural. Se os produtores culturais são beneficiários inequívocos da política implementada, igualmente o são os organismos privados quando podem se utilizar do marketing cultural, com os efeitos previsíveis de valorização da imagem das empresas envolvidas. Instalou-se uma certa pedagogia no âmbito da cultura que produziu o disciplinamento dos agentes, criou funções, e vem despertando uma ética muito peculiar na esfera do financiamento privado, uma vez que é o Estado o normatizador, mas sobretudo a instância a repassar os recursos, embora de forma indireta (ARRUDA, 2003, p.188).

Ainda que caiba ao Estado selecionar previamente os projetos a serem contemplados pela lei de incentivo, às empresas cabe selecionar os bens culturais que mais se adequem à imagem a ser associada à marca, direcionando seu público consumidor às circunstâncias de consumo e à experiência de consumo a ser reforçada pelo bem cultural em questão. Desse modo, o mecenato privado seleciona seus pupilos e veicula sua marca, fazendo uso de recursos públicos. Se na década de 1970, como argumenta Sérgio Miceli (1984, p. 101), a política cultural oficial privilegiava “intervir sobre os rumos da atividade intelectual e artística erudita, deixando os gêneros e veículos rentáveis como reserva cativa da iniciativa privada” e muitos artistas e intelectuais se distanciaram da iniciativa pública devido a censura do regime militar, possibilitando o rápido crescimento da indústria fonográfica, nos anos 1990 e 2000 a organização dos agentes se altera, resultando em uma mudança na relação entre iniciativa pública e música popular.

Os efeitos da lei de incentivos são mais proeminentes no universo da música popular, devido ao novo tipo de financiamento direto de gravação de discos e turnês, denominado pelos agentes como “incentivo à produção de conteúdo”. Se antes, empresas de bebidas alcoólicas e de telecomunicações marcavam presença no cenário musical através de festivais e, assim, acabavam financiando a existência material de artistas através de shows, agora esse novo tipo de financiamento vincula o artista diretamente à marca patrocinadora.

O projeto com destaque para esse tipo de financiamento da gravação de discos dos artistas em questão é o Natura Musical. O projeto, pertencente à empresa de cosméticos Natura, se inicia em 2005 e faz-se presente entre os músicos independentes da Nova MPB, financiando a gravação de discos e turnês nacionais. O projeto apresenta a seguinte justificativa para o incentivo à música:

A música para a Natura tem raízes que expressam uma ligação íntima e profunda com um lugar, sua gente, sua história, seu momento, seus valores e seu jeito de ser. Músicas que se conectam com o diverso, capazes de viajar e conectar o local com o global. Foi da essência da Natura e de sua percepção sobre o universo da música que, em 2005, nasceu o Programa Natura Musical. O programa nasceu com o objetivo de estimular a cadeia da música em suas mais diferentes vertentes de produção e consumo, contribuindo para a viabilização de projetos de grande valor simbólico para a cultura e para o público. Pretende oferecer mais oportunidades a iniciativas que valorizem o diálogo entre ritmos e difundam a brasilidade com criatividade e excelência artística. Projetos que homenageiam artistas e conteúdos consagrados, que fomentam novos talentos ou que promovem o registro, a difusão e o acesso do nosso legado musical.¹⁶²

Dentre os que obtiveram financiamento do Natura Musical para a gravação de discos e realização de turnês estão: Tulipa Ruiz, Marcelo Jeneci, Márcia Castro, Karina Buhr, Emicida, Rodrigo Campos, Filipe Catto, Céu, entre outros. Alguns artistas já consagrados da música brasileira, que sofrem também os efeitos do enfraquecimento da indústria fonográfica, se beneficiam com o patrocínio do Natura Musical, como Tom Zé, Milton Nascimento, Carlinhos Brown, Fernanda Takai, Nação Zumbi, Arnaldo Antunes, Ney Matogrosso, Marisa Monte, Otto, Gal Costa, Gilberto Gil, Jorge Mautner entre outros¹⁶³. Tendo recebido financiamento para a gravação dos discos, esses novos artistas disponibilizam o material na *internet*, com o aval do Natura Musical e com a contrapartida de colocarem o selo da marca em seus *sites*, produtos e shows. Em 2012, o projeto Natura Musical investiu o valor de 4,6 milhões de reais em projetos via Lei Rouanet, sendo 4,4 milhões em patrocínio – em que é possível veicular a marca associada aos bens culturais – e 250 mil em doações – em que o *marketing* cultural é proibido. Já em 2013, o projeto investiu mais de 9 milhões de reais em patrocínio, mas, vale ressaltar, somente cerca de um terço do valor é dispendido pela empresa e o restante é descontado do imposto de renda devido pela empresa. Em 2011, Verdura Produções, responsável pela produção de Karina Buhr, captou 200 mil reais através da lei de incentivo e a Pommelo Produções, responsável pela produção de Tulipa Ruiz, captou 135 mil reais. Em 2012, Tulipa Ruiz, captou 315 mil reais para a gravação de seu segundo disco *Tudo Tanto* (2012), que recebeu patrocínio do Natura Musical. Em 2013, Marcelo Jeneci captou 350 mil reais pelo Natura Musical para a realização de seu álbum *De Graça* (2013) e turnês via lei Rouanet¹⁶⁴. Explica-se aí a disponibilização dos discos para acesso gratuito

¹⁶² Texto presente no Edital 2014, do projeto Natura Musical. Disponível em: <<http://www.naturamusical.com.br>>; acessado em 21/05/2014.

¹⁶³ Informações retiradas do site do projeto. Disponível em: <<http://www.naturamusical.com.br>>; acessado em 21/05/2014.

¹⁶⁴ Informações retiradas do Relatório de Proponentes Pessoa Jurídica e de Investidores, presentes no site do MinC. Disponível em <http://www.cultura.gov.br/leis/-/asset_publisher/aQ2oBvSJ2nH4/content/lei-rouanet-

na *internet*: os projetos culturais beneficiados com as leis de incentivo devem, de acordo com os termos da lei, ter acesso gratuito ou a preços populares. Portanto, a disponibilização das composições para *download* gratuito é uma forma de cumprir os termos da lei. Vê-se que o discurso de independência afinado com a cultura do *download* é ajustado às novas contingências enfrentadas pelos artistas.

O programa Natura Musical apresenta a relação com a cantora Tulipa Ruiz da seguinte forma:

Em 2012, Tulipa e o Natura Musical se unem para um novo projeto. Mais madura e ousada, ela aposta em novas cores para um novo trabalho. “Tudo Tanto”, segundo álbum da cantora, reúne a família Chagas/Ruiz para mais uma empreitada musical. [...] A base formada por guitarras, baixo, bateria e sintetizadores se une a um quarteto de violino, violoncelo, clarinete e flugel horn. O resultado é “Tudo Tanto”, um álbum delicado, dançante e com cores que só Tulipa Ruiz poderia mesclar.

O Natura Musical acredita que as cores da palheta multifacetada de Tulipa Ruiz podem sim chegar até um público mais diverso. Por isso, além de apoiar a criação e o lançamento do CD, o Natura Musical faz coro para a cantora. “Tudo pra ser aquilo que todo mundo espera”, “Tudo Tanto” também entra em turnê com o apoio do programa. O novo álbum vai passar pelas cinco diferentes regiões do país.¹⁶⁵

Além de vincular seu nome à marca Natura por meio do patrocínio, Tulipa tem uma de suas músicas como trilha sonora de propaganda televisiva da linha de um dos perfumes da Natura e que faz parte do seu primeiro álbum, *Efêmera* (2011). Abaixo letra da música “Da Menina”, presente na propaganda da Natura e a publicidade do álbum Dance (2015), com a logomarca da Natura (figura 1).

Da menina
(Tulipa Ruiz)

Descobre o peito
Pinta a boca e beija o espelho
Que reflete a silhueta que você acabou de descobrir
Perfuma a nuca,
Perfuma o pulso,
Sente o seu perfume
E sai de salto por aí

578538/10895?redirect=http%3A%2F%2Fwww.cultura.gov.br%2Fleis%3Fp_p_id%3D101_INSTANCE_aQ2oBvSJ2nH4%26p_p_lifecycle%3D0%26p_p_state%3Dnormal%26p_p_mode%3Dview%26p_p_col_id%3Dcolumn-1%26p_p_col_pos%3D1%26p_p_col_count%3D3>. Acesso em 05/05/2015.

¹⁶⁵ Trecho retirado da apresentação da cantora no site do programa Natura Musical. Disponível em: <<http://www.naturamusical.com.br/tulipa-ruiz-0>>. Acesso em 10/06/2014.

Figura 1- Publicidade do disco *Dancê* (2015) com a logomarca da Natura. Publicada no Facebook de Tulipa Ruiz em 10/05/2015.

Alguns artistas da Nova MPB apontam as consequências benéficas para a divulgação de seus nomes por meio da Lei Rouanet e a atuação das empresas. Márcia Castro é favorável ao uso de editais públicos.

Vejo que já estamos saindo da fase de "dependência absoluta". Os editais aqueceram um mercado e paralelamente já existem outros modos de continuar com o que se inicia nos editais. Mas óbvio que ainda são os editais públicos a nossa maior fonte de apoio Cultural. (...) penso que os editais mostram para as empresas o quão interessante pode ser incentivar projetos culturais. Para nós, é essencial. O Estado, como único provedor de patrocínio cultural, é um modelo caduco. E burocrático. As empresas estão passando por um processo de "educação" para esse tipo de investimento. E o Estado é o patrocinador indireto. Com todas as críticas, vejo que tivemos avanços significativos na divulgação dos nossos trabalhos. Isso é real.¹⁶⁶

Outros artistas criticam o uso de editais ligados à iniciativa privada, apontando o consequente engessamento e a concorrência entre eles promovidos pelo processo. Anelis Assumpção chegou a participar de editais, mas se posiciona contra.

[...] percebi que estava concorrendo com meus amigos. E torcendo contra eles. É uma parada desumana em que todo mundo acaba caindo. A moeda só mudou. Antes, quem mandava no que seria ou não lançado eram as gravadoras. Agora é a Natura, a Petrobras.¹⁶⁷

A opinião dos novos artistas com relação ao incentivo por meio do mecenato privado não é unívoca e, mesmo os que já tiveram incentivo, evidenciam os efeitos da política ao vincularem

¹⁶⁶ Entrevista concedida ao site IBahia, publicada em 23/04/2012. Disponível em: <<http://www.ibahia.com/detalhe/noticia/entrevista-marcia-castro-fala-sobre-musica-baiana-e-a-chegada-do-edital-natura-musical-no-estado/?cHash=9f39856a82f5723500068bd960b878d2>>. Acesso em 13/07/2014

¹⁶⁷ Anelis Assumpção em entrevista à Folha de São Paulo, Caderno Ilustrada, 19/05/2011.

produtos à imagem do artista. Em discussão sobre as novas condições do mercado musical no evento Semana Internacional de Música de São Paulo, Karina Buhr evidencia tal relação em sua fala.

Já que você falou da Natura, meu segundo disco é pela Natura. Tem essa coisa das marcas também, de você entrar no edital de uma marca, que é uma coisa que você procura, mas que também é uma coisa perigosa. Porque antes a marca estava ali e o que estava acontecendo era o principal, e várias marcas apoiavam ou uma só. E ela já tirava o dela disso daí. E agora, cada vez mais, as marcas vêm na frente, então você vira o garoto propaganda da marca. E tem vários tipos de editais também, vários tipos de marca, vários tipos de coisa, mas muitas vezes acontece isso: você vira garoto propaganda da marca. E a grana que você ganhou também não é suficiente para isso. Você ganha uma grana pra fazer o seu disco, você fez o seu disco. E, eu mesmo, tem gente que acha que a Natura paga meu aluguel. A Natura bancou meu disco em 2011 e 5 shows, em 2011. Entendeu? Então tem muito isso. Aí tem uma coisa também, várias vezes você recebe...tipo sei lá. Eu estou em mailing de um monte de gente e recebo um monte de e-mail de trabalho novo e sempre acontece isso: a marca, que é não sei o... apresenta Fulano. Pode ser Fulano [se referindo a alguém consagrado], mas ele vem lá, entendeu? Aí quando você olha aquilo você fala “Imagine eu, velho? Se Fulano tá aqui, em baixo desse negócio todinho...”. Então, é complicado também isso, porque seu trabalho vale muito pouco nesse jogo todo (informação verbal)¹⁶⁸.

Ainda que recorrer ao mecenato privado seja uma saída para algum tipo de financiamento frente à terra devastada pela crise na indústria fonográfica, os novos artistas se veem reféns de um jogo de forças em que acabam se tornando “*garotos propagandas da marca*”, como ressalta Karina Buhr. Apesar do incentivo do mecenato privado à produção de conteúdo, ou seja, o financiamento da gravação de discos e turnês, ser o tipo de incentivo mais almejado pelos novos artistas¹⁶⁹, pois lhes dá alguma sustentação material a longo prazo, a aproximação de artista e marca tem efeitos na construção da imagem do artista, como figura pública que leva quase como emblema a marca estampada em discos, cartazes, sites, shows, etc.

Outro efeito do mecenato privado sobre o cenário musical é a seleção feita pela iniciativa privada de nomes que, ou já estão numa posição legítima e ter a marca associada a esses nomes rende um *status* por tabela, ou de novos nomes mas que tem, de alguma forma, uma afinidade com a marca. Analisando o caso do projeto Natura Musical é fácil notar que os artistas selecionados são aqueles que possuem uma musicalidade limpa, com temáticas sobre o cotidiano, amores e situações leves. Dificilmente uma marca de cosméticos financiaria um artista de punk rock, por sua estética

¹⁶⁸ Informação fornecida por Karina Buhr no Seminário Semana Internacional de Música de São Paulo, no dia 05/12/2014.

¹⁶⁹ O SIM São Paulo promoveu um discussão com alguns representantes de marcas que patrocinam a música popular e durante o debate é possível notar o maior anseio, por parte os artistas e produtores presentes na plateia, pelo tipo de incentivo de produção de conteúdo, como os editais do projeto Natura Musical. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=W-brDooEIUw>>. Acesso em 01/04/2015.

suja, marginal e com personagens do submundo. É possível pensar em outros exemplos que provavelmente não teriam chance de financiamento, pois o vínculo da marca com a imagem do artista pode gerar uma propaganda negativa à marca. Assim, alguns artistas se posicionam contra o mecanismo de incentivo, como é o caso do compositor e cantor Gui Amabis, marido de Céu, também cantora mas de maior repercussão no cenário musical.

Acho que as empresas que patrocinam os projetos selecionados pelo MinC não deveriam saber em qual deles a sua verba será empregada. Porque é dinheiro público, dinheiro de imposto, dinheiro que poderia ir para saneamento básico, educação, saúde, segurança, enfim. O que acontece hoje em dia é que a empresa acaba usando este dinheiro para se autopromover, apoiando um artista que já tem certa visibilidade e que irá valorizar a sua marca. Acho que se alguém quer incentivar a cultura, beleza, incentive, mas sem este processo seletivo, de apadrinhamento. É mais lógico, senão a empresa acaba transformando o dinheiro dos impostos em marketing. Esta é a minha opinião. Acho que tem que ter incentivo à cultura sim, porque para o artista independente é muito mais difícil conseguir realizar qualquer coisa. Deveria haver uma banca rotativa no Ministério da Cultura que selecionasse os projetos e barrasse os que envolvessem artistas já estabelecidos e com nomes fortes no mercado. Ou então que obrigassem a ter um cunho social, não cobrando ingressos ou fazendo shows a preços populares. Aí sim! O que não dá para admitir é que alguém pegue dinheiro público e ainda cobre caro pela entrada! Pelo menos é assim que eu penso, cara.¹⁷⁰

A questão do uso do dinheiro público para promoção da marca através dos artistas também é ressaltada por China, em debate sobre os novos rumos da cadeia produtiva da música popular na Semana Internacional de Música.

Ninguém falou aqui que é contra a lei da cultura. É contra a forma que ele é colocado, hoje em dia. Para uma empresa como a Natura, por exemplo, é muito mais interessante ela bancar o disco novo do Ney Matogrosso do que o meu disco novo. Vai reverberar muito mais. Então, é uma distribuição errada de renda pública (informação verbal)¹⁷¹.

Desse modo, ainda que o mecenato privado seja uma alternativa para a existência material e social do artista, seus efeitos e usos são criticados por alguns compositores da Nova MPB. Outros tipos de contrato com empresas e marcas são arranjados pelos agentes em questão e que são denominadas, muitas vezes, como parcerias. É o caso de Criolo e a empresa de calçados esportivos Nike. O rapper teve o clipe da música “Subirusdoistiozin”, com direção de Tom Stringhini, do disco *Nó na Orelha* (2009) financiado pela Nike. Como contrapartida, os atores usam tênis da marca Nike em imagens com grande enfoque no clipe. Abaixo cenas do clipe (figura 2 e 3).

¹⁷⁰ Gui Amabis em entrevista ao blog Banda Desenhada, publicada em 19/12/2011. Disponível em: <<http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/12/ponta-de-lanca.html>>. Acesso em 18/07/2014.

¹⁷¹ Informação fornecida por China no Seminário Semana Internacional de Música de São Paulo, no dia 05/12/2014.

Figura 2- Cena do Clipe “Subirusdoistiozin”, de Criolo.

Figura 3- Cena do Clipe “Subirusdoistiozin”, de Criolo.

Criolo tem forte discurso contra o consumismo e “o sistema”, como manda o figurino de rapper e, no entanto, se vale de parcerias para a sua sustentação e realização de materiais. Quando questionado a respeito da parceria com a Nike, responde:

Eu não estou à parte de tudo. Senão eu teria que andar vestido com uma saca de café e calçando garrafas PET. Eu fiz uma ação de marketing, mas não tenho contrato. Mas eu sei quem eu sou. Uma coisa é se deslumbrar, outra é criar mecanismos pra você trabalhar e sobreviver minimamente. Foram pessoas, seres humanos que se identificaram. E isso ajudou minimamente a pagar aluguel de equipamento. E é maravilhoso te falar isso porque quase ninguém iria saber. Todos os profissionais envolvidos cobraram um quarto do que esse clipe custaria. Foi pela vontade de participar, de colaborar para a mensagem passar para a frente. Mas a economia não vai mudar porque minha música está sendo mais escutada. Não tem jeito.¹⁷²

O rapper se vê, como outros artistas da Nova MPB, impelido a arranjar mecanismos de existência material a partir de patrocínios e parcerias que, num passado próximo, eram arranjos pela gravadora e não chegavam a atingir a imagem do artista tão diretamente. Em contraposição à rendição à ação de *marketing*, o rapper ressalta o clima colaborativo dos profissionais que produziram o clipe, com o intuito de “passar para frente” a mensagem da música.

O mecenato privado também foi utilizado por Criolo para a gravação de seu terceiro disco, *Convoque seu Buda* (2013), através da lei de incentivo fiscal estadual, o Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo (ProAC), que possui funcionamento parecido ao da Lei Rouanet, com desconto fiscal do ICMS (Imposto sobre circulação de mercadorias e serviços do Estado de São Paulo). O financiamento de mais de 325 mil reais foi realizado pela Petrobras¹⁷³. Criolo também participa de um projeto de homenagem a Tim Maia, promovido pela Nivea, empresa de cosméticos. O projeto consiste na realização de shows gratuitos nas principais capitais de Brasil com Criolo e

¹⁷² Entrevista à revista Trip, publicada em 23/09/2011.

¹⁷³ Informações retiradas do Diário Oficial do Estado de São Paulo, do dia 25/05/2013, seção I, p. 123 (98).

Ivete Sangalo interpretando canções de Tim Maia. A parceria entre os dois artistas, que pertencem a gêneros musicais e círculos sociais distintos, provavelmente não se daria pela iniciativa de um ou de outro.

Figura 4- Site da empresa Nivea com a divulgação do projeto cultural.¹⁷⁴

Portanto, os músicos e compositores da Nova MPB, ao enfrentarem o mercado sem o apoio das gravadoras, fazem uma espécie de combinação de financiamento público e privado e valem-se das leis de incentivo à cultura. Assim outros mecanismos para a existência material são explorados pelos agentes da Nova MPB, colocando em questão a bandeira aglutinadora de suas forças: a produção musical independente. Configura-se, então, um rearranjo dos possíveis caminhos a serem seguidos pelos músicos para uma existência material e social, diferentemente da oposição entre grandes gravadoras e música independente e que marcou o fenômeno da música independente nos anos 1980. A partir desses embates é possível notar um deslocamento de funções, agentes e papéis que redefinem este microcosmo e reverberam na posição do artista dentro deste arranjo de forças.

¹⁷⁴ Disponível em: < <http://www.nivea.com.br/Experiencia/ext/pt-BR/niveavivatimmaia>>. Acesso em 12/02/2015.

2.6.2. Mídias sociais, assessoria de imprensa e serviços de streaming

A transferência da centralidade na troca informações pela *internet* também tem efeitos na criação de agentes novos para a divulgação e construção de imagens públicas virtuais dos artistas. A simples gravação e disponibilização de um disco por um compositor iniciante não o faz conhecido em meio a infinidade de produções musicais já disponíveis no ambiente virtual. Ele deve ser citado por personalidades importantes e seu nome deve circular em blogs especializados e direcionados para o gênero musical o qual sua música mais se aproxima. Não somente os artistas, mas também os agentes ligados aos meios de comunicação anunciam a importância dos novos meios de divulgação e a transferência de importância da assessoria de imprensa para a administração das mídias sociais. E se antes era fundamental para a existência simbólica de um artista a assessoria de imprensa com contatos nos jornais, emissoras de televisão, revistas especializadas, papel geralmente desempenhado por agentes das grandes gravadoras com as quais os artistas detinham contratos, hoje o profissional responsável pela divulgação de um artista deve priorizar a presença do artista em blogs de referência musical, mídias sociais, agências de conteúdo.

A aproximação entre público e artistas proporcionado pela *internet* e as redes sociais cria uma aparência de relação sem intermediários. No entanto, outros mediadores entram na jogada. O Facebook se tornou a rede social através da qual o artista pode divulgar suas produções, eventos, shows e também suas opiniões, fotos e vídeos, a partir da criação de uma *fanpage*, página de um usuário especial, com alguns instrumentos que não estão disponíveis para um usuário comum. O número de curtidas que a *fanpage* recebe é mencionado pelos artistas da Nova MPB como gradação de notoriedade e alcance, e serve como informação privilegiada ao contratante de shows para a expectativa de casa cheia¹⁷⁵. Contudo, os organizadores do Facebook, percebendo a grande veiculação de nomes públicos e pessoas jurídicas, começou a cobrar pela divulgação de postagens nas páginas iniciais de fãs e amigos em grande número. Uma postagem feita por um artista numa *fanpage* gratuita é vista por somente 6% dos fãs vinculados à página. O facebook criou um mecanismo de divulgação direcionada, em que o artista dono da *fanpage* escolhe o público alvo dirigido para a publicação, o período de tempo de divulgação e o alcance da publicação entre seus

¹⁷⁵ Para citar apenas os artistas com maior número de curtidas no Facebook: Criolo tem 1,2 milhão, Tulipa Ruiz tem 256 mil, Tiê 199 mil, Marcelo Jeneci tem 409 mil, Thiago Pethit tem 97 mil, Karina Buhr tem 91 mil, Anelis Assumpção tem 16 mil. Informações retiradas do Facebook em 15/03/2015.

fãs. No entanto, tal serviço deixa de ser gratuito e cobra pelo alcance e período da divulgação das postagens¹⁷⁶.

Desse modo, agências especializadas em comunicação via mídias sociais para a promoção de artistas surgem como agentes intermediários entre artistas e ouvintes, contradizendo a ilusão de uma relação sem mediadores que se pensou na emergência do novo cenário musical independente. As agências identificam o público alvo e determinam intervenções nas redes sociais, blogs e imprensa, através de virais, vídeos, comentários e postagens dos artistas, divulgação de shows e criação de conteúdo, definindo assim uma imagem pública virtual do artista e os locais e personalidades que devem ser a eles associados. Suas ações envolvem a comunicação visual dos artistas, consultoria de imagem, planejamento estratégico visando seu público alvo e também a projeção de possíveis patrocinadores. Assim, a construção de um personagem público é negociada com agentes de comunicação, para além da divulgação na imprensa já estabelecida.

Mesmo com essas mudanças e novidades nos meios de divulgação que possibilitam a existência simbólica do artista independente da veiculação na grande mídia, ainda a crítica positiva em cadernos especializados dos grandes jornais e revistas servem como instâncias de consagração para o artista e podem determinar a existência material do artista. Patrocinadores, contratantes ou profissionais responsáveis pela programação cultural de instituições e casas de shows requisitam as críticas e artigos de jornais ou revistas sobre o artista como garantia de sucesso e legitimidade do evento. Os artistas da Nova MPB, apesar de exaltarem os novos meios de comunicação e mídias sociais pela *internet*, não hesitam em postar artigos de jornais e revistas em que foram notícia em suas páginas e nas redes sociais.

Os serviços de *streaming* também fazem a intermediação entre artista e ouvinte e são agentes importantes nesse novo arranjo de forças. O principal serviço de *streaming* utilizado no Brasil pelos artistas independentes para veicularem suas músicas e que passa a compor a fonte de renda dos artistas é o Youtube, segundo Marcos Passarini, diretor de empresa especializada em gestão de carreiras e negócios artísticos Elemess¹⁷⁷. O Youtube é o serviço de *streaming* que mais paga royalties no mercado digital, devido a sua enorme base de usuários e a quantidade de publicidade

¹⁷⁶ Informações retiradas do site do Facebook direcionado para empresas e pessoas públicas. Disponível em < <https://www.facebook.com/business/>>. Acesso em 30/10/2014.

¹⁷⁷ Informação apresentada na discussão sobre o consumo de música online, no Seminário Internacional da Música de São Paulo, em 05/12/2014. Estavam presentes na discussão representantes de serviços de *streaming* como Deezer, Rdio, Spotify, Napster e CDBaby.

que atrai, como apresentado acima. Os donos de vídeos no YouTube ganham de US\$6 a US\$1,50 a cada mil visualizações¹⁷⁸, o que passa a ser uma fonte de renda para canais mais populares no site, inclusive novos e consagrados compositores. O site é usado pelos novos artistas e a sua rentabilidade, ainda que pequena, é comparada ao baixo valor que as gravadoras pagavam pela venda de cada disco, transformando-se numa alternativa para a sobrevivência dos novos artistas. O número de visualização, assim como o número de curtidas, é usado pelo artista como prova de sua popularidade e notoriedade, e portanto como moeda de troca no campo musical.

Figure 5- Publicação de Criolo em sua página do Facebook em 14/11/2014.

Criolo contabiliza 85 mil assinantes de seu canal no Youtube, 2,7 milhões de visualizações de seu último disco *Convoque seu Buda* (2014) em 6 meses no ar, e seu segundo disco, *Nó na Orelha* (2009), em 5 anos, tem 1,5 milhões de visualizações. Já Tulipa Ruiz tem 1,8 milhão de visualizações da música *Só Sei Dançar com Você*, do seu primeiro disco *Efêmera* (2010), postado no Youtube em 2011. Dados sobre os ganhos dos artistas através do Youtube não são revelados. Mas pode-se fazer uma comparação com canais com alto número de visualizações e assinantes. Por exemplo, o canal de humor *Porta dos Fundos*, que em 2013, somavam 3,5 milhões de assinantes e 312 milhões de visualizações revela que consegue pagar as contar das produções somente com os anúncios veiculados em seus vídeos. Já o canal *NiinaSecrets*, em que Nina Santana ensina penteados, com 230 mil inscritos e 26 milhões de visualizações, rende em média 10 mil reais por mês para a autora¹⁷⁹.

¹⁷⁸ Tal variação se deve a um cálculo operado pelo site, que tem como base o número de visualizações, o número de cliques em anúncios e o número de usuários inscritos no canal. Dados retirados do site Youtube. Disponível em: <<https://support.google.com/youtube/answer/72902?hl=pt-BR>>. Acesso em 25/05/2015.

¹⁷⁹ Dados apresentados no artigo “Brasileiros ganham mais dinheiro no Youtube” publicado no jornal Folha de São Paulo em 09/06/2013.

No entanto, outros serviços de *streaming* surgem no mercado musical, fazendo concorrência ao Youtube. A loja de música digital da Apple, Itune, surge no Brasil no final da década de 2000, trazendo artistas já consagrados e fora do sistema de distribuição gratuita online. Este serviço vende discos ou faixas do disco digitalmente a um preço baixo. No entanto, no Brasil, onde a cultura do *download* gratuito e da pirataria se instituiu fortemente, o serviço não teve muito êxito. Apostando na venda digital de serviços de acesso à música, a indústria mundial da música realoca seus investimentos, tentando recuperar os danos causados pelo compartilhamento de música online à indústria fonográfica. Com a maior velocidade de navegação na *internet*, surgem plataformas como Spotify, Deezer, Rdio, Google Play, que permitem a seleção, organização e escuta de música em *streaming*. Ou seja, o usuário do serviço necessita de uma boa conexão de *internet* e somente acessa os arquivos musicais, não os possui. Os serviços oferecem modelos gratuitos, em que a seleção musical vem acompanhada de publicidades sonoras, e versões pagas sem publicidade. Contudo, a entrada desses serviços no mercado brasileiro sofre resistência tanto do público, que não tem mais o hábito de pagar por música, quanto dos artistas independentes, que dizem receber muito pouco pela veiculação de suas músicas e preferem disponibilizar gratuitamente, já que tal ato lhes rende algum *status* de afinados com os novos tempos.

A partir de polêmicas envolvendo os serviços de streaming internacionalmente a respeito da não transparência dos cálculos para o pagamento do artista, um estudo foi feito pelo jornalista David McCandless, a fim de comparar o rendimento do artista nas diferentes plataformas, tendo como base um salário mensal de 1260 dólares¹⁸⁰. Os dados apresentados na tabela 1 demonstram a comparação. Ainda que a venda de discos se mostre aparentemente mais rentável, o acesso à música via *streaming* é mais facilitado e bandas menores atingem mais facilmente milhares de acessos no Youtube do que a venda de centenas de discos, que requer uma logística mais sofisticada de reprodução, prensagem e venda. Outro aspecto a ser ressaltado é o rendimento do acesso, que é multiplicado pelo número de vezes que um ouvinte retorna ao disco, diferentemente do disco físico, que o rendimento se dá somente na sua compra.

¹⁸⁰ O estudo foi publicado no jornal britânico The Guardian do dia 3/04/2015. Disponível em < <http://www.theguardian.com/technology/2015/apr/03/how-much-musicians-make-spotify-itunes-youtube>>, Acesso em 03/05/2015.

Tabela 1.- Comparação entre plataformas para rendimento de US\$ 1.260 mensais ao artista

Plataforma	Unidades vendidas ou quantidade de acesso
Venda do álbum físico	105 discos vendidos ⁱ
Itunes	210 downloads ⁱⁱ
Google Play	70 mil acessos
Deezer	96 mil acessos
Spotify	180 mil acessos
Youtube	700 mil acessos

ⁱ Discos produzidos e distribuídos de forma independente.

ⁱⁱ 30% do valor é do Itunes e 10% do distribuidor.

Fonte: The Guardian.

Desse modo, surgem novos agentes para intermediar a relação entre artista e ouvinte que se fazem importantes, já que a existência material dos artistas da Nova MPB depende de seu engajamento num rearranjo de forças. A oscilação entre, de um lado, o discurso da música independente e afinação com a cultura do compartilhamento, e de outro lado, as relações que os artistas da Nova MPB travam com os novos agentes do cenário musical, cristaliza a movimentação dos artistas e suas tomadas de posição ao enfrentarem uma reorganização do arranjo de forças e a definição do lugar de prestígio que querem ocupar.

2.7. Música colaborativa

Se por um lado, a ascensão desses artistas se dá de maneira independente das formas até então instituídas no mercado fonográfico, por outro lado fatores diversos se tornam determinantes para sua ascensão e, consequentemente, para sua existência social e material. É possível notar que a composição, de uma rede de parcerias, apoios e participações em trabalhos uns dos outros se transforma num meio de saída do anonimato. Ainda que esses artistas não possuam um projeto

estético conjunto, o fato de empreenderem a carreira musical independente e, por isso, verem-se compelidos a rearranjar novos meios de existência material, leva-os a agirem de maneira colaborativa (GALLETTA, 2013). Os artistas, então, formam uma rede de cooperação, e tal associação dá-se como um processo anterior ao ganho de certa notoriedade.

Mesmo antes de gravarem seus discos, esses artistas aparecem associados em shows e composição de projetos para apresentações e festivais. A gravação dos discos, por consequência, acontece de forma colaborativa, processo no qual os artistas trocam, além da atuação como músicos, experiências de produção, empréstimos de instrumentos, sugestões e indicações de contratos com produtores, instrumentistas e estúdios. Inicialmente, esses agentes têm recursos limitados e, por isso, contam com as relações de amizade para realizarem seus projetos individuais, como destaca a fala de Tulipa para a realização de seu primeiro disco: “O meu [disco] vai ser na base da camaradagem total da galera. Se eu fosse pensar em contratar músico, ficaria inviável fazer qualquer coisa”¹⁸¹.

Deve-se questionar, no entanto, se tal rede é composta durante o processo de produção musical, devido à convivência num mesmo ambiente, real ou virtual, cujas circunstâncias são compartilhadas e arranjadas de maneira coletiva, ou se ela é anterior ao desejo de tornarem-se músicos, desejo esse que surge de uma rede de amizade e ligações preexistentes. Aparentemente, os dois movimentos estão presentes na constituição desta formação.

As primeiras aparições desses artistas nos meios de comunicação são marcadas pelo associativismo¹⁸². Tal rede é formada não apenas como uma estratégia de inserção do cenário musical, racionalmente arquitetada, mas também a partir de relações de amizade já existentes. Diferentemente do que afirma Galletta (2013), o processo colaborativo da produção musical engendrado pela formação não é devido somente a escassez de recursos. Ainda que a cooperação entre os músicos possivelmente seja uma ressonância da prática de compartilhamento e colaborativa iniciada com as redes sociais virtuais, como afirma Galletta (2013), é possível notar a gestação da formação mesmo antes de suas carreiras musicais, a partir de relações que, muitas

¹⁸¹ Tulipa Ruiz em entrevista à Folha de São Paulo, 9/03/2009.

¹⁸² O nome de Tulipa Ruiz aparece nos cadernos da Folha de São Paulo a partir de 2008, os quais indicam a participação da cantora em bandas e shows, como: Trash Pour 4 (Tata Aeroplano também participa), Nhocuné Soul, Grupo Dona Zica (fazendo uma versão musical de Macunaíma), Thiago Pethit, Tiê (participação em seu disco). Já a cantora Tiê participa de show do Duofel e Nô Stopa já em 2002 e passa a ter seu nome mais frequente nos cadernos a partir de 2006, compondo a dupla “La Baronaise de quelque chose”, com Dudu Tsuda. A partir de 2007, Tiê já frequenta os palcos em carreira solo.

vezes, são de parentesco, conjugais ou de amizade. Portanto a escassez de recursos torna-se somente um dos fatores para que os artistas enveredem para a produção de uma música independente e associativa. Reconstituirei a entrada dos artistas destacados a fim de ressaltar as condições da constituição da formação.

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 com a cantora Andréia Dias e o guitarrista Gustavo Ruiz resolveram desenvolver o projeto musical chamado DonaZica. A banda é composta inicialmente por nove músicos e tem composições coletivas e letras colaborativas, como relata Iara Rennó: “Somos nove pessoas muito criativas. É uma avalanche de ideias.”¹⁸³. O caráter colaborativo e a produção independente já estavam presentes no primeiro álbum do grupo *Composição*, lançado em 2003. A banda lança um projeto quinzenal na casa noturna Avenida Club, em São Paulo, chamado “DonaZica convida”, cujo objetivo era a apresentação da banda com convidados. Entre os convidados que passaram pelo projeto estão bandas paralelas de seus integrantes e amigos, como Jumbo Elektro, Max B.O., BNegão, Tia Margarida, mas também músicos das gerações precedentes como a banda Isca de Polícia, Ná Ozzetti (Grupo Rumo), Alzira Espíndola, Arrigo Barnabé, Wandi Doratotto (Premê), Jorge Mautner e Arnaldo Antunes. Por meio da reunião de nomes da história da música brasileira e da sonoridade de DonaZica, a classificação “Nova MPB” já rondava o grupo.

É uma coisa delicada falar em ‘nova MPB’ ou algo assim. A gente não tem nenhuma pretensão de reinventar ou resgatar a música brasileira. Sempre tem muita coisa interessante acontecendo ao mesmo tempo, não vou falar que estamos renovando a MPB. Mas a gente cresceu ouvindo música de uma certa densidade artística e se preocupa em dar sequência a isso. Sem pretensão, mas com consciência. É natural falar da vanguarda. E é demais, porque nós realmente gostamos muito. Mas limita um pouco quando só se fala nisso. Nós temos essa referência, mas temos também um monte de outras. Nós não estamos querendo continuar a vanguarda nem nada assim, é só mais uma das coisas de que gostamos. (...) Acho que no DonaZica acaba ficando tudo misturado.¹⁸⁴

O peso da relação de parentesco com integrantes da Vanguarda Paulista é sentido pelos jovens artistas, no entanto não os impede de dividir o palco com suas figuras remanescentes. Vale ressaltar que o projeto de apresentações com convidados torna-se uma prática comum entre os artistas da

¹⁸³ Em entrevista ao jornal Folha de São Paulo, publicada em 10/12/05.

¹⁸⁴ Iara Rennó em entrevista à Folha de São Paulo, publicada em 21/06/2007.

Nova MPB, no final da década de 2000. Forma-se aí um gérmen do que viria a ser um grande grupo de músicos que, além de herdeiros diretos da Vanguarda Paulista, são amigos e travam relações de parceria e apoio. Quando questionados sobre o início da fermentação da cena independente em São Paulo, eles apontam o projeto DonaZica.

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 solos e outros projetos. Através do Gustavo Ruiz e da Tulipa, eu conheci o Dudu Tsuda. O Alfredo Bello produziu dois discos do Cérebro. Aprendi muito com toda essa turma toda.¹⁸⁵

Anelis Assumpção, Andreia Dias e Iara Rennó se lançam como cantoras solo, com o fim do grupo DonaZica, em 2009, e Gustavo Ruiz, já envolvido em vários projetos musicais¹⁸⁶, compõem uma banda com seu pai, Luiz Chagas, para o projeto musical de Tulipa Ruiz, a partir de 2009. A maneira de composição, as relações entre os músicos, a prática colaborativa, no entanto, permanecem como legados deixados pelo grupo. Tais práticas impulsionam os músicos do extinto grupo e outros que orbitavam em torno dele, a apostar nas possibilidades de realização da carreira musical.

Antes da carreira musical, Tulipa Ruiz fazia o curso de graduação Comunicação e Multimeios na PUC e lá conhece Dudu Tsuda e Tatá Aeroplano, que já desenvolviam projetos musicais¹⁸⁷. Através de Tulipa, Dudu Tsuda conhece seu irmão, Gustavo Ruiz¹⁸⁸. Tulipa também já estava em contato com o pessoal do DonaZica e chega a desenvolver o figurino e cenário para o musical baseado em Macunaíma, de Mário de Andrade, concebido e estrelado por Iara Rennó. Tulipa ainda não tinha pretensões à carreira de cantora, mas fazia participações eventuais nas apresentações dos amigos. Dudu Tsuda, como bom frequentador de brechós da Vila Madalena, conhece Tiê, que era

¹⁸⁵ Tatá Aeroplano em entrevista a Marcus Preto, no Jornal Folha de São Paulo, em 08/08/12.

¹⁸⁶ Além do DonaZica, Gustavo Ruiz foi guitarrista da banda Trash Pour 4 e também guitarrista compondo a banda de Mariana Aydar.

¹⁸⁷ Tatá Aeroplano e Fernando Maranhão fundaram a banda Cérebro Eletrônico em 2002. A banda teve a participação de Dudu Tsuda depois do lançamento do primeiro disco da banda. Tatá Aeroplano também fazia parte da banda Jumbo Elektro, a qual teve seu último disco “Terrorist?!” (2009) produzida por Dudu Tsuda.

¹⁸⁸ Ambos resolvem desenvolver, juntamente com Natália Mallo e Mariá Portugal, a banda Trash Pour 4. A banda nasce de uma brincadeira de resgatar hits dos anos 1980 e fazer releituras, como músicas de Madonna, Michael Jackson, George Michael, Bee Gees, A-Ha. Através de um processo de reciclagem musical, a banda ativava a memória afetiva de quem era criança ou adolescente na época dos sucessos, como explica a vocalista Natália Mallo: “Queremos buscar as canções que existem escondidas nesses hits, soterradas por timbres desgastados. A ideia é tirá-las do lixo e reciclar.”. O processo de reciclagem de músicas desconsideradas no cenário musical é um movimento presente na formação. Esse aspecto será retomado no capítulo 3. Informações e declarações apresentadas em artigo na Folha de São Paulo, publicada em 9/11/05.

dona de um brechó-bistrô no bairro. Forma-se aí uma amizade entre os jovens e a vontade de desenvolverem projetos musicais. Tulipa conta sobre sua inserção na formação:

Eu acho que foi acontecendo. Quando eu estudava na PUC, conheci o Dudu Tsuda e o Tatá, eu e o Gustavo. Desse encontro já nasceu o Jumbo Elektro, o Cérebro Eletrônico. A Dona Zica aconteceu meio nessa época, várias bandas foram acontecendo a partir daí. E ao mesmo tempo as pessoas foram ficando amigas. Então eu acho que essa “cena” tem a ver não sempre pelo som, mas porque virou um grupo, as pessoas foram ficando amigas, vão ao cinema, viajam juntas.¹⁸⁹

A relação entre essas figuras não se desenvolve portanto, durante a circulação pelos mesmos lugares de apresentação, mas sim anteriormente à carreira musical. As relações de amizade ou parentesco com figuras já envolvidas em projetos musicais faz surgir o desejo pela carreira musical, como demonstra a fala de Thiago Pethit sobre sua decisão pela carreira como cantor.

A Tiê foi um dos meus primeiros empurrões pra trabalhar com música, eu a conheci quando ainda era ator. Eu era muito amigo da Tulipa Ruiz, do Dudu Tsuda e do Tatá Aeroplano, e a Tiê orbitava entre essa turma – sem ser exatamente dessa turma. Ela tinha um show com o Dudu Tsuda que era um show de Cabaret, e o Dudu me convidou pra dirigir o show como um espetáculo. Foi durante esse show que a Tiê começou a me colocar pra cantar, começou a me mandar músicas, coisas pra eu escrever e cantar, e foi me dando um empurrão pra entrar na música. E “Essa Canção Francesa” que eu gravei com ela foi um jeito de homenagear o nosso encontro, que tinha a ver com algo francês, porque o Cabaret tinha essa temática francesa, a Tiê, na época, tinha um sobrenome francês – que era Tiê Bireaux – e eu era o Thiago Pethit. O Pethit, por sinal, foi ela que inventou, então foi um jeito de celebrar esse “francesismo” na vida dos dois...¹⁹⁰

A experiência coletiva em projetos musicais impulsionam esses agentes a encararem a carreira na música de forma independente. Influenciados pela Vanguarda Paulista, da qual são herdeiros diretos, os artistas se mobilizam para gravar, produzir, divulgar e distribuir seus trabalhos individualmente, mas com a colaboração de todos.

O aspecto colaborativo na produção independente é evidenciado por jornalistas e críticos ligados ao campo musical como o “espírito da época”, exaltando o momento no cenário musical e comparando-o à momentos da história da música, como a Bossa Nova e a Tropicália. Contudo, os artistas frisam não fazerem parte de um movimento cultural, como pode-se notar na fala de Tulipa, quando questionada sobre pertencer à nova geração da música brasileira e a contribuição mútua entre os amigos.

Não acho que seja um movimento, acredito que é um momento e essa galera especificamente, se você for pensar bem quem são, é um recorte de pessoas que fazem música em São Paulo e que se conhecem. Acho que em São Paulo existe uma cena

¹⁸⁹ Tulipa Ruiz em entrevista à Revista TPM, publicada em 07/10/2009. Disponível em: <<http://revistatpm.uol.com.br/entrevistas/tulipa-desabrocha.html>>. Acesso em 15/10/2013.

¹⁹⁰ Thiago Pethit em entrevista ao site Saraiva Conteúdo, publicado em 17/10/2012. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/48295>>. Acesso em 18/10/2014.

colaborativa, um momento colaborativo na música, porque são pessoas que se conhecem, que fazem coisas juntas, que têm produção em comum, músicos em comum, ou vão tocar no mesmo festival, viajam juntas, ou prensam na mesma fábrica, ou se encontram à noite para ir ao Espaço Unibanco de cinema. Então são pessoas que fazem música e convivem no mesmo circuito e coincidentemente se curtem, têm essa característica colaborativa, mas são pessoas totalmente diferentes.

O meu som é totalmente diferente do som da Tiê, que é totalmente diferente do som da Karina Buhr, que é totalmente diferente do som do Tatá Aeroplano e da Mariana Aydar, e todos eles estão no meu disco e eu já cantei no disco deles, então é isso, eu acho que não é um movimento, é um momento e é um recorte de uma linha no tempo, de um momento na história da música.

Então é isso, fevereiro de 2011. A galera por enquanto é só isso. A gente só vai poder falar mais daqui a 30 anos. Agora a gente é fevereiro de 2011 fazendo música em São Paulo.

191

Os artistas da incipiente formação da Nova MPB se utilizam da colaboração mútua nos trabalhos individuais e vão abrindo caminhos alternativos aos contratos com grandes gravadoras. No lançamento do primeiro disco de Tiê, em 2009, o jornal Folha de São Paulo destaca o trabalho com matéria de capa da Ilustrada, intitulada “Ação entre amigos. Disco de estreia da paulistana Tiê evidencia modo de produção colaborativo entre músicos e artistas da cena independente”. O disco teve produção de Plínio Profeta, e participação de Nana Rizzini, Thiago Pethit, Gustavo Ruiz, Tulipa Ruiz, Dudu Tsuda, Tatá Aeroplano, entre outros. A artista enfrenta a falta de financiamento inicial se apoiando na mão de obra dos amigos. Mais do que uma simples colaboração, as participações torna-se moeda de troca entre os artistas, como ressalta Dudu Tsuda: “Você pede um microfone ou um gravador e acaba pagando com uma trilha, tocando um instrumento num jingle ou com uma garrafa de uísque”. Tatá Aeroplano evidencia o caráter colaborativo e a desmonetização da produção musical entre os pares: “A gente paga os caras envolvidos na produção, estúdio e mixagem, mas é uma quantia simbólica. O CD mais recente da minha banda Cérebro Eletrônico custou R\$ 15 mil. É pouco para o resultado que conseguimos”. A crise da indústria fonográfica e o desenvolvimento da cultura colaborativa, são apontadas pelos agentes como elementos impulsionadores da organização coletiva dos músicos iniciantes, como ressalta o produtor do disco Plínio Profeta: “Sempre achei que essa crise na indústria [fonográfica] ia render uma virada artística. A turma dos anos 2000 reagiu e aprendeu que, juntando as forças, poderia fazer o que quisesse”¹⁹².

¹⁹¹ Tulipa Ruiz em entrevista ao EPTV, publicado em, 18/02/2011. Disponível em: <<http://www.viaeptv.com/epnoticia/campinas/variedades/NOT.1.1.336446.Uma+das+revelacoes+nacionais+Tulipa+Ruiz+lancara+disco+na+Europa.aspx>>. Acesso em 20/10/2014.

¹⁹² Falas retiradas do artigo “Ação entre amigos”, sobre o lançamento de *Sweet Jardim* (2009), primeiro de Tiê, publicado em 09/03/09.

Os caminhos alternativos para a produção, divulgação e distribuição que vão sendo abertos pelos artistas também são parte do mesmo processo colaborativo, em que experiências de sucesso e de fracasso servem de exemplo para os artistas mais novatos. Tulipa relata que a carreira de cantora e compositora surge de uma brincadeira, mas que em um certo momento resolve assumi-la como sua atividade principal. Para tanto, pede ajuda da amiga Tiê.

Daí eu tinha que gravar o disco, já estava na hora de gravar o disco. Daí eu liguei pra Tiê, que é minha amiga e uma das pessoas que me incentivou muito a levar a música como ofício. Aí eu liguei pra Tiê. Ela já tinha gravado. Eu perguntei “Tiê, como é que faz um disco?” Aí ela assim: “Olha, Tutu. Encontra comigo na padaria Real a tal hora”. Daí ela chegou e disse: “Olha, o negócio é o seguinte: você tem que ter editora, você tem que ter advogado...” Ela me ensinou o caminho das pedras, o caminho burocrático de como se grava um disco. Exige uma logística. Se você quer colocar no mercado, se você quer distribuir...¹⁹³

Aos poucos os artistas percebem que a veiculação, nos jornais e revistas, da existência de uma cena independente e uma efervescência cultural em que estão envolvidos, ajuda na divulgação de seus trabalhos, principal desafio desses novos artistas independentes. Assim, os próprios artistas passam a ressaltar os trabalhos de seus pares em entrevistas e relatar o caráter colaborativo em que se dá a produção de suas carreiras, sem deixar de reafirmar a individualidade de cada trabalho.

Isso acontece porque somos um coletivo em que todo mundo pode exercer totalmente sua individualidade. Comecei a ficar infeliz com o teatro na mesma época em que dirigi um show da Tiê e do Dudu. Vendo eles no palco entendi que o que eu queria para mim estava ali: um monte de gente jovem e interessante fazendo coisa para gente jovem interessada.¹⁹⁴

Nossa geração tem esse corporativismo. Ninguém tem muita grana, então não cobram de mim o que cobriam da Ivete [Sangalo]. Topam porque admiram o trabalho e querem participar.¹⁹⁵

Quando questionados em entrevistas sobre suas influências musicais, além de citar os nomes consagrados da música brasileira, os artistas passam a citar os próprios pares como discos de cabeceira, numa estratégia de reverberar nomes desconhecidos e contagiar seu público com a produção musical de seus amigos.

Ah, eu adoro o trabalho que meus amigos estão fazendo, Curumim, Tulipa [Ruiz], Criolo, Emicida, Karina Buhr... Estou esquecendo de muita gente, mas esses são os primeiros que me vem. De outro lugar, que não seja de São Paulo, ali em Salvador estou esperando o disco do Russo Passapusso, do Baiana System, acho muito legal a Marietta Vital, que é

¹⁹³ Tulipa Ruiz em entrevista no Programa do Jô Soares, publicado em 28/09/12. Disponível em: <<http://globotv.globo.com/rede-globo/programa-do-jo/v/jo-bate-um-papo-tulipa-ruiz/2163598/>>. Acesso em 20/05/15.

¹⁹⁴ Thiago Pethit em entrevista ao jornal Folha de São Paulo, publicada em 9/03/09.

¹⁹⁵ Lucas Santtana em entrevista ao jornal Folha de São Paulo, publicada em 24/01/12.

filha do Guilherme Arantes. Adore esse último disco do Caetano [Veloso], achei muito massa.¹⁹⁶

Sou muito inspirado pelos artistas contemporâneos. Fico esperando o próximo disco do Vanguard, da Trupe Chá de Boldo, do Júpiter Maçã, da Andreia Dias, da Tulipa, do Leo Cavalcanti, Peri Pane, Lucas Santana, Pélico, Juliano Gauche, a lista é muito grande!¹⁹⁷

A participação dos artistas nas gravações dos discos de seus amigos e também em shows se torna uma prática comum entre os membros da formação, no sentido de agregar o público fã dos participantes, e assim aumentar a visibilidade do trabalho. As participações também são uma forma de vivificar ainda mais a ideia de cena independente e articulada, como um chamariz para o público interessando em novidades e afinados com a cultura colaborativa, além de chamar atenção dos agentes dos meios de comunicação.

A maior parte do disco foi gravada com a minha banda, formada por Gustavo Ruiz, Luiz Chagas (guitarras), Dudu Tsuda (teclados), Márcio Arantes (baixista e co-produtor do disco) e Duani (bateria), com a participação afetiva de alguns amigos como Tatá Aeroplano, Mariana Aydar, Tiê, Juliana Kehl, Leo Cavalcanti, Anelis Assumpção, Céu, Thalma de Freitas, Iara Rennó, Kassin, Donatinho e Stephane San Juan.¹⁹⁸

Ao percorrer os nomes dos agentes de enfoque, foi possível notar que, com exceção de Criolo, a inserção dos artistas se dá primeiramente na participação em shows de nomes já bem estabelecidos no cenário musical. A partir de um certo grau de notoriedade, os artistas passam a enfrentar os palcos individualmente, mas com participações de outros colegas.

Percebendo a movimentação dos artistas de maneira colaborativa e explorando as participações mútuas, os produtores culturais, agentes que organizam eventos em locais especializados, principalmente em São Paulo, também se valem da estratégia e criam projetos coletivos. É o caso da curadoria dos principais palcos que abrigam a Nova MPB, como os Sesc, Auditório Ibirapuera, Centro Cultural São Paulo, as casas de shows Studio SP, Grazie a Dio, Casa do Mancha, Centro Cultural Rio Verde, Casa de Francisca, Puxadinho da Praça, Casa do Núcleo, Serralheria, Mundo Pensante¹⁹⁹, entre outros. Para citar alguns exemplos: Tulipa e Marcelo Jeneci fizeram duetos frequentes no palco da extinta casa Grazie a Dio; Tulipa, Tiê, Dudu Tsuda, Tatá Aeroplano e Thiago Pethit fizeram shows coletivos no SESC Vila Mariana num projeto idealizado

¹⁹⁶ Marcelo Jeneci em entrevista ao blog Virgula. Disponível em: <<http://virgula.uol.com.br/musica/pop/idolo-da-nova-mpb-jeneci-diz-que-origem-na-periferia-o-ajuda-a-compor-hits>>. Acesso em 15/05/13.

¹⁹⁷ Tatá Aeroplano em entrevista à Folha de São Paulo, publicada em 08/08/2012.

¹⁹⁸ Tulipa Ruiz em entrevista ao blog O Esquema, publicada em 17/04/2012. Disponível em: <<http://oesquema.com.br/kakaos/tag/tulipa-ruiz/>>. Acesso em 25/03/2014.

¹⁹⁹ Retomarei a participação das casas de shows na fomentação da cena mais adiante, na seção 2.9.

como Novos Paulistas; o Auditório Ibirapuera reuniu nomes novos e consagrados no Festival de Direitos Humanos, como Tulipa, Emicida, Tom Zé, Caetano Veloso, Marcia Castro, Rael e Baby do Brasil; Emicida e Criolo dividem o palco do SESC Pompeia. Esse último projeto, com idealização de funcionários do SESC foi tão bem sucedido, com todos os ingressos esgotados em poucas horas, que Emicida e Criolo resolvem gravar um DVD juntos, mesmo não se conhecendo antes do projeto, como Criolo conta em entrevista, quando questionado sobre a sua relação com Emicida:

Pô, não sei porque a gente não convive. O que tem de semelhante é amar o rap e o diferente, nossa impressões digitais (risos). É que nós não vamos querer montar um negócio, uma historinha “porque a gente, tal, tipo”. Não mano, o cara é lá do fundão da [zona] norte eu do fundão da [zona] sul. A música fez com que a gente se encontrasse em Diadema [...]²⁰⁰

Criolo deixa entrever em sua fala que uma história de amizade e parceria entre os dois renderia bons frutos para a construção da imagem de ambos, no entanto Criolo coloca o rap como o único ponto em comum entre eles. Assim, ainda que a lógica de movimentação dos agentes por associação seja um dos princípios que regem estrutura de sentimento da formação, nem todas as relações são constituídas naturalmente e a construção da noção de uma cena musical em ascensão é feita em cima do princípio da música colaborativa, e por vezes, se coloca como uma demanda externa aos artistas por produtores de eventos, curadores de casas de shows ou jornalistas.

Criolo e Emicida, no entanto, são agentes que foram incorporados à formação devido ao princípio agregador de novos sons que também a compõe. A maioria de seus membros possui laços de amizade, parentesco e conjugais, localizando esta formação como um grupo proveniente da fração artística da classe média intelectualizada, com interesses e aspirações em comum.

O princípio da colaboração, regendo práticas e discursos da formação, exaltado tanto pelos artistas quanto por jornalistas e produtores, tem como consequência um aspecto marcante da Nova MPB: a auto referência como maneira de se posicionar. A possibilidade de tensões com artistas de outros gêneros musicais é anulada na inexistência destes últimos para os membros da Nova MPB. Tudo se passa como se os artistas não enfrentassem concorrência alguma e a coexistência fosse hasteada no universo musical. A maneira como os artistas encontram para existir neste cenário é

²⁰⁰ Declaração de Criolo dado em entrevista à Patrícia Palumbo, no programa Vozes do Brasil, publicado em 07/10/2013. Disponível em: <<http://patriciapalumbo.com/2013/10/07/criolo-e-emicida-no-vozes-em-casa-ouca-aqui/>>. Acesso em 25/04/2014.

inflando a potência do grupo, por meio da constante citação de seus participantes ou precedentes, e negando a existência de gêneros musicais que lhes são alheios, por meio do silêncio.

2.8. São Paulo: palco da Nova MPB

O desenvolvimento do campo musical popular brasileiro, como se pode notar a partir das duas configurações apresentadas no capítulo precedente, centralizou-se na cidade do Rio de Janeiro em grande parte de sua história. Ainda que seu mito fundador, a procura do autêntico som do povo, fizesse com que, por vezes, músicas de outros locais do Brasil fossem enfocadas, era a cidade do Rio de Janeiro o destino comum de jovens artistas que quisessem investir na carreira musical. No entanto, nos anos 1980, como sugerido anteriormente, a cidade de São Paulo começa a disputar tal centralidade. A Vanguarda Paulista é importante capítulo dessa história e a movimentação que causou no cenário musical abre as portas para o desenvolvimento do rock brasileiro locado principalmente em São Paulo, inclusive ocupando os mesmos palcos de circulação. Parte das instituições e empresas ligadas à indústria cultural já estavam sediadas em São Paulo e a partir dessa época desenvolve-se um circuito de casas de shows e casas noturnas, transformando a cidade em polo cultural cosmopolita e antenado com tendências internacionais²⁰¹.

Como se pode notar, os membros destacados da formação da Nova MPB têm relação direta com a cidade de São Paulo, ou porque nasceram e se formaram na cidade, ou porque tiveram a cidade como destino para seu desenvolvimento profissional. A maioria dos membros da formação é paulistana e a sociabilidade construída em torno da produção musical independente se desenvolve na cidade e, conforme ganha certa projeção e extrapola uma simples ação entre amigos, outros artistas de diversas partes do Brasil passam a orbitar em torno do grupo e também compor a

²⁰¹ Nos anos 1990, a cidade que ganha destaque no cenário da música popular, disputando prestígio e espaço na indústria fonográfica, é Recife com o movimento Manguebeat, principalmente com as bandas Chico Science e Nação Zumbi e Mundo Livre S/A. Ainda que o movimento já tivesse constituído certo prestígio no cenário cultural de Recife, a conquista do público de São Paulo foi requisito para o contrato com grandes gravadoras (Sony Music e Warner Music), já que 40% do mercado de comercialização de discos se concentravam em São Paulo. Além disso as principais referências para a constituição do movimento estavam locadas em São Paulo, como o funk e o emergente hip hop (SILVA, 2008).

formação²⁰². Por tratar-se de uma produção independente, a maioria dos artistas da formação, antes de se lançarem no cenário musical, desenvolviam atividades profissionais ligadas à comunicação, publicidade e artes e, para tanto, São Paulo concentra as principais agências de publicidade e empresas ligadas à comunicação e artes.

Os artistas que começam a carreira musical independente em outras regiões do país têm como destino a cidade de São Paulo, mesmo estes não fazendo parte, posteriormente, da formação Nova MPB. Os artistas radicados em São Paulo se mudam em busca de seus pares e compartilham os princípios da produção musical independente e colaborativa. Os novos meios de produção arranjados pelos artistas, num caminho alternativo ao contrato com grandes gravadoras dependem, em grande medida, de instituições que se concentram em São Paulo, como estúdios, editais públicos, mecenato privado, casas de shows e o sistema SESC voltado para o fomento da cultura. Esses aspectos são vistos pelos artistas migrantes como maiores possibilidades de ganho material, visibilidade na imprensa, aumento de público e também, maiores chances de reconhecimento e legitimação. Filipe Catto revela os motivos que o levaram a se radicar em São Paulo.

Eu mudei para cá [São Paulo] em 2010, depois de lançar o Saga (álbum independente, com seis faixas). Passei 2009 fazendo shows em Porto Alegre, e também em Buenos Aires. Em 2010, foi derradeiro, eu tive que vir pra cá. Lá eu não conseguia trabalhar; eu fazia um show a cada seis meses. Eu vim pra cá para fazer o Prata da Casa (projeto do Sesc Pompeia) e não voltei mais.

Foi muito importante [a mudança para São Paulo] para uma coisa – São Paulo me colocou dentro de um contexto, me colocou dentro da minha geração. Em Porto Alegre, sempre fui muito isolado dentro da música; eu não tinha contemporâneos. Lá, eu sempre fui muito mais ligado à cena do rock gaúcho, do rock de garagem. Eu vim desse ninho, e eu tinha essas bandas. Só que, dentro da MPB, eu era o único mais jovem. Quando vim para São Paulo, eu estava com o Pélico, com a Tulipa (Ruiz), com a Blubell... E pensei: ‘Gente, essas pessoas têm a minha idade, são grandes artistas, e estão fazendo um som próprio’. Existia um frescor novo.²⁰³

Apesar de não fazer parte da formação inicialmente, Filipe Catto encontra os meios de existência enquanto cantor na cidade, bem como seus pares, e acaba por compor a nova geração. O mesmo acontece com Rafael Castro, que sai de Lençóis Paulista para intentar a carreira de cantor e compositor na cidade de São Paulo.

Eu tô casado com a Tulipa, né, cara? Eu moro mais na nossa casa do que em Lençóis. Fico muito em São Paulo, com ela. Mas a cada quinze dias passo um tempo em Lençóis. Ou então quando ela sai em turnê e fica muitos dias fora. Aí dou uma passada na casa dos meus pais e fico gravando. Lá tem os instrumentos, os equipamentos e tudo mais. Estou sempre assim, indo e voltando. É. Não dá [para viver de música numa cidade do interior].

²⁰² Dentre os artistas citados anteriormente, somente Karina Buhr (Recife), Márcia Castro (Salvador), Filipe Catto (Porto Alegre) e Rafael Castro (Lençóis Paulista) não são paulistanos.

²⁰³ Entrevista concedida ao jornal Estado de São Paulo, publicado em 13/06/2013.

Você tem que sair. Tem que ir pra todo lugar que der. No começo é muito louco. A gente está aí tocando faz uns quatro anos. E era só barzinho, barzinho, barzinho... São Paulo, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul... Já viemos pro Rio também. Mas nessas circuladas você acaba criando uma reputação. As pessoas gostam do seu trabalho, divulgam e você vai crescendo, vai sendo valorizando. Ficando em casa não dá, né? ²⁰⁴

Assim, a movimentação e a sociabilidade desenvolvidas em torno da música na cidade de São Paulo têm como consequência, entre os agentes do microcosmo musical, a emergência de uma “cena musical paulistana”²⁰⁵, o que parece ser consenso entre os agentes, como constata Galletta (2013). Marcus Preto, um dos principais críticos dos artistas da formação, aponta a centralidade de São Paulo e a formação da cena musical paulistana, mesmo que com a presença de artistas de fora da cidade.

São Paulo aflorou. Por quê? Acredito que tem muito a ver com a vocação empreendedora da cidade. Artistas que não têm mais uma empresa (gravadora, emissora de TV etc.) que cuide de suas carreiras têm de se virar por conta própria, e isso inclui fazer contas, inscrever-se em editais, buscar parcerias, descolar dinheiro pra gravar discos. Nisso, São Paulo é mais esperta do que o Rio. E nem estou sendo bairrista: há dois anos, fiz uma reportagem sobre a cena carioca e Plínio Profeta, dono do Studio RJ, me disse justamente isso – que os artistas do Rio precisavam aprender a se organizar como os de São Paulo. Bem, mas até aqui, só falei de modo de produção. E no campo estético? Tenho certeza de que muito da grandeza que há nos trabalhos dos novos paulistas vem da convivência com os artistas pernambucanos (Nação Zumbi, China, Mombojó, Karina Buhr etc.) e cearenses (Cidadão Instigado) que vieram morar na cidade na década passada. Eles nos ensinaram muito, nos ajudaram a perder preconceitos musicais, entraram no nosso DNA. É por isso que o lugar para um músico novo estar não é mais o Rio, como era nos tempos da indústria forte, em que se podia encontrar um fodão de gravadora na Pizzaria Guanabara e a vida estava andata. Isso acabou. O lugar fomentador de música, ao menos nesses últimos anos, é São Paulo. Aqui, mesmo o que é feito à margem da indústria (ou do que restou dela) tem melhores chances de acontecer.²⁰⁶

Como ressalta Marcus Preto, a centralidade da produção musical independente em São Paulo acontece pelo arranjo que os artistas empreendem em busca de realizar a carreira musical. Isso se dá de maneira colaborativa e empreendedora, dois aspectos fundantes da formação em questão. O contato com artistas do nordeste também é ressaltado pelo jornalista como um intercâmbio musical, mas locado principalmente em São Paulo, transformando a cidade num local de encontro entre artistas com os mesmos princípios norteadores e afinados esteticamente. Os artistas são questionados sobre a existência de uma cena e dos motivos da efervescência no cenário musical acontecendo em São Paulo. A respeito disso, Tulipa afirma a existência de uma cena musical

²⁰⁴ Entrevista com Rafael Castro concedida ao blog Banda Desenhada, publicada em 27/11/2012. Disponível: <<http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2012/11/moleque-maravilhoso.html>>. Acesso em 13/05/2014.

²⁰⁵ Usarei o conceito de “cena musical” como um termo nativo de considerável importância entre os agentes do campo.

²⁰⁶ <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2013/09/venha-ate-sao-paulo-ver-o-que-e-bom-pra.html>

paulistana, mas nega que esta cena seja composta somente por paulistanos, ressaltando a presença de artistas pernambucanos e o intercâmbio musical como consequência da convivência entre os artistas.

Cresci ouvindo a música daqui. É uma referência muito forte para mim. Meu pai fazia música, meu irmão também. Daí, conheci as meninas que eram da DonaZica – a Anelis Assumpção, a Iara Rennó e a Andréia Dias. Acho a cena paulistana incrível.²⁰⁷

São Paulo para mim é um lugar de encontros. Eu ter optado pela música tem muito a ver com as pessoas que encontrei aqui e que não são necessariamente paulistanas. Meus primeiros shows fora de São Paulo foram com pernambucanos de Caruaru, por exemplo. Com o Junio Barreto, em um carnaval aí em Recife, e com o Ortinho, no Circo Voador. Eu nem tinha disco e eles me chamaram para participar dos shows. Existe sim uma cena em São Paulo, mas ela é mutante e se conecta com várias cenas.²⁰⁸

Tornar-se parte dessa cena rende certa visibilidade nos meios de comunicação e prestígio entre os artistas. Contudo, ainda que o modo de produção independente e os meios arranjados pelos artistas se concentrem na cidade de São Paulo, a formação em questão possui vínculos maiores com a cidade. Um precedente importante apontado pelos artistas como referência estética e de postura é a Vanguarda Paulista. Os novos artistas, ao se conceberem como membros da cena musical paulistana, se comparam com os pioneiros da música independente no Brasil, citam seus principais nomes como referência para suas composições, fazem releituras e homenagens a Itamar Assumpção e convivem diretamente com figuras remanescentes da Vanguarda Paulista. Tulipa Ruiz, apesar de ter nascido em São Paulo, passou a infância e adolescência no sul de Minas Gerais. Ao ser questionada sobre seu destino para desenvolver a carreira musical, ela reforça suas raízes paulistanas e musicais na sua decisão por São Paulo.

Meu pai é paulistano. Tocou com Itamar Assumpção, faz parte da Vanguarda Paulista. É guitarrista, jornalista e muito urbano. Quando quis sair de São Lourenço, que é uma cidade com uns 40 mil habitantes, o desafio de viver na Paulicéia me instigou e me aproximou do som que meu pai fazia.²⁰⁹

A ressignificação da mudança para São Paulo, centrada na música, é patente de uma construção autobiográfica em que apresenta a música como correndo em suas veias, mesmo que a artista tenha decidido pela carreira musical dez anos depois de sua mudança para a cidade. Herdeiros diretos

²⁰⁷Declaração de Tulipa Ruiz ao site Território Eldorado, publicado em 03/06/13. Disponível em: <<http://www.territorioeldorado.limao.com.br/musica/mus270445.shtm>>. Acesso em 05/03/14.

²⁰⁸Declaração de Tulipa Ruiz em entrevista ao blog O Grito. Publicada em 08/02/13. Disponível em: <<http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2013/02/08/entrevista-tulipa-ruiz-no-pique-para-o-rec-beat/>>. Acesso em 05/10/2014.

²⁰⁹ Declaração de Tulipa Ruiz ao site Vírgula, publicado em 03/02/14. Disponível em: <<http://virgula.uol.com.br/musica/pop/icone-da-nova-geracao-tulipa-ruiz-mostra-seu-pop-dancante-de-verao-com-show-em-sp>>. Acesso em 05/03/14.

dos músicos e compositores da Vanguarda Paulista, os quais cantavam a cidade de São Paulo e seus paradoxos, os artistas da Nova MPB fincam raízes na cidade e se posicionam como seus sucessores numa clara tomada de posição, expressa tanto nos discursos como nas composições²¹⁰.

O estilo de vida alternativo, chamado de Vila Madalena *way-of-life*, descrito anteriormente, agora compõe sua segunda geração. Os artistas da Nova MPB circulam, moram e têm como referência uma área específica da cidade de São Paulo, que se circunscreve entre os bairros Vila Madalena, Pinheiros, Higienópolis, Sumaré, Baixo Augusta, Santa Cecília, Perdizes e Pompéia (GALLETTA, 2013). A região de São Paulo tornou-se reduto de intelectuais e artistas, inaugurando um estilo de vida alternativo nos anos 1980, como descrito no capítulo anterior. No final da década de 2000, os filhos dessa geração ocupam os palcos agora já tradicionais e estabelecidos nesta região da cidade, como desdobramento do Vila Madalena *way-of-life*.

Diferente da atmosfera de marginalidade que pairava sobre a região, seus moradores e frequentadores nos anos 1980, que se apoiavam na resistência à padronização da indústria cultural e estavam diante de um futuro incerto que se descortinava com a redemocratização, agora a região, seus moradores e frequentadores já bem estabelecidos num modo de vida alternativo, sustentam um *ethos* de distinção, com objetos, gostos e práticas que marcam um modo de vida com *status* elevado dentro da ordem social. A maneira de se vestir, os gostos e preferências artísticas, os mobiliários e decorações de casas, os princípios de ação que sustentam e suas práticas comportamentais e profissionais, localizam os agentes da Nova MPB num espaço social bem circunscrito nessa região da cidade de São Paulo, que parece apartada do resto do tecido urbano.

Os agentes da Nova MPB pertencentes a essa região circunscrita da cidade, vão abrir as portas e tentar integrar elementos provenientes da periferia, almejando o *status* de marginal e intentando quebrar barreiras simbólicas antes construídas e que não permitiam a convivência entre esses personagens. O lugar simbólico da marginalidade, tanto comportamental como na produção artística, é agora ocupado por agentes provenientes da periferia da cidade, onde estão localizados os bairros pobres e favelas. Tal deslocamento é consequência de uma série de mudanças sociais e

²¹⁰ Galletta (2013) sugere que a emergência da cena musical paulistana se deve ao fato de ser a cidade palco do “desenvolvimento de uma cultura musical agregadora por excelência” (2013, p. 190) e a liberdade de criação sem o peso da tradição musical do samba, em comparação com a cidade do Rio de Janeiro, torna-se um cenário propício para experimentações. Segundo o autor, ausência de tradições musicais faz de São Paulo a cidade mais apropriada para experimentações. No entanto, a escolha de São Paulo como destino entre os artistas da Nova MPB se deve, acredito eu, a aspectos ligados ao desenvolvimento de condições para concretizar a carreira musical de maneira alternativa e à filiação à Vanguarda Paulista como principal precedente da Nova MPB.

políticas, as quais não competem ao escopo dessa pesquisa. Mas vale ressaltar que a construção de um discurso de um certo orgulho de se dizer “da periferia” e cantar suas dores cotidianas muito se deve ao gênero musical rap, que invadiu e tornou-se tradição nessas regiões da cidade. Esse lugar simbólico de marginalidade é buscado por agentes da classe média intelectualizada como um lugar de verdade e autenticidade, num típico movimento do campo musical brasileiro. Esse movimento se cristaliza nos deslocamentos espaciais dos agentes na cidade de São Paulo, já sugeridos acima, na descrição das trajetórias de Criolo e Jeneci, que se tornam integrantes da formação da Nova MPB, ainda que sejam elementos de contraponto aos seus personagens mais típicos²¹¹.

Nesse sentido, a constituição da formação Nova MPB e a elaboração de sua representação por meio da expressão “cena musical paulistana” se dá nesta região determinada da cidade, se apoiando em estúdios, casas de shows, programas de TV, blogs que acolhem o grupo e reforçam a existência de tal cena. Os artistas da Nova MPB, além de já terem relações estabelecidas com profissionais do universo artístico e musical pela sua origem social, encontram nesses locais de apoio a garantia de seus primeiros passos e a sustentabilidade da carreira artística.

2.9.Locais de apoio e os críticos-curadores

Os agentes da formação em questão enfatizam a necessidade de circular, mostrar seus trabalhos em apresentações e amplificar seus nomes nos meios de comunicação, para além de disponibilizar seus álbuns para *download* ou a atuação nas redes sociais virtuais. Para tanto, locais de apoio, ou seja, casas de shows, estúdios e festivais dispostos a abrigar a movimentação incipiente entre os jovens artistas são fundamentais no desenvolvimento das carreiras individuais e na fomentação da cena musical. Assim como todo movimento de produção independente, seja no Brasil ou em qualquer outro país, depende de locais de apresentação e de encontro entre os músicos, a Nova MPB se constitui em cima de alguns palcos cativos de suas composições. Além dos palcos, sua legitimação depende de boas críticas entre os jornalistas especializados, que estejam dispostos a analisar suas composições e, assim, inserir seus nomes em veículos de comunicação com prestígio no universo musical e cultural, saindo da simples divulgação boca a boca ou por meio das redes

²¹¹ Essa discussão será retomada na seção 2.11, deste capítulo.

sociais. Apesar de serem funções distintas, os personagens que desempenham a curadoria de eventos e casas de shows, e que oportunizam os jovens artistas, muitas vezes são os mesmos personagens que lutam por um espaço para os novos nomes nos meios de comunicação. Assim, esses aspectos devem ser apresentados juntos, tal como a movimentação desses agentes se desenrola neste microcosmo.

O principal palco que abriga a Nova MPB, iniciando a carreira de muitos, é a casa de shows Studio SP. Romulo Fróes explica, através da aproximação com a Vanguarda Paulista, a centralidade do Studio SP para a formação em questão: “Assim como o Lira Paulistana foi para a Vanguarda Paulista, o Studio [SP] é para a cena da nova música brasileira.”²¹². A casa foi fundada pelos produtores culturais Alexandre Youssef, Guga Stroter e Maurizio Logobardi em 2005, localizada inicialmente na Vila Madalena e, em 2009 ganha novo endereço na Rua Augusta. Ale Youssef, como se apresenta publicamente, é o principal representante da casa, atuou como Coordenador da Juventude na prefeitura da São Paulo, na gestão Marta Suplicy e foi colunista de política na revista Trip. É um personagem importante na amplificação de nomes insurgentes da música popular. Ele abriu as portas do Studio SP para o projeto Cedo e Sentado, com curadoria de Ronaldo Evangelista, colunista do caderno Ilustrada do jornal Folha de São Paulo e produtor cultural. A partir de 2012, o projeto passa para a curadoria de Romulo Fróes. O projeto consistia em apresentar novos nomes da música popular e assim fomentar a produção musical autoral, com a proposta de uma escuta atenta, fora dos padrões de shows em casas noturnas como festas. O projeto acolheu nomes como Tiê, namorada de Ale Youssef na época, Tulipa Ruiz, Thiago Pethit, Karina Buhr, Romulo Fróes, Tatá Aeroplano, Cidadão Instigado, Céu entre outros. Outro projeto de importância da casa foi o Seleta Coletiva, sob curadoria de Daniel Ganjaman, que trouxe nomes provenientes do rap e soul music, como Criolo, Metá Metá, Emicida, Curumin, Z’África Brasil, Kamau, Coletivo Instituto, Thalma de Freitas, entre outros. A casa de shows passa a ser local de encontro entre os artistas da Nova MPB, ainda em formação, articulando trocas e parcerias, e alavancando assim esses novos nomes. Marcus Preto, jornalista e produtor cultural, aponta a centralidade do Studio SP.

Muita coisa aconteceu no Studio SP, ninguém pode negar. Foi no Studio da Vila Madalena, por exemplo, que vi o primeiro show da Tulipa Ruiz (era o primeiro da vida dela, no projeto “Cedo e Sentado”, curado pelo jornalista Ronaldo Evangelista). E também as sessões do Coleta Seletiva [Seleta Coletiva], em que o Daniel Ganjaman e a Thalma de Freitas exercitaram alguma coisa que, no final das contas, foi depositada no genial

²¹² Declaração de Romulo Fróes ao jornal Folha de São Paulo, publicada em 04/01/2013.

primeiro álbum do Criolo pós-*rap*. No [Studio SP] da [Rua] Augusta, me lembro de ter visto o lançamento do primeiro álbum da Tiê, “Sweet Jardim”, e tinha uma boa fatia dessa galera por lá, alguns ainda totalmente desconhecidos.

Studio SP foi fundamental como vitrine específica da galera nova. A casa nasceu meio junto com a cena, então uma mão lavava a outra. E foi mais isso, um levantando a do outro, do que “o Studio estava lá à espera, pronto pra receber e bancar essa nova geração da cidade”. O cenário não estava propício. Ele foi se construindo junto com os artistas.²¹³

As primeiras apresentações dos artistas enfocados se dão no Studio SP. Forma-se ali um espaço de sociabilidade entre os artistas que experimentavam o palco pela primeira vez e se apresentavam inicialmente para seus amigos. Ale Youssef, afinado com as tendências de ocupação das ruas de São Paulo por festas organizadas por coletivos, funda o bloco de carnaval Acadêmicos do Baixo Augusta, com Tulipa Ruiz como madrinha. Tulipa expõe a relação com a casa.

Recebi o convite do Alê Youssef e achei super legal. Sou frequentadora da Augusta, moradora do bairro, cantei milhares de vezes no Studio SP e vi o bloco nascer. Sou a madrinha do bloco, a Alessandra Negrini a rainha da bateria, Marcelo Rubens Paiva o porta-estandarte e Simoninha o puxador do samba. Pense numa folia!²¹⁴

O Studio SP fecha as portas em 2013 e seus idealizadores publicam uma nota sobre a participação na carreira de novos artistas, grande parte deles compõe a formação.

Studio SP encerra suas atividades.

Após 8 anos de vida intensa e cerca de 2500 shows, casa plataforma de lançamentos da nova cena musical brasileira, encerra seu ciclo no final de abril de 2013.

A história do Studio SP foi totalmente vinculada com a trajetória de uma nova cena musical, que se consolidou em São Paulo na última década. A casa lançou, formou público ou manteve residências fixas de nomes como Criolo, Céu, Daniel Ganjaman e Instituto, Tatá Aeroplano, Hurtmold, Eddie, CSS (Cansei de ser Sexy), Tulipa Ruiz, Bonde do Rolê, Cidadão Instigado, Otto, Mombojó, Del Rey, Cérebro Eletrônico, Karina Buhr, M.Takara, Junio Barreto, Davi Moraes, B. Negão, Macaco Bong, Miranda Kassin, André Frateschi, Diz Maia, Seu Chico, Lucas Santtana, Jumbo Elektro, Thalma de Freitas, Turbo Trio, Vanguard, Maquinado, Mallu Magalhães, Curumin, Guizado, Nina Becker, Thiago Pethit, 3 na Massa, China entre outros.²¹⁵

Os artistas publicam notas de agradecimento e pesar pelo fechamento da casa de shows.

Minha história se confunde, muitas vezes, com a história do Studio SP e da própria Rua Augusta. Foi a casa onde estreei profissionalmente como músico, onde comecei a construir um público e uma identidade artística que tanto tem em comum com a rua que sediou meus shows. O fechamento do Studio SP é não só uma grande perda cultural para a cidade e para a noite de São Paulo como uma perda 'documental' sobre a cultura brasileira dos anos 2010.²¹⁶

²¹³ Entrevista de Marcus Preto concedida ao blog Banda Desenhada, publicada em 26/09/13. Disponível em: <<http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2013/09/venha-ate-sao-paulo-ver-o-que-e-bom-pra.html>>. Acesso em 15/05/14.

²¹⁴ Entrevista concedida por Tulipa Ruiz ao site UOL, publicada em 13/02/2014. Disponível em: <<http://virgula.uol.com.br/musica/pop/icone-da-nova-gercao-tulipa-ruiz-mostra-seu-pop-dancante-de-verao-com-show-em-sp>>. Acesso em 10/10/2014.

²¹⁵ Nota divulgada no perfil do Studio SP do Facebook, publicada em 12/04/2013.

²¹⁶ Thiago Pethit publicou nota na página do Studio SP do Facebook, em 17/04/2013.

Tenho muito orgulho de ter participado da história do Studio SP como frequentador, artista e agora no seu final, como curador dessa nova fase do Cedo & Sentado, projeto importantíssimo na revelação de grandes artistas! É uma grata coincidência que sua última edição seja com um artista revelado na casa, um dos mais importantes de sua geração, Thiago Petit! Fecha-se o ciclo de maneira vitoriosa!²¹⁷

O papel de curador desempenhado tanto pelos músicos e produtores, como pelos jornalistas ganha proeminência no universo da música popular. A escolha de uma programação, selecionando alguns artistas que se destacavam, era tida como uma função de menor valor e o profissional responsável recebia o nome de programador ou produtor cultural. A ideia de uma curadoria na música popular eleva o status do profissional, responsável por imprimir uma identidade ao local de apresentações a partir das escolhas que faz, diante de múltiplas opções na infinidade de produção musical, agora facilitada pelo maior acesso aos meios de produção.

Outro local de apoio para a sustentação dos novos artistas onde encontram acolhida e público afinado com o estilo musical que produzem é a rede Sesc²¹⁸. A instituição que se concentra, no estado de São Paulo, em promover o acesso à cultura, tem seus palcos almejados pelos artistas devido à infraestrutura que apresentam, altos cachês e um público cativo. A contribuição compulsória da folha de pagamentos dos empregados do setor do comércio resulta num orçamento muitas vezes maior que o orçamento anual da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo²¹⁹. Por esse motivo, a instituição tem como obrigação, junto aos órgãos estatais, promover o acesso à cultura através de atividades com o ingresso a baixo custo ou gratuito. Os altos cachês, o baixo custo dos ingressos e a qualidade na promoção de eventos, torna o Sesc uma instituição de privilégio para os artistas e que certa legitimidade no campo musical. No entanto, a instituição é apontada como um concorrente desleal entre as casas de shows que ou devem aumentar muito o valor dos ingressos para remunerar melhor o artista, ou diminuir os cachês e tornar a apresentação acessível.

²¹⁷ Romulo Fróes publicou nota na página do Studio SP do Facebook, em 17/04/2013.

²¹⁸ O Serviço Social do Comercio, criado em 1946, “é classificado como uma entidade paraestatal que tem interesse público mas não faz parte propriamente do corpo de instituições governamentais (...). O SESC é mantido pelas contribuições compulsórias dos empregadores, calculadas sobre a folha de pagamento dos empregados” (OLIVEIRA, 2009, p. 56).

²¹⁹ Em 2012, segundo números apresentados pelo Diretor Regional do SESC São Paulo, Danilo Santos de Miranda, tinha o orçamento anual da instituição previsto em R\$1,5 bilhão, superando o orçamento anual das secretarias da cultura da cidade de São Paulo (R\$ 400 milhões) e do estado de São Paulo (R\$ 1 bilhão). Dados apresentados por Danilo Miranda ao jornal Folha de São Paulo, publicado em 5/04/2012.

A entrada da Nova MPB nos palcos do SESC se dá por meio do projeto Pratas da Casa.²²⁰ O projeto tem como objetivo a divulgação de novos nomes do cenário musical, promovendo shows gratuitos. Seus curadores se confundem com os agentes ligados aos meios de comunicação e blogueiros, que fazem o papel de críticos e de incentivadores da nova geração, como Marcus Preto, Pedro Alexandre Sanches, Alexandre Matias e Patrícia Palumbo. Dentre os artistas evidenciados por este trabalho, apresentaram-se no Pratas da Casa: Thiago Pethit, Céu, Leo Cavalcanti, Tulipa Ruiz, Karina Buhr, DonaZica (composto por Iara Rennó, Anelis Assumpção, Andréia Dias e outros), Romulo Fróes, Curumin, Cérebro Eletrônico (Tatá Aeroplano como cantor), Mariana Aydar. Marcus Preto ressalta a importância do SESC para o desenvolvimento da cena e, principalmente o projeto Pratas da Casa.

O Sesc sempre foi uma mão na roda pra cultura em São Paulo. Mas, por uma questão de demanda do público, as unidades sempre contemplaram mais espetáculos de artistas veteranos de médio ou grande porte do que de pequenos novatos. Isso é lógico e tem mesmo de ser assim. O público busca a música que já conhece, o artista que já sabe que gosta. São poucas as pessoas que se interessam tanto por música a ponto de se atirar no desconhecido, ir experimentar algo completamente inédito. Ainda assim, o Sesc inventou um espaço pra promover essa experiência, o Prata da Casa, um projeto bacanudo que rola no Pompeia desde 1999 ou 2000. Nele, só tocam (com ingressos gratuitos) artistas com no máximo um disco lançado. Vários desses nomes de quem a gente está falando tocaram no Prata, mas tocam lá também artistas novos de todos os outros estados do Brasil.²²¹

Tendo seus nomes alavancados pelos jornalistas que também fazem a curadoria de projetos, os membros da formação Nova MPB tem presença constante nos palcos das diversas unidades do SESC, o que leva alguns críticos a apontarem o comodismo dos novos artistas, “pendurados no SESC” e em editais públicos. O colunista Álvaro Pereira Junior declara:

Os artistas não precisam nem querem crescer. Estão satisfeitos com o esquema dos Sescs, que lhes paga mais do que merecem. E não precisam correr atrás do público. Por si, os shows baratos e os festivais gratuitos, bancados por governos, já atraem o pessoal. Aponte um único músico ou banda que tenha surgido desse mundo indie estatal, de Sescs, Studio

²²⁰ Segundo informa o Sesc, “o projeto Prata da Casa, que, desde junho de 1999, abre espaço para que cantores e instrumentistas iniciantes, com um ou nenhum trabalho lançado, mostrem seus talentos. (...) O Prata da Casa nasceu no final dos anos 90, época em que compositores independentes enfrentavam entraves para se fazer ouvir em um mercado controlado pelas grandes gravadoras e emissoras de rádio e TV. Vindo à luz no mesmo ano em que a febre do Napster – o primeiro programa de compartilhamento de música em mp3 – correu mundo afora, descentralizando o acesso à música e ampliando o poder de divulgação de seus produtores, o projeto acompanhou na vanguarda a revolução no modo de produzir música presenciada nas últimas décadas, fornecendo a infraestrutura técnica e a divulgação que, em muitos casos, é tudo o que falta para que um artista desponte.” Disponível em: <http://www.Sescsp.org.br/online/artigo/6903_PRATA+DA+CASA+A+PLURALIDADE+DA+NOVA+CENA+MUSICAL+BRASILEIRA#/tagcloud=lista>, acessado em 21/05/2014

²²¹ Entrevista de Marcus Preto concedida ao blog Banda Desenhada, publicada em 26/09/13. Disponível em: <<http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2013/09/venha-ate-sao-paulo-ver-o-que-e-bom-pra.html>>. Acesso em 15/05/14.

SP, verbas da Petrobras, do MinC, de secretarias da cultura, um único artista desses que seja maior hoje do que há cinco anos atrás. Não Existe.²²²

Em defesa dos artistas da Nova MPB, Marcus Preto rebate a crítica em entrevista.

O que não se pode dizer (mas alguns idiotas já disseram) é que esses novos artistas “vivem do Sesc”. Isso é ignorância. Ou má fé. Em primeiro lugar, porque os cachês são sempre proporcionais ao tamanho do artista. Depois, porque as regras do Sesc obrigam a uma quarentena: se o fulano faz um show hoje, não pode fazer outro no Sesc por, sei lá, seis meses. Que artista poderia viver por seis meses (e sustentar a banda) com o cachê de um único show? Tolice. O Sesc não foi patrocinador da nova cena paulista, e nem era essa a função dele. Foi uma vitrine? Um pouco. Mas fez isso democraticamente com artistas de outros tamanhos, de outras cidades, de outros tempos. Já o Studio SP foi fundamental como vitrine específica da galera nova. A casa nasceu meio junto com a cena, então uma mão lavava a outra. E foi mais isso, um levantando a do outro, do que “o Studio estava lá à espera, pronto pra receber e bancar essa nova geração da cidade”. O cenário não estava propício. Ele foi se construindo junto com os artistas.²²³

Por meio dessas correlações é possível notar que paira sobre os artistas da Nova MPB a desconfiança de fazerem parte de um seleto grupo com entrada facilitada nos palcos mais prestigiados e rentáveis da cidade, tendo como retaguarda jornalistas e críticos que se colocam o papel de amplificar seus trabalhos, imprimindo críticas positivas sobre suas composições.

Outro local habitado pela Nova MPB e apontado como preferência de apresentações é a Casa de Francisca. Localizada no bairro Paraíso, a casa de shows tem um ambiente intimista, com apenas 44 lugares, com proposta de uma escuta atenta e degustação de um espetáculo. Petiscos e bebidas não são servidos durante a apresentação dos artistas. O local se tornou reduto de encontros entre artistas da Nova MPB e artistas da Vanguarda Paulista, como Arrigo Barnabé, Suzana Salles, Cida Moreira e Alzira Espíndola. O espírito colaborativo também se estende às casas de shows. Em 2012, 87 artistas organizaram o evento El Grande Conserto no Teatro Oficina em que se apresentaram sem cobrar cachê, para arrecadar fundos para uma reforma da casa. O evento tornou-se uma espécie de celebração da nova música popular e foi repetido nos próximos anos, agora no Theatro Municipal, com ingressos esgotados em poucos dias.

²²² Artigo “É proibido criticar”, publicado na Ilustrada, do jornal Folha de São Paulo, em 1/10/2011.

²²³ Entrevista de Marcus Preto concedida ao blog Banda Desenhada, publicada em 26/09/13. Disponível em: <<http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2013/09/venha-ate-sao-paulo-ver-o-que-e-bom-pra.html>>. Acesso em 15/05/14.

Parte dos músicos convidados para o Grande Concerto 3 na escadaria do Theatro Municipal, em foto inspirada em retrato da Semana de Arte Moderna de 1922

Figure 6- Foto publicada no jornal Folha de São Paulo em 03/11/14.

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. Casas 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 tonam circuito entre os membros da Nova MPB. As casas são destacadas, pelos agentes do meio musical, pela boa curadoria da nova música popular²²⁴.

Não somente as casas de shows proporcionam certa sustentabilidade e a divulgação dos novatos artistas, mas também os festivais são importantes portas de entrada²²⁵. A Virada Cultural, evento anual da cidade e do estado de São Paulo, é palco frequente para os artistas da Nova MPB.

²²⁴ Longe de se colocarem como concorrentes, os idealizadores das casas também afinados com a ação colaborativa, fundaram o coletivo P10, que tem como principal objetivo fortalecer a cena da música independente, alinhando estratégias de atuação conjuntas para superar dificuldades comuns. O coletivo também busca um diálogo com o poder público a fim de obter isenção do IPTU e abertura de editais especializados para as casas.

²²⁵ Alguns festivais com participação dos membros da Nova MPB: Coala Festival; Abril Pro Rock (Recife); reinauguração da Roosevelt (“Existe amor em SP” com Criolo e Karina Buhr); Funarte; Virada Cultural; Festival Planeta Terra; SWU (Paulínia); festival Circuito Banco do Brasil; Sonar SP; Black2Black; Rec-Beat (Recife); Lollapalooza; Rock in Rio; Telefônica Sonidos; Projeto Rumos Música do Itaú Cultural.

É possível notar a sobreposição de nomes tanto das casas de shows como dos meios de comunicação que são indicados para fazer a curadoria da Virada. Em 2013, o evento escalou Alex Antunes (jornalista e produtor cultural), Ale Youssef (sócio fundador do Studio SP), Marcus Preto (jornalista e produtor cultural), Pena Schmidt (produtor cultural), Sérgio Vaz (fundador do Cooperifa, cooperativa de artistas da periferia, e poeta).

Os agentes dos meios de comunicação, jornalistas e apresentadores também são parte importante desta rede de relações, responsáveis por amplificar os nomes dos jovens artistas, abrindo espaço em revistas, jornais e programas de televisão, o que os proporciona tanto uma maior visibilidade como prestígio. Os principais críticos entusiastas e motivadores da chamada cena musical paulistana, da qual fazem parte nossos principais personagens, são os jornalistas, blogueiros e produtores culturais Marcus Preto, Ronaldo Evangelista, Patrícia Palumbo e Roberta Martinelli. Além de jornalistas em grandes veículos de comunicação, esses personagens circulam entre blogs musicais e curadorias de eventos, festivais e projetos musicais, desempenhando papel fundamental para a existência social da Nova MPB e associando a eles a ideia de cena musical paulistana. 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 podcasts²²⁶ ou mixtapes, que podem ser ouvidos online. Esses agentes, além de promoverem a divulgação de novos artistas, são responsáveis por projetos de homenagens ou encontros entre artistas. Os blogs Banda Desenhada, Radiola Urbana, Farofafá, Miojo Indie, O Esquema e Trabalho Sujo são os principais blogs com presença frequente da Nova MPB e contribuição dos críticos.²²⁷

Marcus Preto passou por revistas como Bravo!, Época, Revista Cult e Rolling Stones, foi crítico e repórter cultural do caderno Ilustrada, do jornal Folha de São Paulo. O jornalista é sócio fundador do site Música de Bolso, com a proposta de revelar novos artistas produzindo clipes e vídeos descontraídos de performances musicais. Marcus Preto abandonou os jornais e revistas para se dedicar a função de produtor musical, realizando curadorias de projetos com propostas de

²²⁶ Podcast é uma junção da sigla POD (*personal on demand*) e broadcast (transmissão de rádio ou televisão). Podcast é o nome dado a uma música ou uma sequência de músicas disponível para acesso ou *download* via *internet*.

²²⁷ Os blogs estão disponíveis nos endereços: <<http://farofafa.cartacapital.com.br/>>; <<http://www.oesquema.com.br/>>; <<http://miojoindie.com.br/>>; <<http://www.radiolaurbana.com.br/>>; <<http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/>>; <<http://trabalhosujo.com.br/>>. Acesso em 22/10/2013.

encontros musicais entre novos e consagrados artistas²²⁸. No final da década de 2000, Marcus Preto, como repórter e crítico da Folha, cavou espaço para os novos nomes da música brasileira, responsável pelos primeiros destaques do jornal sobre os artistas da Nova MPB. Frequentador assíduo do Studio SP, Marcus conheceu e tornou-se parte da formação da Nova MPB, ajudando a divulgar seus nomes e inserindo os novos artistas em projetos de sua curadoria. Em entrevista, Marcus Preto conta sobre a dificuldade em inserir novos nomes nos cadernos dos grandes veículos de comunicação e sua relação com os artistas.

Isso sempre há, não importa se os nomes em questão são independentes ou ligados a uma grande empresa. E nem é uma coisa ruim, muito pelo contrário. De ruim, o que sempre houve – e agora eu não estou falando da “Folha”, mas de quase todos os jornais e revistas paulistanas – é uma autocritica burra e provinciana que funciona mais ou menos assim: se cinco pessoas estão fazendo uma música interessante no Pará (ou em qualquer outro estado: quanto mais longe, melhor), isso configura uma cena relevante; mas, se 50 pessoas estão fazendo uma música interessante em São Paulo, isso configura um monte de amigos que o repórter quer que apareçam. Como boa parte dos artistas em que eu acreditava naquele momento fazia parte de uma movimentação paulistana, tive que lutar muitas vezes contra esse complexo de inferioridade. E, até que os nomes que eu defendia se tornassem importantes em seus nichos, minhas palavras continuavam sob suspeita. Lembro que, quando escrevi meu primeiro texto sobre o Criolo, a ombudsman do jornal me chamou de “deslumbrado”. Hoje, acho isso um símbolo importante. Mas é bom ressaltar que, na “Folha”, ao menos nos meus primeiros anos de casa, em 2009 e 2010, os artistas emergentes interessavam muito. Pela novidade. Por se tratar de nomes que o jornal, de alguma maneira, estava levando pela primeira vez ao leitor. A “descoberta” era uma moeda forte.²²⁹

Além das páginas no jornal com críticas favoráveis, Marcus Preto torna-se parte atuante da produção da Nova MPB. O Jornalista se colocou com produtor musical, em parceria com DJ Zé Pedro, para a elaboração de um disco com releituras de músicas de Ângela Ro Ro, “Coitadinha Bem Feito” (2013), nas vozes masculinas e arranjos individuais dos artistas da Nova MPB. Participaram do disco Lucas Santtana, Leo Cavalcanti, Romulo Fróes, Thiago Pethit, Tatá Aeroplano, Gui Amabis, Adriano Cintra, Rodrigo Campos, Kiko Dinucci, Gustavo Galo, entre outros. Marcus Preto também está entre os consagrados. O jornalista vem produzindo os shows de Gal Costa e assina a direção artística de seu último disco *Estratosférica* (2015), que conta com composições de Criolo e Milton Nascimento em parceria, José Miguel Wisnik, Arnaldo Antunes,

²²⁸ Em 2013, após sua saída da Folha, Marcus Preto realizou a curadoria do álbum “Coitadinha Bem Feito”, em que artistas da nova geração interpretaram canções de Ângela Ro Ro. Nesse mesmo ano, tornou-se apresentador do programa “Com a Boca no Mundo”, na Oi FM, e passou a comandar os projetos “Trampolim”, na Miranda (RJ), e “Grandes Artistas”, no Espaço Revista Cult (SP), entrevistando diversos nomes da MPB. Também atuou diretamente no EP *Tribunal do Feicebuqui*, de Tom Zé, com quem vem, há alguns anos, elaborando uma biografia.

²²⁹ Entrevista de Marcus Preto concedida ao blog Banda Desenhada, publicada em 26/09/13. Disponível em: <<http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2013/09/venha-ate-sao-paulo-ver-o-que-e-bom-pra.html>>. Acesso em 15/05/14.

Céu e Mallu Magalhães. Paralelamente a elaboração de uma biografia de Tom Zé, o jornalista foi produtor de último EP do compositor, *Tribunal do Feicebuqui* (2013), que conta com a colaboração dos novos artistas, com quem Marcus Preto o colocou em contato.

Com o Tom Zé, foi bem diferente. Eu ainda estava na “Folha” quando, há quatro anos, comecei a trabalhar em uma biografia dele. Com o convívio (tenho mais de cem horas de entrevistas com ele, imagina!), ele acabou me mostrando coisas que estava fazendo. E, quando rolou o lance da Coca-Cola, de as pessoas criticarem ele ferozmente nas redes sociais por ter feito a locução do comercial de refrigerante, vi Tom Zé em um estado de tristeza avassalador. Ele me disse que tinha decidido parar. Que não ia mais fazer música. Eu tomei um susto, ele falava sério. “Mas Tom Zé, como vai parar se é agora que você precisa fazer música? Vamos fazer um disco com esse negócio!” Ele me disse que não tinha energia, que não tinha ânimo e nem dinheiro para produzir, pagar a banda. “Que dinheiro, Tom Zé! Eu vou chamar uma garotada aqui que te ama, que bebe no seu trabalho. Vai ser um presente pra eles poder conviver com você, vão pirar em poder trabalhar junto.” (Pensei justamente na Trupe Chá de Boldo, n’O Terno e na Filarmônica de Pasárgada. Eu tinha feito uma parada com eles pra “Serafina” e o próprio Tom Zé tinha dado depoimento. Aquilo já tinha me dado o clique.) Mas ele não se animou muito, fui pra casa meio derrotado. Mas, no dia seguinte, logo cedo, toca o telefone: “Marquinhos, já chamou os meninos?”. Só se eu fosse um idiota completo – ou um total covarde – pra não entrar nessa de cabeça, né?²³⁰

Assim, é possível notar em sua fala e em projetos que desenvolve o movimento impulsionado pelo crítico-curador de aproximação de músicos e compositores de gerações diferentes, revitalizando os nomes consagrados no cenário musical atual e legitimando novos nomes pela parceria com ícones da música brasileira. Esse movimento empreendido por Marcus Preto não é uma atitude isolada. A convivência pacífica de gerações diferentes é somada ao princípio da música colaborativa, e que serve como uma maneira de amplificação dos novos artistas no cenário musical.

Ronaldo Evangelista, jornalista, pesquisador e produtor musical, também coloca suas energias em projetos musicais desse tipo. O jornalista especializado em música, contribui para o jornal Folha de São Paulo, revista Bravo!, revista Bizz e revista Época, evidenciando a cena musical paulistana, com a qual tem contato mais direto através da atuação como produtor cultural. Ronaldo Evangelista foi responsável pela curadoria do projeto Cedo e Sentado, do Studio SP, trazendo para o palco nomes até então desconhecidos. A múltipla atuação do jornalista também inclui discotecagem em festas na cidade e a produção de eventos musicais que revitalizam nomes consagrados da música brasileira, promovendo a parceria com os novos artistas da Nova MPB, como o show 40 anos de João Donato, com a participação de Tulipa Ruiz e Mariana Aydar. Ronaldo, em parceria com Livia Libâneo, Juliana Leite, Bianca Maria Binazzi e Roberta Martinelli, foram responsáveis pela criação

²³⁰ Ibidem.

do programa Cultura Livre, na rádio Cultura Brasil AM 1200, em 2010, o qual tinha como proposta apresentar a nova música, convidando os jovens artistas para apresentarem-se ao vivo no programa.

A relação próxima entre críticos e artistas salta aos olhos e acaba por gerar críticas de outros jornalistas aos próprios críticos. Álvaro Pereira Junior, em artigo denominado “É proibido criticar”, aponta o papel do crítico como entusiasta, desempenhado por alguns de seus colegas.

Em terras bandeirantes praticamente não há mais distinção entre jornalistas e músicos. É todo mundo meio blogueiro, meio ‘tuiteiro’, meio crítico, meio artista. É todo mundo muito amigo, tudo é muito fofo, tudo é muito “amor” (aos mais velhos e aos off-line, explico que “amor” vem sendo usado como sinônimo de “ótimo”). Em qualquer jornal, revista ou site, em qualquer blog ou conta do twitter, você vai ler exatamente os mesmos elogios para o rap feito sob medida para jornalistas branquinhos de Criolo, para a bossa velha de Romulo Fróes, para o sambinha sem “cojones” de Thiago Pethit. Para complicar esse quadro de complacência, quase toda a cena de música independente no Brasil está de costas para o público. Não precisa dele. Abrigou-se sob um guarda-chuva estatal ou paraestatal.²³¹

O jornalista expõe as relações que sustentam a divulgação dos novos artistas nos meios de comunicação, que segundo ele, formam um coro blindado, impossibilitando a crítica negativa. Álvaro aponta o coleguismo e um certo nepotismo entre amigos que garante a divulgação e a exaltação mútua entre artistas e agentes dos meios de comunicação, que desempenham o papel de produtores. Além da crítica direta aos colegas de redação, o jornalista aponta o mecenato privado (com incentivo público) e a acolhida do SESC como responsáveis pela sustentação material dos artistas, o que resulta no desinteresse pela conquista de um público cativo. A crítica é rebatida por Marcus Preto com acusações sobre o ressentimento de jornalistas culturais que não acompanham as novidades de seu tempo, diálogos reveladores de disputas internas aos meios de comunicação. Contudo, a crítica não abala as estruturas formadoras da Nova MPB.

Patrícia Palumbo também faz parte do time de jornalistas e pesquisadores de música que exaltam os artistas da Nova MPB como a nova geração da música brasileira, pertencentes a uma onda de criatividade propiciada pelas novas tecnologias de comunicação. A jornalista e apresentadora é conhecida por capitanear o programa da rádio Cultura, Vozes do Brasil, onde além de selecionar a “boa” música brasileira, sempre em torno do gênero MPB, apresenta os novos nomes. O programa alcançou considerável grau de legitimidade no universo da música e se desdobrou em dois livros de entrevistas e um documentário com a presença de consagrados da música brasileira. Patrícia Palumbo recebe os artistas em sua casa e transmite o bate papo

²³¹ Artigo de Álvaro Pereira Junior “É proibido criticar”, publicado na Ilustrada, do jornal Folha de São Paulo, em 1/10/2011.

descontraído via rádio e também em seu blog²³². Além da divulgação dos artistas da Nova MPB, Patrícia Palumbo também participa de curadorias, como no projeto Pratas da Casa do SESC e a Virada Cultural da cidade de São Paulo, levando ao palco suas apostas, que se sobrepõem aos personagens da Nova MPB²³³. Patrícia Palumbo também desenvolveu a curadoria do disco Literalmente Loucas, com canções de Marina Lima nas vozes de cantoras da Nova MPB, como Tulipa Ruiz, Andreia Dias, Márcia Castro, Anelis Assumpção, Karina Buhr, Iara Rennó, entre outras.

O movimento de inclusão das personagens da Nova MPB no rol de figuras selecionadas da música brasileira por Patrícia Palumbo indica uma posição de distinção no universo da música popular, já que sua seleção inclui somente nomes da MPB com considerável legitimidade, denominadas pela jornalista e apresentadora de “a boa música brasileira”. Ter acesso ao seu programa significa uma boa posição na hierarquia de legitimidade instituída no campo e, portanto, sua seleção pode ser apontada como uma instância de consagração em operação neste microcosmo. Mesmo que figuras provenientes do rap, mas com inserção na formação Nova MPB, sejam novidade nos microfones do Vozes do Brasil, é preciso ressaltar que tanto o gênero rap vem ganhando status entre os legisladores da música popular, incluindo a jornalista em destaque, como os representantes do rap incluídos na seleção não trazem o gênero puro e violento produzido por grupos dos anos 1990.

A jornalista, apresentadora, atriz e professora de jornalismo pela FAAP, Roberta Martinelli é a principal responsável por levar os artistas da Nova MPB para outra instância de consagração no microcosmo da música popular: a TV Cultura. Assim como os críticos-curadores apresentados acima, a jornalista também desempenha o papel de curadora em editais e premiações da música brasileira e tem contato frequente com a formação Nova MPB. Roberta Martinelli ganhou proeminência no universo musical com a criação do programa Cultura Livre, na TV Cultura, a partir de 2011. O programa já existia na Rádio Cultura AM 1200, ligada à emissora de televisão, quando Roberta participou de sua concepção em parceira com Ronaldo Evangelista, que lhe apresentou os artistas da incipiente cena musical. Ela descreve seu contato com os artistas mediado por Ronaldo Evangelista.

²³² Entrevistas disponíveis em: <<http://patriciapalumbo.com/>>. Acesso em 10/05/2014.

²³³ Os entrevistados por Patrícia Palumbo no programa e que pertencem a formação são: Criolo, Thiago Pethit, Anelis Assumpção, Tulipa Ruiz, Tiê, Marcelo Jeneci, O Terno, Romulo Fróes, Karina Buhr, Iara Rennó, Andreia Dias, Gui Amabis, Trupe Chá de Boldo, Leo Cavalcanti, Passo Torto, Rodrigo Campos.

A gente começou fazendo esse projeto... Era uma outra equipe, que já saiu daqui, mas era o Ronaldo Evangelista, que é jornalista, tinha Bianca Maria Binazzi, a Livia Libâneo e a Juliana Leite. E a gente começou juntos. E o Ronaldo já era muito ligado com eles todos, com a nova música e o que acontecia agora. E o Ronaldo foi me colocando, me colocando, e de repente acho que esse virou meu universo. E é muito bom você fazer o que você acredita, né?²³⁴

Roberta Martinelli deixa entrever o entusiasmo com a nova música e sua imersão neste universo, e através do formato que ganha o programa para a televisão, procura seguir os princípios norteadores da estrutura de sentimento da formação: o programa é gravado com câmeras de telefones celulares e câmeras de segurança num estúdio da rádio e com vinhetas feitas pela apresentadora com papel e caneta ao vivo. A proposta do programa é apresentar os novos nomes da música brasileira em entrevistas e apresentações dos artistas no estúdio ao vivo. Roberta Martinelli se diz fã dos artistas da Nova MPB e passa certa informalidade nas conversas²³⁵.

[O repertório da Nova MPB] É tudo que eu escuto. Hoje eu posso dizer que é quase uma fixação. Eu só escuto isso. E é louco, porque é muita gente. Outro dia até me falaram aqui: “Nossa, eu nem sabia que estavam fazendo música nova!” Eu falei “gente, que absurdo! Tem muita música!”. Ai as pessoas falam “Ai, não se faz mais música como antigamente!” Talvez não no modo de fazer, mas [música] de qualidade, sim e muita. Mas é mais difícil você chegar numa televisão, é mais difícil você atingir um grande público. Não existe mais gravadora, não existe mais nada disso. O mercado caiu. As coisas se dissolveram. E a gente tá nessa fase de reformulação. E agora eu acho que mais forte já. Mas é difícil pra essas pessoas. Por exemplo, eles saem em jornais, saem em muitas coisas, mas você vai perguntar pro grande público quem são eles, pouca gente sabe: [esse é o] papel do Cultura Livre.²³⁶

Como expresso na fala da jornalista, a presença dos artistas nos palcos e estúdios da TV Cultura não garante aos artistas uma amplificação de seus nomes como sucessos nacionais, mas lhes rende reconhecimento e legitimidade. A aposta da apresentadora em elevar o grupo de artista ao status de “nova cena musical” também lhe rende o prestigioso papel de curadora e fomentadora da nova cena. Roberta Martinelli integrou a comissão especialista para seleção do edital da Natura Musical em 2012, foi jurada do Prêmio Multishow em 2012 e 2013, e participou da seleção dos artistas revelação do ranking da Folha de São Paulo, em 2012.

²³⁴ Entrevista concedida por Roberta Martinelli ao programa Metrôpolis, da TV Cultura, publicado em 14/07/2011. Disponível em: <http://mais.uol.com.br/view/xiddtuwnvlqs/metropolis--entrevista-com-roberta-martinelli-04020C183066C8C11326?types=A>. Acesso em 14/05/2015.

²³⁵ Os artistas da Nova MPB que passaram pelo programa são: Tata Aeroplano, Emicida, Marcia Castro, Cérebro Eletrônico, Filipe Catto, Metá Metá, Marcelo Jeneci e José Miguel Wisnik, Tiê, China, Curumin, Rafael Castro, Romulo Fróes, Trupe Chá de Boldo, Karina Buhr, Mariana Aydar, Gui Amabis, Thiago Pethit, Céu, Dudu Tsuda, Lucas Santtana, Rodrigo Campos, O Terno, Passo Torto, Anelis Assumpção, Andreia Dias, Tulipa Ruiz, Juçara Marçal, Iara Rennó, Gustavo Galo, Péricles Cavalcanti. Muitos deles se apresentaram mais de uma vez, nos quatro anos de programa.

²³⁶ Ibidem.

A partir de sua entrada pelo programa de Roberta, os artistas passam a circular em outros programas da TV Cultura, como o Metrópolis, o Provocações, e o programa Ensaio. Estes dois últimos programas frequentados por nomes da alta estirpe da produção cultural e musical, respectivamente, colocam os artistas da Nova MPB num lugar de legitimidade e podem ser classificados como instâncias de consagração no campo musical.

Um evento que bem cristaliza o lugar ocupado pela formação e as relações que a sustentam é o Cultura Livre Especial Fim de Ano, que aconteceu na virada do ano 2012 para 2013²³⁷. Capitaneado por Roberta Martinelli, o show reuniu os principais nomes da Nova MPB, numa celebração entre amigos climatizada pela satisfação de estarem protagonizando a nova geração da música brasileira. A descrição do ambiente dos bastidores do show por Márcio Bulk, idealizador do blog Banda Desenhada, revela a ambientação da formação atuando em conjunto, num texto que faz a comparação entre a chamada cena musical paulistana e a inexistência de alguma cena no Rio de Janeiro.

Não, não é bairrismo, juro. Bem, pelo menos não daquele tipo clichê que, com certeza, você já leu em algum lugar por aí. Está mais para inveja branca, do bem. Afinal, desde que surgiu, a nova cena musical de São Paulo vem colhendo muitos frutos e, a cada dia, ganhando mais força. Ok, você poderá falar que os “novos paulistas”, a nova MPB ou (aff!) a neoMPB de Sampa só têm este enorme destaque por conta da grana que ergue e destrói coisas belas. Mas estamos começando o ano e não serei eu a falar mal desses meninos. Quero tocar em outro assunto, talvez um pouco clichê para você, algo sobre amor e generosidade.

No início de dezembro, fui à gravação do especial de fim de ano do Cultura Livre, programa de rádio capitaneado por Roberta Martinelli e que há algum tempo ganhou espaço também na TV. Era o “Show da Virada”, tipo réveillon em Copacabana só que indie (por favor, leia esta última palavra com toda a ironia do universo). No palco, passaram 18 artistas que representaram de forma significativa o que há de mais interessante na atual música popular brasileira. Tulipa Ruiz, Leo Cavalcanti, Marcia Castro, Filipe Catto, Blubell, Kiko Dinucci, Rafael Castro, Juçara Marçal, Karina Buhr, Tatá Aeroplano, Pélico, Felipe Cordeiro, Letuce, Bárbara Eugênia, Rael, Laura Lavieri e – nem tão novo MPBista assim – Mauricio Pereira se apresentaram ora individualmente, ora em parcerias, tendo sempre como banda de apoio os heroicos meninos de O Terno. Bem no meio dessa festa tão imodesta, pela hora da contagem regressiva, todos foram ao palco cantar “Gente Aberta”, canção de Erasmo Carlos que inicia com os proverbiais versos: “Eu não quero mais conversa/ Com quem não tem amor”. Era possível ver a felicidade estampada no rosto de cada um da trupe. Entre um intervalo e outro, os próprios artistas iam para a plateia, fazendo bela fuzarca e se divertindo como poucos. Nos bastidores, enquanto Blubell e Tulipa Ruiz usavam e abusavam do Instagram, Letícia Novaes fazia o mapa astral de Filipe Catto. Este, cantarolava com Bárbara Eugênia uma música do rei. De forma cômica, Leo Cavalcanti dava bronca em Pélico por saber melhor a letra de “Se Você me Perguntar” do que o próprio autor. A videomaker Nina Cavalcanti,

²³⁷ O programa levou ao palco Márcia Castro, Pélico, Bárbara Eugênia, Tatá Aeroplano, Leo Cavalcanti, Felipe Cordeiro, Rafael Castro, Juçara Marçal, Mauricio Pereira, Tulipa Ruiz, Filipe Catto, Letuce, Blubell, Rael, Laura Lavieri, Karina Buhr e Kiko Dinucci. Todos eles são acompanhados pela banda O Terno, formada por Tim Bernardes (guitarra), Victor Chaves (bateria) e Guilherme D’Almeida (baixo).

irmã de Leo, providenciava bebidinhas para a jornada de mais de quatro horas de gravação. Assim, de forma displicente, o clima de festa serviu para demonstrar o porquê da cena paulistana ter dado tanto certo. Ali, em meio aos artistas e fãs, também se encontravam produtores, jornalistas, blogueiros e afins. Estes, em grande parte responsáveis por fomentar a cena, estavam no mesmo clima dos demais: Zé Pedro, do selo Jóia Moderna, não escondia o entusiasmo durante as apresentações, assim como o jornalista Marcus Preto e Cristina Chehab (colaboradora dos blogs Musicoteca e Banda Desenhada). Bem, e eis que finalmente chego ao ponto principal desta história: o amor e a generosidade. Mais do que jogos de interesse e guerra de egos, naturais no meio artístico, o que se viu durante todo o processo de gravação do programa foi uma enorme vontade de que tudo desse certo. Diversos profissionais e amigos de fato se confraternizavam por acreditar no trabalho e na força daqueles artistas. E, sinceramente, sinto que é isto que falta à cena carioca. Enquanto não houver um grupo unido de profissionais que fomente a cena, enquanto não houver igual generosidade por parte dos artistas, enquanto não houver mais entusiastas, será muito difícil termos uma visibilidade próxima à da cena de São Paulo.²³⁸

O texto expressa a proeminência da cena musical de São Paulo, em relação a movimentação dos artistas no Rio de Janeiro, evidenciando o clima colaborativo, quase uma ação entre amigos, e a força que entusiastas da cena dão à sua existência. O clima de festa entre artistas, produtores, jornalistas e blogueiros dá o tom do encontro. O texto deixa entrever que a chamada cena musical paulistana tem força na sua ação coletiva, que agrega também agentes que proporcionam locais de apresentação ou um espaço nos meios de comunicação, produzindo e amplificando os novos nomes do cenário musical.

2.10. *Entre a “Nova MPB” e a canção sem rótulo*

A cada novo material que é lançado no microcosmo musical, as posições de seus agentes, as estratégias de movimentação, as classificações pré-existentes e as verdades que regem este universo devem ser rearranjadas. Será ingenuidade dos criadores achar que este novo material irá voar livremente, sem classificações. A existência social de uma obra só será possível após passar pelos imperativos deste universo, que tratarão de legitimá-la ou não.

O grupo de músicos e compositores em questão constrói um discurso sobre a livre criação, já que estão distanciados das amarras da indústria fonográfica e por isso não encaram sua obra como um produto que precisa de um nome. Quando questionados sobre o gênero a que pertencem ou

²³⁸ Texto de Marcio Bulk publicado no blog Banda Desenhada, publicado em 02/01/2013. Disponível em: <<http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2013/01/la-banda-usurpada-vol-1-sao-sao-paulo.html>>. Acesso em 15/03/2015.

sobre a classificação que os agentes dos meios de comunicação lhes atribuem, esses atores têm aversão a qualquer tipo de classificação, negam gêneros que lhes foram atribuídos e se surpreendem com a dimensão que tomou alguma classificação dita errônea de sua música. Os artistas, ao se colocarem como músicos independentes, acreditam terem seus caminhos de composição liberados de qualquer classificação já existentes. Eles misturam ritmos e gêneros, se abstendo de classificar sua produção em um gênero específico. No entanto, ao deixarem o anonimato, esses artistas se deparam com agentes que se incumbem de nomeá-los, já que eles próprios não o fizeram. Há uma tensão entre, de um lado, os compositores defendendo suas criações de classificações presentes no mercado simbólico e, de outro, agentes tentando interpretar, agrupar, nomear esses novos compositores e suas produções.

A questão do nome atribuído ao grupo coloca à mostra o processo de enredamento que sofrem os artistas, e ao qual tentam resistir. A valorização da não-classificação por parte dos artistas e a tentativa de enquadramento que sofrem ao ocuparem lugares neste microcosmo e, ao mesmo tempo, a contradição entre discursos e a prática musical em si, embaralham ainda mais as cartas do jogo. A tensão existente em torno da classificação do grupo revela, de um lado, o enredamento sofrido pelos novos artistas ao se lançarem na carreira musical e, por outro lado, direções que tomam os processos rumo a uma significação mais ampla do lugar social ocupado (ou sendo transformado) do compositor e músico popular brasileiro. Portanto, adotarei aqui o nome Nova MPB como definidor do grupo, pensado como um sentido público²³⁹, ou seja, um sentido atribuído aos novos artistas por todos os outros agentes do campo, nome que os músicos e compositores irão negar ou reafirmar nos discursos e ações e que coloca a mostra o jogo de relações em que estão inseridos.

Seus discursos estão construídos sobre o argumento de que ao criar uma canção não se pensa na classificação que ela deve ter. Se olharmos da perspectiva do artista, esse argumento faz sentido. No entanto, tendo conhecimento sobre os gêneros musicais e as criações que se dão em torno desses gêneros, muitos outros músicos e compositores se filiam a algum gênero e tem isso muito claro na sua criação. Por exemplo, uma banda de *heavy metal* foi formada e tem seus músicos empenhados em criar um *heavy metal*, com todo o peso de bateria, distorções características nas guitarras,

²³⁹ A noção de sentido público é usada aqui tal como descreve Bourdieu (2003, p. 112), ao analisar o mercado de bens simbólicos: “Em um processo de circulação e consumo dominado pelas relações objetivas entre as instâncias e os agentes que nele estão envolvidas, constitui-se o sentido público da obra pelo qual o autor é definido e em relação ao qual está obrigado a definir-se.”

fazendo uso das cordas mais graves e acordes menores para compor um tom sombrio, sendo acompanhados por letras com teor mórbido.

Ao se lançarem na carreira musical, a linha condutora da construção de um discurso sobre suas produções é a independência, já que seus nomes, ao menos inicialmente, permanecem restritos a um circuito musical distante da música comercial, em casas de shows cativas na cidade de São Paulo. Ainda que com projetos individuais, os artistas desenvolvem suas carreiras de maneira colaborativa, o que ganha proeminência aos olhos externos. O caráter agregador de sonoridades e referências de suas produções, compartilhado pelos membros da formação, motiva os agentes externos a agrupá-los e aventar a possibilidade do surgimento de uma nova cena musical. O pertencimento ao grupo e a potência de status em pertencer a uma insurgente cena musical independente fazem com que esses artistas permaneçam ligados uns aos outros, mesmo que isso contrarie a intenção de imprimir um estilo próprio e individual às obras. Contudo, a não definição num determinado gênero, deixa espaço para a definição externa, que os artistas negam.

Desse modo, os compositores e músicos da Nova MPB são constantemente questionados em entrevistas sobre o gênero a que pertencem. Em resposta, os músicos afirmam a liberdade musical e recusam a coação em ter que se classificar ou enquadrar sua obra em nome predefinido.

Mas essa história de catalogar... Catalogar nunca dá certo! Mania de botar tudo em gavetinhas! [Risos]. Por isso que os termos são sempre frouxos, mesmo quando os próprios artistas inventam um nome. Depois terão que passar a vida escrevendo livros e mais livros explicando tudo! Veja a tropicália! Por mais profundo e conceitual que seja um termo, sempre haverá alguém que poderá questioná-lo e fazer a catalogação cair por terra.²⁴⁰

A crítica aos meios de comunicação está presente em seus discursos, apontando a necessidade de os rotularem como algo que pode esconder a individualidade de seus trabalhos.

Porém, por detrás de todos estes rótulos, sempre há um artista querendo fazer um trabalho sincero, verdadeiro e, às vezes, com muita dificuldade.²⁴¹

É um saco essa mania de querer te rotular, de te engessar. Fiz até uma música sobre isso, que vai estar no próximo álbum: Não pergunte o estilo que eu faço porque – meu amigo – não sei dizer/ rotulado, enquadrado, encaixado em uma prateleira você não vai me ver.²⁴²

²⁴⁰ Thiago Pethit em entrevista ao blog Banda Desenhada, jan. 2013. Disponível em: <<http://www.bandadesenhada.com.br/search?q=thiago+pethit&submit=busca>>. Acesso em: jul. 2013.

²⁴¹ Marcelo Jeneci em entrevista ao blog Banda Desenha, mar. 2012. Disponível em: <<http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2012/03/pelas-esquinas-de-sua-casa.html>>. Acesso em: out. 2013.

²⁴² Andreia Dias em entrevista ao blog Banda Desenhada, nov. 2011. Disponível em: <<http://www.bandadesenhada.com.br/search?q=andreia+dias&submit=busca>>. Acesso em: out. 2013.

Dentre os artistas que compõem o grupo, os únicos que fazem afirmações quanto à definição de um gênero musical são Criolo e Tulipa Ruiz. Criolo afirma-se rapper e declara que o rap foi seu berço e sua inspiração. No entanto, ao lançar seu segundo álbum misturando gêneros ao rap, compondo canções muito mais melodiosas do que a fala cantada que marca o gênero rap, Criolo é incessantemente questionado sobre seu gênero musical²⁴³. Sua resposta: “Não sou eu quem pode dizer, é o mundo. A gente sabe que faz música com o coração e as pessoas tem o direito de buscar definições.”²⁴⁴. Já Tulipa Ruiz, num tom de brincadeira, inventa um gênero para definir sua música.

Gosto de chamar o som de pop florestal por ser meio paulistano e meio mineiro. É uma brincadeira com todos os gêneros, na verdade! Uma brincadeira com essa coisa de ter que categorizar a música. Isso aconteceu quando chegamos no momento de definir o nosso gênero musical. Ficamos na dúvida do que colocar, porque, na verdade, o gênero é mutante. Fiquei com medo de, ao escolher uma palavra, limitar o meu trabalho. Aí eu quis inventar meu próprio gênero, que é o Pop Florestal. O termo brinca com a alternância entre São Paulo e Minas Gerais, a cidade do interior e a cidade grande.²⁴⁵

O pop florestal foi uma brincadeira que deu certo. O pop produto, o pop comercial, imposto pela indústria, não me interessa, como não interessa à minha geração, pelo menos entre as pessoas com quem convivo. O pop que eu considero tem a ver com pessoas, com seres humanos. Ele transcende o “alternativo” e o “mainstream”.²⁴⁶

Tulipa resolve inventar um gênero para categorizar sua música e é questionada por isso. Mesmo o gênero inventado precisa de explicações sobre o termo “pop”, que pode ter múltiplas interpretações. Afastando-se da noção de “pop” como produto da indústria cultural, noção essa mais comum no mercado musical, Tulipa associa o termo a “seres humanos”, se esvaindo assim da polêmica filiação à música “popular”. Os artistas não se filiam a um gênero musical e se definem, então, na inexistência e fluidez. O *habitus* que possuem por conta do pertencimento à fração artística da classe média, lhes proporciona um conhecimento avançado das regras do jogo: eles sabem que a autodenominação os direciona para um lugar simbólico determinado, e que serão cobrados por uma postura condizente. Galletta (2012) também observou a mesma tendência.

Na realidade, um elemento comum à maior parte destes artistas – e significativo no que se refere à “cena paulistana” – é uma tendência a rejeitar ou a negar rótulos e classificações relativamente a seus trabalhos musicais. Estes artistas demonstram, em suas declarações, sentir e perceber tais expedientes de categorização e identificação musical como representações intrinsecamente redutoras e limitantes das suas obras. Em outras palavras, o que estes artistas têm afirmado é que estas formas de identificar e traduzir são “incapazes

²⁴³ Voltarei a esta questão na seção 2.12.

²⁴⁴ Criolo em entrevista ao Show Livre, exibido em 2/08/2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1Mp-nObS0ow>>. Acesso em: jul. 2013.

²⁴⁵ Tulipa Ruiz em entrevista à Raisia Ramos, A Redação, jul. 2011. Disponível em: <<http://www.aredacao.com.br/cultura/689/tulipa-ruiz-quis-inventar-meu-proprio-genero>>. Acesso em out. 2013.

²⁴⁶ Entrevista concedida ao blog Banda Desenhada, publicada em 15/05/2011. Disponível em: <<http://www.bandadesenhada.com.br/search?q=entrevista&submit=busca>>. Acesso em 23/03/2014.

de dizer”, fiel e adequadamente, “o que são suas músicas”. Buscam, assim, incentivar, ao mesmo tempo, o contato direto e não mediado (por classificações prévias) do público com suas criações (p. 272).

A ausência da auto definição dos músicos, somada à estética musical formada pela mistura de gêneros, algo de difícil definição, leva os agentes ligados aos meios de comunicação a considerá-los parte de uma nova geração e a aproximá-los da chamada MPB.

O jogo de posicionamento que os novos músicos e compositores enfrentam, no entanto, não pode ser ignorado por eles. Suas posições estão implícitas nas associações que fazem com outros compositores e músicos, na composição das letras, ritmos e melodias, na escolha da formação da banda e arranjos, em suma, tornar-se músico e compositor popular brasileiro implica em se inserir num arranjo de forças já dado com suas figuras-chaves e legisladores dizendo a que gênero pertence, a partir da forma artística, em seu sentido amplo, que deram aos seus trabalhos. Em outras palavras, a classificação em gêneros é uma luta entre os próprios artistas e outros agentes, desvelando a teia de relações em que estão se inserindo.

Um exemplo claro disso é a maneira como alguns deles se inseriram na cena musical e que gera uma repercussão que lhes foge ao controle. Em setembro de 2009, Ana Garcia, produtora musical ligada à produtora Coquetel Molotov, propõe um projeto para compor algumas apresentações no Sesc Vila Mariana, chamado Novos Paulistas²⁴⁷. Ela convida Thiago Pethit, que entra em contato com alguns outros músicos com os quais já fazia parcerias em noites de apresentação no Studio SP. São eles: Tulipa Ruiz, Tiê, Tatá Aeroplano, e Dudu Tsuda. Juntos se apresentam tocando suas composições individuais. O nome do projeto escolhido por Ana Garcia tem repercussão, pois remete aos Novos Baianos, grupo da MPB dos anos 70, sugerindo certa continuidade ou contraponto. Como se tratam de músicos que já vinham se apresentando na noite paulistana, que são amigos e desenvolviam trabalhos independentes e cooperativos, a comparação se torna inevitável pelos agentes dos meios de comunicação. O grupo continua se apresentando em outros eventos com o mesmo nome, enquanto jornalistas e blogueiros questionam os músicos sobre um suposto movimento ou coletivo empreendido por eles. Todos negam qualquer relação com o grupo Novos Baianos ou a formação de um movimento ou coletivo, afirmando ter sido somente um show com tal nome e ressaltando que todos têm projetos individuais. Os cinco músicos seguem

²⁴⁷ Informações retiradas do vídeo da Trama Radiola. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=5dk1vd-0WKU>>, acessado em 2/06/2014.

sendo denominados Novos Paulistas e negando tal denominação, surpreendidos com a vida que ganhou a classificação.

[...] essas coisas fogem facilmente do nosso controle. Para você ter noção: a história da geração de São Paulo ou, como se falava, dos novos paulistas, se deu quando resolvemos fazer um show com esse nome. Foi de uma ingenuidade! Mas de uma ingenuidade [ênfático]! Era para ser um show e ponto. Assunto encerrado. Mas não! Repercutiu de tal forma que o termo acabou sendo utilizado à exaustão. É um negócio que persegue a gente! Esse papo de que todos somos amiguinhos... é uma mentira. Não temos mais o mesmo convívio. Essa geração que era eu, Tiê, Tulipa, Dudu Tsuda e Tatá Aeroplano... Não consigo mais encontrá-los com a mesma regularidade. Todos nós estamos trabalhando muito e não temos tempo para sair e conversar, como fazíamos antigamente. Mas as pessoas vão se apropriando de tudo, dando novos sentidos, totalmente independentes de nós.²⁴⁸

Isso não foi uma coisa feliz. Foi um nome que uma produtora inventou para vender shows para o Sesc, e, de repente, a gente estava numa sinuca de bico. Criou uma coisa superantipática. Aqui todo mundo é bem diferente um do outro. Mesmo que a gente ande junto, toque junto e cresça junto²⁴⁹

Ainda que se empenhem em negar qualquer tipo de movimento musical, os compositores passam a aparecer frequentemente associados, juntamente com outros nomes e participam de projetos que remetem à mesma ideia²⁵⁰. O nome Novos Paulistas sai de cena. No entanto, os agentes ávidos por novos ares na canção brasileira questionam a relação de cooperação como que fomentando uma cena musical.

Jornalistas, blogueiros e críticos ligados ao cenário musical voltam sua atenção ao grupo que vem se formando em torno da nova maneira de produção musical. Os agentes dos meios de comunicação anunciam o surgimento de um grupo de produção musical e, na indefinição do gênero do grupo, o denominam de diferentes formas, como: “cena independente paulistana”, “nova geração da música brasileira”, “nova geração da MPB”, “Nova MPB”, “nova safra da MPB”, “neo MPB” ou “MPB indie”. A evidência dada ao grupo concentra-se principalmente pela nova maneira de produção e cooperação entre eles. No entanto, a aproximação do gênero MPB é inevitável, já que a sonoridade das obras se distancia de qualquer gênero “puro” e o gênero MPB, como foi exposto anteriormente, constitui-se a partir da mistura de gêneros populares. Assim, a denominação mais recorrente para definir o grupo se torna “Nova MPB”. Contudo, os artistas negam o

²⁴⁸ Thiago Pethit em entrevista ao blog Banda Desenhada, jan. 2013. Disponível em: < <http://www.bandadesenhada.com.br/search?q=thiago+pethit&submit=busca> >. Acesso em: jul. 2013.

²⁴⁹ Tiê em entrevista a Marcus Preto, Folha de São Paulo, Caderno Ilustrada, 9/03/2011.

²⁵⁰ Ao final de 2009, estes músicos acabam por compor um outro projeto intitulado Geração SP, concebido por Daniel Barra, para divulgar novos nomes da cena paulistana. Projeto ganha o prêmio Estímulo da Música da Secretaria municipal da cultural. Faziam parte deste projeto também: Mariana Aydar, Romulo Fróes, Curumin, Anelis Assumpção, Marcelo Jeneci, Luísa Maita, entre outros.

pertencimento ao gênero MPB, pois o consideram por demais difuso e relembram que tal gênero já tomou uma multiplicidade de formas, desde seu nascimento nos anos 1960 até a atualidade. É possível ver esse argumento na fala de Mariana Aydar.

O que é MPB hoje? É tanta coisa. Los Hermanos é música popular do Brasil, da mesma forma que o forró e o brega também são. MPB é um rótulo caído. Não preciso me fechar em nada.²⁵¹

A cristalização do termo MPB se dá ao longo de 50 anos e é sinônimo de música requintada, produzida por jovens de classe média, com letras bem arranjadas. E, para além de todos os processos de ressignificação que sofreu o termo MPB ao longo desses 50 anos, o que o grupo parece despertar nos jornalistas que os denominam Nova MPB é uma percepção a respeito de sua proximidade com a MPB dos seus primórdios, dos anos 1960, devido à sonoridade, aos arranjos e pela proximidade desses agentes com os consagrados fundadores da MPB, através de parcerias, citações, comparações, homenagens. Ainda que os novos artistas tenham uma certa repulsa pela classificação MPB, por sua institucionalização e o uso recorrente, a aproximação dos consagrados é um fator de peso para o lugar social ocupado pelo grupo. A fala de Romulo Fróes evidencia os usos do termo e sua negação.

A MPB você entende o que é lá em Roraima, no Acre, em Salvador, em Jundiaí, em São Paulo. Quando você fala “MPB”, vem a imagem do que é. Não é frevo, não é samba, não é pagode, não é rock. É música brasileira. Acontece que esse rótulo foi muito malhado na últimas décadas. Virou um pouco sinônimo de música chata, de voz e violão, barzinho, badauê e todo mundo cantando junto. Então, a minha turma negou esse rótulo porque ele ficou associado a essa música careta, essa música muita institucional. Eu falo que eu faço música brasileira.²⁵²

Fróes reflete sobre o gênero MPB e sua indefinição ou desfiliação, concluindo que “é música brasileira”. Contudo o compositor nega o pertencimento ao gênero devido à transformação que sofreu durante as décadas, acabando por ganhar uma conotação de “música careta” e institucionalizada. Mesmo assim, sua autodenominação resulta na mesma conclusão que chega à essência da MPB: “música brasileira”. A fala de Fróes é expressiva de um lugar simbólico que os artistas da Nova MPB não se identificam e não querem ser classificados. Mesmo que as principais referências desses artistas se concentrem na clássica MPB, produzida na década de 1960 e 1970, o termo MPB tem sido usado, a partir da década de 1990, para classificar novas cantoras, em sua

²⁵¹ Mariana Aydar em entrevista ao G1, nov. 2011. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2011/11/mpb-e-um-rotulo-caido-afirma-mariana-aydar.html>>. Acesso em: out. 2013.

²⁵² Romulo Fróes em entrevista a Alexandra Makowski, jun. 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=w001tbT4T40>>. Acesso em: out. 2013

maioria intérpretes, e que permanecem coladas a uma sonoridade que se sedimentou ao longo das décadas e que pertence a um circuito comercial da música. Quando questionados sobre o pertencimento ao gênero, os artistas ressaltam que produzem música autoral, independente e com experimentações sonoras. Verônica Ferriani, cantora e compositora, nega o pertencimento de sua geração a tal gênero e aponta as múltiplas referências que possuem através da *internet*, ressaltando o caráter experimental de sua turma.

Essa geração atenta e desbravadora tem acesso a tudo através da *internet* e se dedica a conhecer e incorporar outros universos sonoros também. Acho que a maior invenção da geração tem sido experimentar, trabalhar boas canções com essa liberdade de referências e resultados sonoros.²⁵³

Desse modo, mais do que definir-se de antemão, os artistas da Nova MPB definem-se a partir da negação aos rótulos que surgem para classificá-los. E, apesar de sutil, esses agentes se posicionam em relação ao lugar que lhes é dado no universo musical, contrapondo-se ao papel de cantores intérpretes, agraciados pela indústria fonográfica e com uma musicalidade de fácil identificação.

Todo mundo compõe nessa geração, mas a novidade é que as cantoras compõem. É uma espécie de premissa. Você não pode mais ser cantora se não compor. A Nina (Becker), a Thalma (de Freitas), a Karina (Buhr). E mesmo as cantoras intérpretes, porque o trampo da Karina não é só dar a voz, é tudo, e não é à toa que a acho uma das melhores letristas. Ela está se esforçando pra isso. Mas uma cantora como a Mariana (Aydar), que é espetacular, brilhante e podia ter todos os compositores a seus pés, eu em primeiro lugar, mesmo ela quer compor, porque ela acha que precisa. Não tem mais a Maria Bethânia que fica no Olimpo: “Por favor, mandem chamar os compositores”. A coisa do homem compondo desde os anos 60 já é realidade, mas cantora é novidade.²⁵⁴

No entanto, seus posicionamentos não são assertivos e nenhum artista é citado por eles como exemplo a não ser seguido. Quando questionada sobre a classificação no gênero MPB, Tiê fala sobre a diversidade na produção musical entre seus colegas, impossibilitando serem reunidos numa só categoria, e recusa o gênero para definir sua produção: “Não me identifico com esse termo, acho que esse título é ultrapassado. O que faço é uma música brasileira que se aproxima do pop-country.”²⁵⁵.

²⁵³ Declaração ao jornal O Povo, publicada em 28/11/2013. Disponível em: < <http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaarte/2013/11/28/noticiasjornalvidaarte,3169321/nova-mpb.shtml> >. Acesso em 03/05/2014.

²⁵⁴ Romulo Fróes em entrevista ao blog Scream & Yell, publicada em 01/04/2010. Disponível em: < <http://screamyell.com.br/site/2010/04/01/entrevista-do-mes-romulo-froes/> >. Acesso em 07/03/2014.

²⁵⁵ Declaração ao jornal O Povo, publicada em 28/11/2013. Disponível em: < <http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaarte/2013/11/28/noticiasjornalvidaarte,3169321/nova-mpb.shtml> >. Acesso em 03/05/2014.

Não somente a aproximação do grupo aos consagrados, mas também as referências musicais brasileiras, a classe social à qual pertence, o estilo de canção composta, os lugares que frequenta, formam um quebra-cabeça que os jornalistas, críticos e blogueiros arrematam com o nome Nova MPB ou nova geração da MPB. O resgate dessa classificação é significativo para elucidar os processos e embates em curso para o novo grupo de artistas, pois isso sugere alguma relação com determinado círculo social, determinada fração de classe, já que ao ser denominado “Nova MPB” se exclui a possibilidade de classificá-lo como heavy-metal, axé, funk, rap, gospel, eletrônico, choro, samba, etc. A MPB, herdeira do movimento modernista, incubada pela Bossa Nova e reafirmada pela Tropicália, é canção antropofágica, incorpora um pouco de muitos gêneros musicais dentre os acima citados e outros, mas tem certa linhagem inegável.

A classificação feita por críticos e jornalistas tem efeitos na auto interpretação de suas obras, como fica patente na fala de Fróes.

Em outra linha, teve alguém que associou o disco a uma MPB dos anos 1980, e eu achei interessante, apesar de ser a pior década da MPB. Achei interessante que quando uni tudo que fiz nos outros discos talvez tenha virado MPB. E, pretensiosamente falando, talvez tenha virado MPB boa. A banda está muito bem arranjada, as músicas têm partes definidas.²⁵⁶

A autoclassificação se dá relacionalmente, tendo em vista as classificações de críticos e jornalistas. Os artistas vão se acomodando entre um lugar simbólico construído para ocuparem, por agentes ávidos por novidades e pela volta de representantes da canção, e aspectos que são contestados ou negados por eles. Apesar da negação em classificar-se como pertencente ao gênero MPB, os artistas têm suas imagens amplificadas por agentes dos meios de comunicação, que insistem na classificação Nova MPB, o que lhes traz bons frutos na sua existência material e social. A declaração de Thiago Pethit sobre as impressões externas a respeito do gênero a que pertence revela os embates que agem sobre a autoclassificação do artista.

Na verdade, nunca houve uma crítica direta, mas quando comecei, quando lancei “Berlim, Texas”, percebi alguns olhares tortos. Sentia que quem era da MPB olhava pra mim e pensava: “Ah, esse cara não faz MPB”. E quem era do indie rock me achava mega MPB: “Ele canta umas músicas em português”! Eu ficava um pouco sem turma, sabe? Como se não fizesse parte nem de uma coisa nem de outra. Hoje em dia, pelo menos para mim, isso deixou de ser uma questão. Já não sinto tantos olhares tortos.²⁵⁷

²⁵⁶ Entrevista de Romulo Fróes ao blog Último Segundo, publicada em 09/07/2011. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/romulo+froes+minha+geracao+e+das+melhores+da+historia+da+mpb/n1597071755602.html> 09/07/2011>. Acesso em 05/05/2014.

²⁵⁷ Entrevista concedida ao blog Banda Desenhada, publicada em 07/02/2013. Disponível em: <<http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2013/02/da-natureza-dos-lobos.html>>. Acesso em 05/04/2014.

A fala de Tulipa, quando questionada sobre o gênero a que pertence, também revela a mutabilidade de acordo com o ponto de vista.

Eu acho que tenho uma banda de rock. Tenho dois guitarristas muito venenosos. A sonoridade pode ser considerada MPB, mas também pode ser rock. A prova disso é que eu toco bastante em festivais [como SWU e Rock in Rio]. Gosto muito de tocar em festivais. A leitura do gênero varia de acordo com quem está te ouvindo. Quando a gente sai do Brasil, por exemplo, vira World Music. O gênero acaba sendo mutante.²⁵⁸

Romulo Fróes dá declarações sobre as características da uma nova geração da música brasileira, afirmando que está em constante diálogo com os primórdios da MPB. Fróes evidencia o peso carregado pela nova geração ao se relacionar com essa tradição, colocando-se como herdeira da MPB. Contudo o compositor segue fazendo comparações constantes, mesmo com um intervalo de 50 anos entre uma e outra e as contingências de criação e produção musical terem se alterado drasticamente. Tais declarações animam os jornalistas a os questionarem sobre qual seria então a melhor geração da música brasileira. Fróes crava:

Agora, não tenho a menor dúvida. 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 música. A gente já sobreviveu a isso, está na hora de começarmos a receber por isso.²⁵⁹

Frente aos questionamentos dos agentes ligados aos meios de comunicação, os artistas da formação começam a se enxergar como uma nova geração da música brasileira, mesmo porque isso lhes rende alguma divulgação. Assim como os impressionistas, que levaram adiante o nome que lhes fora atribuído por críticos e jornalistas, o grupo em questão adota a ideia de pertencimento a uma “nova geração da música brasileira”.

E também não me importo de ser colocada na caixa da nova safra de cantoras da música brasileira. Eu acho que realmente há uma nova safra de cantoras que são excelentes e me sinto muito feliz de fazer parte de uma geração como essa. Não só de cantoras como também de compositores, instrumentistas e cantores. Tem mesmo uma nova geração por aí. Eu gosto de muita gente: da Luiza Maita, da Karina Buhr, da Thalma de Freitas, da Céu, da Nina Becker, adorei o disco novo da Thais Gulin. Tem muita gente mesmo.²⁶⁰

Desse modo, ainda que os artistas não se autotransformem como Nova MPB, o termo passa a ser recorrente em apresentações públicas, referências em artigos jornais, revistas e blogs, e em

²⁵⁸ Tulipa Ruiz em entrevista ao site G1, publicada em 14/01/2013. Disponível em: <<http://g1.globo.com/goias/musica/noticia/2013/05/cantora-tulipa-ruiz-se-orgulha-de-comparacao-com-gal-sou-muito-fa.html>>. Acesso em 03/05/2014.

²⁵⁹ Entrevista de Romulo Fróes ao blog Último Segundo, publicada em 09/07/2011. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/romulo+froes+minha+geracao+e+das+melhores+da+historia+da+mpb/n1597071755602.html>> 09/07/2011>. Acesso em 05/05/2014.

²⁶⁰ Mariana Aydar em entrevista à revista Trip, 18/11/2011.

premiações que alguns são indicados ou agraciados. Além disso, a aproximação que fazem de figuras consagradas da MPB em seus primórdios, como Caetano Veloso, Milton Nascimento, Gal Costa, Ney Matogrosso, atesta a classificação. Muito embora esses artistas se pensem com movimentos liberados em relação aos seus precedentes, devido à ausência da atuação da indústria fonográfica, e inventem, portanto, seus próprios movimentos, eles dançam conforme a música, envolvidos em outros tipos de constrangimentos que ditam o ritmo e a aclimação de seus passos.

Assim, o lugar simbólico ocupado pela Nova MPB no campo musical é resultado de um arranjo de forças. Tudo se passa como se todos os outros agentes – jornalistas, críticos, público, legisladores e compositores que fizeram a história da música popular brasileira – já tivessem construído o palco em que os novos compositores irão se movimentar e estes devessem seguir as tarefas que lhes são impostas na noite de apresentação. A eles foi dada a missão de continuadores da canção, com livre passagem concedida pela produção de música independente. Estão habilitados, portanto, a receber o microfone das grandes figuras que dominavam o palco da música popular até então.

2.11. *Ascensão do rap*

A figura idealizada desde os primórdios da construção da música popular brasileira: o homem que vem do povo, autêntico, que tratava de defender as classes populares, antes ocupada pelo malandro sambista que desce o morro e ganha a cidade, agora é ocupada pelo homem proveniente da periferia ou da favela. Não raro, o lugar marginal dos primórdios do samba é comparado à marginalidade atribuída ao gênero musical rap. José Ramos Tinhorão, historiador que se colocou à frente dos discursos folcloristas na história da constituição do campo musical e buscou incessantemente essa figura mitológica, surpreende ao afirmar o rap como o continuador da canção.

O que substitui a canção solo? O rap, que é também solo, mas não se vale mais da melodia. Costumo dizer que o rap é a grande novidade, porque restaura a música da palavra. [...] O rap não precisa de melodia, porque eles tiram a melodia da palavra. É uma fala cantada. O interesse do rap é que ele volta exatamente ao início, a palavra passa a ser mais importante que a melodia.²⁶¹

²⁶¹ Tinhorão em entrevista concedida à Pedro Alexandre Sanches, em A Folha de São Paulo de 29/08/2004.

Historiador da música popular e jornalista, Tinhorão colocou-se em defesa da autenticidade brasileira na música advinda das classes dominadas, contrário aos estrangeirismos e conciliações com a classe média, que permeavam o cenário musical e elevavam o status da Bossa Nova ou da Tropicália, por exemplo. Ao apontar o rap como sucessor da canção, Tinhorão elege o gênero como sucessor do “verdadeiro” samba, proveniente das classes baixas e que desempenha o papel de expressão dessas.

Para além das interpretações do historiador, o rap como gênero musical já vinha ganhando destaque tanto no universo musical como no campo intelectual e nos meios de comunicação brasileiros desde o início da década de 2000. A emergência de figuras de dentro das periferias urbanas elaborando um discurso, através da música, sobre suas condições, discurso esse combativo e que arregimenta forças dos excluídos, chama a atenção da elite intelectual brasileira. A comparação do gênero com o samba ganha dimensão entre artistas e jornalistas. Chico Buarque, figura de grande autoridade no universo musical, em sua elaboração sobre o fim da canção, aponta o gênero rap como sua própria negação. Mesmo assim, declara seu interesse pelo gênero, depois de compará-lo às músicas das periferias de um outro tempo.

Quando você vê um fenômeno como o rap, isso é de certa forma uma negação da canção tal como a conhecemos. Talvez seja o sinal mais evidente de que a canção já foi, passou. Estou dizendo tudo isso e pensando ao mesmo tempo que talvez seja uma certa defesa diante do desafio de continuar a compor. Tenho muitas dúvidas a respeito. Às vezes acordo com a tendência de acreditar nisso, outras não.

Agora, à distância, eu acompanho e acho esse fenômeno do rap muito interessante. Não só o rap em si, mas o significado da periferia se manifestando. Tem uma novidade aí. Isso por toda a parte, mas no Brasil, que eu conheço melhor, mesmo as velhas canções de reivindicação social, as marchinhas de Carnaval meio ingênuas, aquela história de "lata d'água na cabeça" etc. e tal, normalmente isso era feito por gente de classe média. O pessoal da periferia se manifestava quase sempre pelas escolas de samba, mas não havia essa temática social muito acentuada, essa quase violência nas letras e na forma que a gente vê no rap. Esse pessoal junta uma multidão. Tem algo aí.²⁶²

O lugar de destaque que vem ganhando o rap no cenário musical brasileiro é sintomático e revelador da organização das posições sociais que compõem o campo musical e das novas roupagens que essas posições ganham com os rearranjos e as ressignificações que os agentes empreendem. Chico Buarque sinalizou também, não sem os devidos cuidados, que o rap vem ganhando lugar da crítica social, uma vez ocupada pela canção engajada.

Todo o rap que se faz aqui no Rio e em São Paulo é fortemente de crítica social. Eles fazem isso muito bem, com propriedade, falando dos problemas locais da comunidade.

²⁶² Entrevista de Chico Buarque concedida a Fernando de Barros e Silva, no jornal A Folha de São Paulo, em 26/12/2004.

Falam muito de uma maneira que eu não saberia abordar. Nem me cabe, me sinto até excluído desse mundo. É direto, não há metáforas, não há censura. Vão direto ao ponto. Eu me sinto até um pouco intruso nesse meio.²⁶³

Ainda que soe como novidade, já que na época da entrevista o gênero não era amplamente aceito e estava longe de circular nos salões dos consagrados da MPB, a declaração do compositor, feita em 2004, vem coroar um movimento em curso de valorização do rap nas esferas cultural e intelectual brasileiras. O deslocamento de uma posição inicial em que o rap era apontado como não-música para um gênero musical equiparado à canção engajada e ao samba, é um movimento que envolve agentes com autoridade no cenário musical e também intelectual. O lugar de marginalidade ocupado pelo rap foi construído, em grande medida, em oposição à considerada “boa” música brasileira, e a sua valorização entre figuras de alta estirpe no cenário musical indica um movimento de transformação da hierarquia de legitimidades. Contudo, esse movimento não acontece sem tensões e ruídos entre os agentes envolvidos.

O rap²⁶⁴, gênero musical nascido nos bairros periféricos e pobres de Nova York, EUA, na década de 1970, passa a servir de base criativa para grupos das periferias brasileiras a partir dos anos 1980. Este gênero musical que, no Brasil, era apontado como mera cópia da música americana e inicialmente nem possuía o estatuto de música, passa a ser elevado agora como continuador de uma das funções mais almejadas e exploradas pela música popular brasileira em sua história: a crítica social. Em decorrência da construção discursiva sobre a periferia, cantando uma sociedade cindida entre os muros da cidade, principalmente de São Paulo, o rap se constitui como movimento cultural em paralelo ao movimento negro, tendo como referência a luta por direitos civis norte-americana (SILVA, 2012). Contudo a inserção do gênero no cenário musical não aconteceu facilmente. O gênero foi sustentado por produções independentes, à margem da atuação da indústria cultural, desde os anos 1990, e possuía circulação restrita às emissoras de rádio piratas e à circulação de álbuns fora do mercado institucionalizado.

Os primeiros e mais tradicionais grupos de rap brasileiros, que surgem no fim dos anos 1980 e ao longo dos anos 1990 – Racionais MC's, Sabotage, Facção Central, Pavilhão 9, MV Bill,

²⁶³ Chico Buarque em entrevista à Paulo Tarron, na revista Rolling Stones, em outubro de 2011.

²⁶⁴ Rap, acrônimo para *rhythm and poetry* (ritmo e poesia, em português), constitui-se como gênero musical que compõe um conjunto de expressões da subcultura urbana hip hop. Nos seus primórdios, no anos 1970, os eventos de hip hop aconteciam nas ruas do Bronx, Nova York, em que o MC (mestre de cerimônias) improvisava versos sobre as bases musicais apresentada pelos DJs (disque-jóqueis), enquanto alguns dançavam o break ou grafitavam os muros (ROCHA et al., 2001).

Detentos do Rap, Faces da Morte, Happin' Hood, entre outros –, poetizavam uma sociedade cindida entre periferia e centro ou entre os “manos” e os “playboys”, e o brasileiro ou a nação brasileira não são temas nem seus destinatários. O rap constitui-se como gênero musical que canta a periferia para a periferia ou canta a sociedade com o olhar da periferia e, também por sofrer restrições à entrada no cenário musical legítimo, constrói um mundo fechado, com seus interlocutores, produtores, meios de divulgação e circulação. As gírias transformam-se em dialeto, grande marca do rapper. Suas músicas vêm carregadas de revolta e agressividade, fazendo uso de um vocabulário não muito comum nas canções que até então compunham o cenário musical. Ao tratar de problemas sociais das periferias das grandes cidades e da exclusão sofrida por sua população devido à pobreza, os grupos de rap tinham como eixo temático o crime, o tráfico de drogas, a organização social da favela e sua relação com o resto da sociedade, problemas que assolam a população desses bairros narrados de uma perspectiva interna. Tanto a construção formal da poesia quanto em seu conteúdo, apontavam para uma relação próxima ao mundo do crime, mas que não deixava de recusá-lo. A definição do papel do rapper poeta é bem expressa nos versos iniciais de Capítulo 4, Versículo 3, composição de Mano Brown, presente no álbum *Sobrevivendo no Inferno* (1997), em que o poeta eu lírico se compara a uma metralhadora de versos.

Minha intenção é ruim, esvazia o lugar.
Eu tô em cima, eu tô a fim, um dois pra atirar.
Eu sou bem pior do que você tá vendo,
Preto aqui não tem dó, é cem por cento veneno.
A primeira faz "bum!", a segunda faz "tá!"
Eu tenho uma missão e não vou parar.
Meu estilo é pesado e faz tremer o chão.
Minha palavra vale um tiro, eu tenho muita munição.
Na queda ou na ascensão, minha atitude vai além,
E tem disposição pro mal e pro bem!
Talvez eu seja um sádico, um anjo,
Um mágico ou juiz, ou réu,
Um bandido do céu!
Malandro ou otário, padre sanguinário,
Franco atirador se for necessário,
Revolucionário, insano ou marginal!
Antigo e moderno, imortal!
Fronteira do céu com o inferno
Astral. Imprevisível, como um ataque cardíaco do verso!
Violentamente pacífico,
Verídico!
Vim pra sabotar seu raciocínio!
Vim pra abalar o seu sistema nervoso e sanguíneo!
Pra mim ainda é pouco... dá cachorro louco!
Número um, guia terrorista da periferia!
Uni-duni-tê, o que eu tenho pra você,
O Rap Venenoso é uma rajada de PT!

E a profecia se fez como previsto:
1997 depois de Cristo.
A fúria negra ressuscita outra vez:
RACIONAIS, Capítulo 4 Versículo 3.

Suas gírias transformadas em poesia criticavam a monopólio da palavra pela língua culta, afirmando assim uma identidade periférica que requeria o *status* de expressão cultural legítima. A posição marginal atribuída ao rap foi tomada por inteiro por seus agentes e lhes serviu de composição identitária. Os grupos por vezes foram criminalizados, acusados de incitação ao crime²⁶⁵, e não possuíam uma música palatável a ponto de ser comparada à canção em seus tempos áureos. Hermano Vianna (1997, p. 19) denuncia as críticas proferidas ao gênero, que apontavam sua pobreza lírica e melódica, e o excluía da “preconceituosa cartilha de ‘música de qualidade’”.

Se de um lado os legitimadores da “boa” música popular duvidavam do estatuto artístico do rap, de outro lado esse movimento musical ganha força com seu reclamado papel de porta-voz do excluído, a periferia, como “efeito colateral que o sistema fez”²⁶⁶. Dentro do microcosmo musical, portanto, o rap ocupava um lugar marginal até meados dos anos 2000, aspecto esse que reforçava a posição de resistência de seus representantes frente aos agentes de maior prestígio e aos meios de comunicação de maior escala²⁶⁷. O isolamento do rap no cenário musical, somado aos discursos raivosos e denunciadores de desigualdades sociais, elevou os grupos à posição de porta-vozes políticos da periferia, ajudando até mesmo a construção social da categoria “periferia” e sua força política entre seus moradores (D'ANDREA, 2013).

Afinados com movimentos negros, os grupos de rap tematizavam também a exclusão racial sofrida pelos jovens negros, numa atitude agressiva, denunciando o lugar do negro na sociedade brasileira e refletindo sobre as raízes históricas de tal lugar²⁶⁸. A música “Negro Drama”, do grupo

²⁶⁵ O caso emblemático da criminalização do rap ocorreu com o grupo Facção Central. O álbum *Versos Sangrentos*, lançado em 1999, foi proibido de ser exibido pelo Grupo de Atuação Especial de Repressão ao Crime Organizado. Carlos Cardoso, assessor de Direitos Humanos do Ministério Público de São Paulo solicitou a punição dos responsáveis por incitação ao crime.

²⁶⁶ Versos da música “Capítulo 4, Versículo 3” de Racionais MC's.

²⁶⁷ Racionais MC's, por exemplo, mesmo com grande sucesso de público, recusa convites de entrevistas e apresentações em emissoras de TV e imprensa no geral. No entanto, meios de divulgação alternativos eram frequentados pelo grupo, como rádios comunitárias e piratas e shows nas periferias.

²⁶⁸ “Além disso, assistimos ao crescente interesse dos jovens por práticas culturais que se contrapõem (ou pelo menos se colocam em tensão) às representações e modelos, que tinham até bem pouco tempo uma grande e quase exclusiva repercussão no imaginário social brasileiro, as quais afirmavam que todas as raças e classes sociais conviviam num clima de razoável harmonia. A nova realidade de galeras de rua, de quebra-quebras, de grupos ligados ao narcotráfico, de meninos de rua, do vigilantismo policial etc. tem, cada vez mais, colocado em xeque o velho mito da cordialidade brasileira.” (HERSCHAMANN, 1997, p.54)

Racionais MC's, expressa um diálogo entre o eu lírico negro e um “senhor de engenho” moderno, presente no trecho abaixo:

Negro Drama

(...)
Ei, Senhor de engenho
Eu sei
Bem quem você é
Sozinho, cê num guenta sozinho
Cê num entra

(...)
Seu jogo é sujo
E eu não me encaixo
Eu sô problema de montão
De carnaval a carnaval
Eu vim da selva
Sou leão
Sou demais pro seu quintal

Problema com escola
Eu tenho mil, mil fitas
Inacreditável, mas seu filho me imita
No meio de vocês
Ele é o mais esperto
Ginga e fala gíria
Gíria não, dialeto

Esse não é mais seu
Ó, subiu
Entrei pelo seu rádio
Tomei, cê nem viu
Nós é isso ou aquilo

O quê?
Cê não dizia?
Seu filho quer ser preto
Rááá
Que ironia²⁶⁹

Bruno Zeni (2004, p. 228) analisa “Negro Drama” da seguinte forma:

O rap dos Racionais pretende, ao que parece, levar a lei da selva que domina a periferia ao interior da casa grande, aos ouvidos da elite, com a certeza brutal – com a agressividade que os afirma e protege – de que eles são demais para o quintal das classes dominantes. E, como afirmara Edy Rock antes, “me ver pobre, preso ou morto já é cultural”. A denúncia do grupo não poderia ser mais grave: nós, pretos e pobres da periferia, vivemos segundo a lei da selva, lei esta que, apesar de absurda e violentadora, já foi incorporada à cultura brasileira, em que é normal ver os negros pobres, presos ou mortos.

²⁶⁹ Trecho da música Negro Drama, do álbum Nada como um Dia após o Outro Dia (2002), de Racionais MC's.

A partir de meados da década de 2000 o rap passa a ser visto com outros olhos por intelectuais, críticos, músicos, devido à sua força política e ao seu papel social. Mano Brown, do grupo Racionais MC's, maior nome do rap nacional, passa a ser disputado por jornalistas e suas declarações, com sua voz dura e crítica, ganha os ouvidos de agentes de peso nos campos cultural e jornalístico²⁷⁰. O grupo também passa a ser objeto de pesquisas acadêmicas. Rogério Silva (2012) discute o papel de intelectual advindo da periferia, colocado e galgado por Mano Brown, ao organizar um discurso político sobre tal posição social e sua relação com a sociedade brasileira²⁷¹. O rapper passa a ser visto como referência para a construção simbólica da categoria “periferia” também entre a classe média intelectualizada. Assim, o grupo Racionais MC's transcende o universo restrito do rap e ganha os ouvidos da classe média intelectualizada, como afirma Silva (2012, p. 86).

Racionais se tornaram um fenômeno por alcançar enorme popularidade tanto na periferia como na classe média intelectualizada com um discurso combativo que, não raro, beira o incentivo ao enfrentamento racial e de classe.

Mesmo frequentando lugares prestigiados, como o Programa Ensaio e o Roda Viva da TV Cultura, Mano Brown não hesitava em discursar sobre a sociedade cindida entre “eles” e “nós”, procurando poetizar o desprezo que sofrem os excluídos, não deixando a posição de resistência frente à exclusão social tanto da periferia como do rap, posição essa que acaba por tornar-se estigma entre os atores sociais intitulados rappers no Brasil²⁷².

²⁷⁰ Mano Brown é entrevistado no Roda-Viva (24/09/2007) e o grupo Racionais MC's participa do programa Ensaio (22/01/2003), na TV Cultura, programas de prestígio no campo jornalístico e no campo musical, respectivamente.

²⁷¹ Rogério de Souza Silva (2012) aponta a crise do intelectual devido à especialização e academização do intelectual, o que deixa espaço para a emergência do intelectual periférico e novos organizadores do mundo simbólico advindos da periferia, incorporado por Mano Brown.

²⁷² Em entrevista, Emicida, rapper que transita entre os artistas da Nova MOB, revela o peso do papel social de rapper, em grande medida, construído por Mano Brown: “Os Racionais têm um peso ideológico foda pra nós, é a nossa história, mas até hoje o argumento mais forte deles é que não vão na mídia. E eu, cada vez que vou, sou apedrejado, como se eu fosse o Mano Brown, como se eu tivesse dito as coisas que ele diz. Nas favelas a regra é essa, os caras me cobravam: “Mas não tem o pacto dos rappers de não ir na mídia?”. Que pacto, mano?”. Declaração de Emicida em entrevista à revista Trip, publicada em 05/04/2011.

Figura 7 - Capa da revista Carta Capital, publicada em 29/09/2004.

Com o interesse e a aproximação de outras classes sociais e agentes fora do seu círculo social, o gênero rap sofre um deslocamento de seu lugar social. A partir de meados dos anos 2000, a elevação de Mano Brown ao patamar de líder discursivo da periferia tem efeitos no deslocamento do rap no universo musical. Esse movimento pode ser exemplificado por um episódio relatado por Patrícia Palumbo, uma das figuras chave no rol de críticos da Nova MPB. Em entrevista com Criolo e Emicida, rappers que fazem parte da formação Nova MPB, a jornalista coloca à mostra a mudança de status do rap no cenário musical. Ela conta sobre seu programa Vozes do Brasil, em que o rapper Rapin' Hood capitaneava uma das tardes, apresentando o gênero aos ouvintes de seu programa. Patrícia relata que encontrava resistência das emissoras que transmitiam o programa. Em seguida questiona os rappers sobre a mudança do papel do rap no cenário musical.

E nesse momento em que eu tive o Rapin', muitas vezes eu ouvia da direção da rádio ou da gerência de programação, uma coisa 'Não, dessa vez você exagerou, né? Olha o que o cara lá tá tocando. Você tem que colocar um negócio mais suave, mais macio'. E eu falei 'Não, a coluna é dele, ele toca o que ele acha que a gente tem que mostrar aqui'. E assim foi aquela temporada o Rapin' Hood.²⁷³

Patrícia, quando questionada por Criolo sobre uma mudança na recepção do rap pelas emissoras que veiculam o programa, responde: “Hoje eles até me pediriam pra ter um negócio desse na parada, entendeu?”²⁷⁴. O interesse pelo gênero por parte da classe média intelectualizada

²⁷³ Entrevista publicada no blog Vozes do Brasil em 07/10/2013. Disponível em: <<http://patriciapalumbo.com/2013/10/07/criolo-e-emicida-no-vozes-em-casa-ouca-aqui/>>. Acesso em 10/03/2014

²⁷⁴ Ibid.

fica patente na mudança de direção do programa, já que esse é seu público alvo. O diálogo entre grupos sociais é aberto também por ícones do rap, como declara Rappin' Hood.

A gente fala o que precisa, não vai amaciar. Mas estamos dialogando. Antes ficava cada um tacando pedra de um lado. Ninguém vai ser feliz sozinho, nenhuma classe social. O patrão precisa do empregado, e vice-versa. Segurança não está adiantando mais, olha o que aconteceu, os caras do PCC pararam um estado. Agora tem de governar para o povo, senão a guerra civil está cada vez mais perto.²⁷⁵

Desse modo, uma nova geração de rappers começa a circular em espaços que antes lhe eram alheios. A aproximação de músicos e produtores provenientes 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 para divulgação. Rappers como Emicida, Criolo, Lurdez da Luz, Rael, Karol Comka, em maior ou menor grau, estabelecem vínculos ou participam da formação Nova MPB. Os vínculos se dão não somente nos arranjos e relações, mas também nas composições. A forma musical, ainda que apresentada como pertencente ao gênero rap, passeia pelos gêneros se apropriando de elementos do samba, *reggae*, *afrobeat*, *groove*, bolero, entre outros. As letras também sofrem mudança de direção, deixando a violência e o estilo pesado. Os palcos cativos da Nova MPB recebem os novos rappers, compartilhando assim o mesmo público.

O Coletivo Instituto tem algum papel na valorização e incorporação do rap nos repertórios de casas de shows e centros culturais na cidade de São Paulo, alavancando nomes novos do rap. Formado pelo produtores Daniel Ganjaman, Rica Amabis e Tejo Damasceno, o Coletivo Instituto inicialmente foi um projeto de apresentações de novos artistas independentes, dentre eles alguns rappers, produzidos por eles, que resultou no lançamento do álbum *Coleção Nacional* (2002). A partir disso, Daniel Ganjaman concebe a festa Seleta Coletiva²⁷⁶, apresentado principalmente no Studio SP, em que convida novos rappers e outros artistas independentes. Ganjaman, que já havia produzido álbuns de Otto, Planet Hemp, Sabotage, RZO e Happin' Hood, promovendo um diálogo

²⁷⁵ Declaração de Happin' Hood ao artigo “O rap eleva o tom” de Pedro Alexandre Sanchez, publicada em seu blog em 26/06/2006. Disponível em: <<http://pedroalexandresanches.blogspot.com.br/2006/06/o-rap-eleva-o-tom.html>>. Acesso em 15/03/2014.

²⁷⁶ A festa se dedicava a realizar shows com temas dedicados à música africana, soul, jazz, funk e reggae e recebeu como convidados Carlos Dafé, Thalma de Freitas, Marku Ribas, Tulipa Ruiz, Kamaú, Emicida, Criolo, Sombra, Flora Matos, Kiko Dinucci, Rodrigo Campos, entre outros.

entre o rap, o rock e MPB, com a festa Seleta Coletiva e seu estúdio El Rocha, estabelece-se no cenário musical como referência de produção e curadoria. Apesar de seu interesse pelo rap e da aproximação de ícones do gênero, a festa Seleta Coletiva é eleita, em 2009, como “a melhor festa da MPB” pelo jornal Folha de São Paulo. Sua atuação em aproximar e agregar o rap, afinando e energizando o princípio agregador da formação Nova MPB, faz-se mais expresso na produção de Criolo.

Os novos rappers passam a compor a formação da Nova MPB tanto nas relações com os personagens mais típicos do grupo, como partilhando os princípios engendrados na formação. A presença dos rappers sinaliza uma tentativa de transposição de barreiras que antes separavam esses gêneros em dois mundos distintos. Contudo, tal aproximação se dá como parte de um processo, já em curso no cenário musical, de elevação do status do rap. A presença de figuras como Criolo e Emicida dão um tom político à Nova MPB, mas estes já não compõem a mesma toada do rap nacional de grupos como Racionais MC's, Sabotage, RZO, etc. Suas músicas são mais melodiosas e tem letras menos ofensivas, não carregam o tom de resistência presente no rap mais tradicional. Os novos rappers ganham proeminência no cenário musical, já que o lugar de marginalidade que o gênero ocupava, somado ao tradicional posicionamento político e críticas sociais, são aspectos valorizados no universo musical. Assim, os rappers são aclamados por grandes figuras da história da música, como Chico Buarque, Ney Matogrosso, Milton Nascimento, Caetano Veloso, Gal Costa, Elza Soares, entre outros.

Muito embora os novos rappers habitem outros espaços sociais, ao lado de figuras e sustentados por um público da classe média, esses agentes ao se afirmarem rappers necessitam manter o papel que se colocam. Desse modo, temas como o tráfico de drogas, desigualdades raciais e sociais e a marginalidade da posição continuam sendo abordados em letras, povoada de gírias e em discursos raivosos ou moralizantes, de uma forma mais branda. A comparação com a posição marginal do samba também é recorrente nas falas dos rappers e seus entusiastas: “O rap sofre o tipo de perseguição que o samba sofreu no início do século passado.”²⁷⁷. Mas seu público não se restringe mais à periferia, muito pelo contrário, tanto seu público como os agentes de apoio e bastidores pertencem à classe média. Portanto, colocar a relação nos termos do rap tradicional, entre “eles” e “nós”, não é mais possível e nem faz sentido. O descompasso entre a imagem de

²⁷⁷ Declaração de Emicida ao jornal Folha de São Paulo, publicada em 02/05/2012.

rapper construída sob atitudes e posturas radicais e o novo lugar atribuído ao gênero surte efeitos. Os rappers sofrem acusações de subserviência e degeneração, ao que respondem demonstrando a mudança do lugar social do gênero.

E agora, que eu tenho carro, casa e comida, vou cantar que não dá pra vencer na vida? (...) Incutiram o pensamento na periferia de que ‘as coisas legais não são para vocês, seu lugar é na favela’. Mas se eu vejo um rapper que há cinco anos rimava numa calçada e hoje está na TV, e isso me ofende, estou de certo modo fomentando o preconceito de que somos vítimas.²⁷⁸

Um episódio sintomático da mudança de lugar social do rap e da posição dos novos rappers, foi a polêmica em torno da música “Trepadeira”, de Emicida, presente no álbum *O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui* (2013). Com participação do sambista Wilson das Neves, a letra brinca com trocadilhos de nomes de flores, em que o eu lírico masculino trata sua amada em diversos momentos da relação, mas acaba na desilusão ao descobrir que “*essa nega é trepadeira*”, remetendo às traições sofridas. Eis um trecho da letra:

Trepadeira
Emicida

(...)
Perto dela as outras são capim, pô
Girassol, violeta, beleza violenta
Passou aqui como se o mundo gritasse
Arrasa bi!
Flor de laranjeira ou primavera inteira
São flores e mais flores, todas as cores da feira, irmão
(Ô, essa nega é trepadeira, hein)
Minha tulipa, a fama dela na favela enquanto eu dava uma ripa
Tru, azeda o caruru
E os mano me falava que essa mina dava mais do que chuchu
(Eita nós, aí é problema, hein, cê é louco)

Wilson das Neves:
Você era o cravo e ela era a rosa
E cá entre nós, gatinha, quem não fica bravo
Dando sol e água, e vendo brotar erva daninha
Chamei de banquete, era fim de feira
Estendi tapete, mas ela é rueira
Dei todo amor, tratei como flor
Mas no fim era uma trepadeira
Mamãe olhou e me disse
Isso aí é igual trevo de três folhas
Quer comer, come, mas não dá sorte
Vai, brinca com a sorte

Bem me quer, mal me quer
Ó, nosso amor perfeito amargou

²⁷⁸ Declaração de Emicida ao jornal Folha de São Paulo, publicada em 21/08/2013.

Tipo um jiló, Maria sem vergonha
 Eu burro, chamei de trevo de quatro folhas
 E o love enraizou, fundo
 Mas você não dá, ou melhor, dá, mas pra todo mundo!
 Eu quis te ver no jasmim, firmeza, no altar
 Preza, "branquin", olha, magnólia, beleza
 Vitória régia, Brincos de princesa
 Azaleia pura, Madre Tereza
 Mas não, cê me quis salgueiro chorão
 Costela de Adão, raspou os cabelo de Sansão
 E tu vem, meu coração parte e grita assim
 Arrasa bi...scate!
 Merece era uma surra de espada de São Jorge
 Um chá de Comigo Ninguém Pode (...)

A música gerou infindáveis comentários nas redes sociais sobre seu caráter machista e misógino. Coletivos feministas repudiaram a música promovendo protestos e atos performáticos em frente às casas de shows em que Emicida se apresentava.²⁷⁹ O coletivo Marcha das Vadias de São Paulo publicou uma nota no Facebook denunciando o caráter a música:

O rapper paulista Emicida lançou seu novo álbum por esses dias e uma de suas músicas provocou revolta nos meios feministas. Segue abaixo um link para a letra da música "Trepadeira", que mais uma vez dá voz e repercute o discurso hegemônico que deprecia a mulher sexualmente livre e justifica a violência com base no comportamento dela. Sugerimos não acessar o link no Youtube, para não dar mais "visualizações" ao vídeo de divulgação da música.²⁸⁰

O rapper, que não esperava tal repercussão e críticas à música, foi incessantemente questionado em entrevistas sobre a polêmica causada pela música e publicou nota em resposta à repercussão negativa, em seu perfil no Facebook, na tentativa de se retratar publicamente.

Queridas amigas militantes feministas.
 (...) Eu gostaria aqui de falar sobre a canção, pois discordamos sobre ela. Nossos pontos de vista são bem diferentes. Compreendo e respeito o de vocês. Agora, se me permitirem, irei dizer o meu.
 Antes de mais nada, nunca é demais lembrar: estamos falando de uma música, certo? Não quer dizer, obviamente, que represente a minha opinião pessoal sobre as mulheres de forma geral. É uma história ficcional, gente. Um homem apaixonado percebe que está sendo traído por ela quando sai para trabalhar, e a história parte daí, em um trocadilho com vários nomes de plantas ao longo de toda a música. Me sinto um pouco desconfortável neste papel de estar aqui "explicando" poesia, não vejo muito sentido.
 (...) Não esperava, em momento algum, com nenhuma das canções, levantar um policiamento sobre como homens ou mulheres conduzem suas vidas sexuais. Aliás, por gostar de sexo, é vital que as garotas também gostem e se sintam livres para externar isso quando bem entenderem, fazendo o que bem entendem com seus corpos. Embora pareça

²⁷⁹ Coletivos feministas organizaram o 1º Ato das Trepadeiras em frente ao Sesc Pinheiros, onde aconteceria uma apresentação do rapper, no dia 10/09/2013, empunhando cartazes com as frases "Machismo Mata!", "Femicidas não passarão!", "Trepadeiras não calarão!" e carregavam a planta Espada de São Jorge representando a violência expressa na música.

²⁸⁰ Nota publicada no perfil Marcha das Vadias Sampa do Facebook, em 23/08/2013. Disponível em: < <https://www.facebook.com/MarchaDasVadiasSP/posts/403637066408264>>. Acesso em 23/03/2015.

óbvio para nós, muitos não conseguem entender que os corpos das mulheres são das mulheres e ponto final. Compreendo que esse ponto é um tabu e que minha opinião sobre o tema não é a da maioria na sociedade machista e patriarcal em que vivemos.²⁸¹

Emicida se defendeu dizendo que se tratava de uma história ficcional, bem humorada, utilizando recursos poéticos do samba e cita o compositor Lupicínio Rodrigues, que compôs muitas canções que tratavam de cantar a dor de um homem traído. O rapper se defendeu também em shows e em entrevistas, sem, no entanto, eximir-se da culpa, aos olhos das feministas. Polêmicas à parte, com esse episódio é possível entrever a mudança de lugar social do rap. Tradicionalmente um gênero musical com inúmeras manifestações machistas, quando a circulação do rap ainda se mantinha restrita, tais manifestações não provocavam respostas dos coletivos feministas²⁸². Contudo, o cenário político e o público dos novos rappers são outros. Se antes letras machistas compunham o rap tradicional sem qualquer consequência pública para seus compositores, os novos rappers enfrentam novas plateias e devem reconsiderar atitudes sedimentadas no papel em que se colocam. Em outras palavras, o papel de rapper sofre alterações e deslocamentos de seu lugar simbólico.

2.12. *Criolo: entre o lado de cá e o lado de lá da ponte*

A presença de uma figura ambígua como Criolo na formação da Nova MPB, numa posição descompassada, que se coloca como ponto de contato entre dois mundos díspares, é a sedimentação de um entre-lugar que potencializa e amplifica as figuras da formação da Nova MPB. Como parte da formação, Criolo ajuda a criar e compartilha de sua estrutura de sentimento. O rapper se lança na carreira musical independente de gravadora, sustentando os processos da produção colaborativa e arranjos formatados no interior do grupo. Sua sonoridade também tem como princípio a incorporação de estilos, agregando referências de gerações precedentes. No entanto, mais do que

²⁸¹ Trecho da nota publicada por Emicida, em seu perfil do Facebook, em 22/08/2013. Disponível em: <<https://www.facebook.com/EmicidaOficial/posts/568493269875016>>. Acesso em 23/03/2015.

²⁸² Deve-se considerar também o crescimento da atuação e amplificação de posicionamentos dos coletivos feministas, principalmente com a popularização das redes sociais e blogs.

colocar em execução o princípio da música agregadora, sua presença na formação, como rapper de origem social distanciada da maioria de seus membros, reforça esse princípio.

Apesar de ser agraciado com a abertura e recepção por agentes distantes socialmente, a bagagem simbólica de Criolo tem mais potência entre os consagrados da música brasileira, frente aos seus colegas de cena. Criolo conquista posição de destaque entre os novos nomes também em relação ao público consumidor, revelando-se um fenômeno inesperado. A mudança do lugar social ocupado pelo rap, durante os anos 2000, é acompanhada pela mudança de movimentação de atores que se dizem rappers. No entanto, o destaque que recebe Criolo não lhe é dado sem algumas atenuações da poesia violenta do rap tradicional, que rasgava os tímpanos dos legisladores da música popular.

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 de Criolo 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. De acordo com o rapper, este seria somente um registro de algumas canções suas, seguido de sua saída do universo musical. Sua intenção era gravar um disco somente com canções, contudo o rapper-cantor foi convencido pelos produtores a inserir o rap no repertório do disco. Daniel Ganjaman conta o processo:

A gente falou que ele tinha que fazer justamente essa interseção, porque a força do passado dele no rap é absurda. Era muito importante para que as pessoas entendessem quem era ele, de onde ele veio.²⁸³

Criolo relata que a composição de canções já estava presente em seu repertório há algum tempo, mesmo trilhando o caminho do rap e se movimentando em seu circuito. No entanto, é importante considerar que o papel de interseção entre o rap e a canção não foi concebido por Criolo individualmente, mas foi constituído também pelos produtores, estes provenientes da classe média, e que valorizam o gênero rap antes mesmo de se associarem a Criolo. Daniel Ganjaman deixa entrever, em sua declaração, que o processo de construção do personagem público rapper e cancionista foi concebido e construído coletivamente.

O diálogo entre os gêneros musicais, personificado na figura de Criolo, expressa-se formalmente na sonoridade que envolvem as letras melodiosas, em sua maioria canções, presentes

²⁸³ Declaração de Daniel Ganjaman ao artigo “Depois de 20 anos no rap, Criolo lança primeiro álbum de canções”, de Marcus Preto, publicado em 30/03/2011.

no álbum *Nó na Orelha* (2009). Além da música *black*, que serve de base para os raps tradicionais, Criolo apresenta mistura de gêneros como samba, bolero, reggae, *afrobeat*, *soul*, numa típica “mistura genuinamente brasileira”, o que permite que o álbum seja considerado uma espécie de alavanca do rap no cenário musical. Das dez músicas que constituem o álbum, somente “Subirudoistion”, “Sucrilhos” e “Grajauex” são rap. As outras canções passeiam entre os gêneros musicais, como a música “Bogotá” construída sobre uma base *afrobeat* de Fela Kuti²⁸⁴, ou a música “Linha de Frente” em samba. A música “Mariô” inicia-se com saudações a Ogum em Iorubá, e apresenta sonoridade que se remete aos pontos de candomblé e umbanda²⁸⁵, com agogô e baixo em síncope. A música “Não existe Amor em SP” é composta em andamento lento, com linha de baixo simples (uma nota por compasso), guitarras em distorção soam por vários compassos como gritos, e o teclado pontua os finais dos versos, cantados em frases com melodia descendente. As músicas fazem uso da síncope e possuem arranjos de cordas e metais, o que desperta a atenção de críticos, que afirmam a sofisticação musical atípica no gênero. O encontro de Criolo com os produtores, portanto, transforma a sonoridade de suas músicas, e o rapper passa a se apresentar em meio aos instrumentistas, numa execução ao vivo, distante de somente a presença dos DJs que compõe as apresentações do gênero. Desse modo, Criolo entra em um universo que lhe era alheio, tanto socialmente como musicalmente. Mas, a valorização do rap entre o público ouvinte da 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.

Estou trabalhando em um universo novo, eu sei. Mas não subestimo o público do rap. Está tudo bem. Eles vão entender o que eu fiz. Só estou curtindo o baile. Senti que o baile também é pra mim, que o baile também é pra eles.²⁸⁶

Sua fala é expressiva da mudança de lugar simbólico no cenário musical e também social. O baile, no qual talvez antes fosse barrado, agora abre as portas para o rapper, e seus anfitriões apreciam suas rimas e o colocam no centro do palco. Contudo, tal situação gera um desconforto com relação ao público do rap, que não estão acostumados com a ambientação desse baile. Mas Criolo acredita poder integrá-los à festa. O rapper, quando toma rumos diferentes, circulando entre

²⁸⁴ A música base utilizada por Criolo em “Bogotá” é “Ako”, do disco *Koola Lobitos* (1969), de Fela Kuti e Nigéria 70.

²⁸⁵ A música “Mariô” tem título e refrão em Iorubá. Mariô é palavra usada para designar as folhas das palmeiras desfiadas, elemento sagrado usado para enfeitar os locais de culto aos orixás, nas religiões candomblé e umbanda.

²⁸⁶ Declaração de Criolo ao artigo “Depois de 20 anos no rap, Criolo lança primeiro álbum de canções”, de Marcus Preto, publicado em 30/03/2011.

um público e fazendo de pares agentes de origem social distinta, e incorporando sonoridades outras, arrisca o papel em que se autoclassifica. Tal risco é potencializado pela construção de um lugar social do rap em oposição aos elementos culturais com legitimidade e consagrados da sociedade brasileira. Questionamentos a respeito de sua posição, como cantor ou rapper, têm presença constante em entrevista. Criolo se posiciona como MC, mas intenciona a quebra de fronteiras.

Se eu sou um cantor ou um rapper, é o olhar do outro que vai dizer isso. Mas eu tenho muito orgulho de falar que eu sou um MC. Para mim, no meu coração, pela minha história de vida e pela minha relação com a música. Tem um verso meu que diz "O meu berço é o rap, mas não existe fronteira para a minha poesia". A poesia pode estar num sorriso, a pessoa pode não cantar ou tocar um instrumento, mas ela te dá um bom dia e muda todo o clima. Isso também é poesia.²⁸⁷

A entrada de Criolo para o rol de figuras prestigiadas do cenário musical se faz, portanto, por meio de agentes que, não somente lhe abrem as portas e o acolhem, mas também participam ativamente da construção sonora e, conseqüentemente, de sua imagem pública. Esses agentes, como sugerido acima, já vinham valorizando o gênero rap e amplificando seus ícones no cenário musical. Contudo, os produtores, apesar do interesse pelo gênero, não compartilham da origem social que marca o gênero e, portanto, não se sentem autorizados a serem seus protagonistas. Assim, Daniel Ganjaman por fazer a mediação entre o rap e a classe média, principalmente através da produção de Criolo, ganha críticas de jornalistas culturais. José Flavio Junior, diretor de música da revista Bravo! e curador do projeto Pratas da Casa, critica a atuação do produtor como “o homem por trás da estrela” na carreira de Criolo, em uma comunidade fechada da extinta revista Bizz.

O Ganjaman deu um golpe de mestre: arrumou um Sabotage branco mas com nome de preto e com apelo junto ao mulherio e colocou a melhor assessora do circuito Augusta para trabalhar a marca na Folha e nos veículos da descolândia. Os jornalistas e publicitários brancos sempre estiveram no papo. Eu quero ver é depois da capa da Serafina. Vingar fora do mundinho é bem mais complicado.²⁸⁸

Com ar de deboche, o produtor é apontado por José Flávio como responsável por produzir o personagem público Criolo, retirando-o de um ostracismo no circuito do rap e inserindo-o num círculo alternativo descolado e nos veículos de comunicação, depois de uma nova roupagem na sonoridade do rapper. Ganjaman publica carta em resposta aos comentários, em seu blog.

(...)Venho acompanhando muito do que se diz na mídia, especialmente pelo reconhecimento em torno do trabalho que produzi junto aos grandes amigos Criolo e Marcelo Cabral. Tenho um orgulho fudido de estar fazendo parte dessa movimentação

²⁸⁷ Entrevista concedida ao blog Oba Oba, publicada em 20/05/2014. Disponível em: <<http://www.obaoba.com.br/brasil/magazine/estrada-de-criolo>>. Acesso em 15/10/2014.

²⁸⁸ Comentários de José Flavio Junior, publicados por Daniel Ganjaman em seu blog junto ao texto resposta no dia 09/09/2011. Disponível em: <<http://danielganjaman.blogspot.com.br/>>. Acesso em 23/10/2014.

que está finalmente alcançando um outro patamar sem sequer o consentimento das grandes gravadoras e das rádios - os grandes vilões da minha geração. O mais legal disso tudo é que existe um grupo de artistas na mesma situação e, comprovando minhas palavras, eu nem preciso citar os nomes. Eles estão por toda parte, o tempo todo. O fato é que o enfraquecimento de dentro pra fora desse jornalismo musical tem gerado um discurso rancoroso e muitas vezes irresponsável por esses que se julgam os grandes entendedores de música no Brasil. (...) ²⁸⁹

Em meio à troca de farpas entre o produtor e o jornalista, figura-se um arranjo de forças em torno de uma movimentação de barreiras simbólicas que não acontece sem prejuízos para seus agentes ou sem concessões. A acusação de valer-se de alguém proveniente da periferia para formatar e emplacar sucesso no universo musical irrita o produtor.

A elevação do rap por agentes da classe média acontece a partir de uma seleção e atenuação de suas arestas mais pontiagudas. E, se antes o rap era representado como “uma rajada de PT” ²⁹⁰ e seus versos eram comparados a balas de metralhadoras, agora um rap feito a partir da aproximação de classes preza pela coexistência e conciliação. Alessandro Buzo sintetiza o lugar dos novos rappers: “A pegada colaborativa aliada à combatividade é a cara do hip-hop hoje” ²⁹¹. Por outro lado, a integração de rappers à formação da Nova MPB confere ao grupo tanto o status de democratizadores do cenário musical, quanto a aproximação de elementos que carregam alguma crítica social.

Além da sonoridade construída a partir do princípio agregador presente na formação, Criolo se aproxima de nomes consagrados da história da música também através das referências presentes em suas letras. Mesmo fazendo uso de gírias próprias às periferias, ligadas muitas vezes ao tráfico de drogas, Criolo envereda pelo caminho da conciliação em seus versos. E se antes fazia parte da construção da imagem do rapper o repúdio aos bens culturais legítimos – bem expresso no verso de Mano Brown “Fundão, muita treta pra Vinícius de Moraes” ²⁹² – Criolo compõe letras que fazem referência a alguns grupos de rap, mas também citam músicas e compositores da MPB. Um trecho da música “Sucrilhos” revela as referências cruzadas de Criolo.

Sucrilhos

²⁸⁹ Trecho do texto “Grupo no facebook e uma grande piada pronta!”, de Daniel Ganjaman, publicado em seu blog no dia 09/09/2011. Disponível em: <<http://danielganjaman.blogspot.com.br/>>. Acesso em 23/10/2014.

²⁹⁰ Versos da música, apresentada acima, “Capítulo 4 Versículo 3”, de Racionais MC's. “PT” significa Pistola Taurus, arma comum entre os traficantes de drogas.

²⁹¹ Alessandro Buzo é fomentador do movimento do hip hop em São Paulo, responsável por apresentar o gênero em programas da TV Cultura. Declaração de Buzo ao jornal Folha de São Paulo, publicada em 27/04/2011.

²⁹² Verso da música “Da ponte pra cá”, presente no álbum Nada como um Dia depois de Outro dia (2002). “Fundão” se refere à Vila Fundão, localizada na Zona Sul de São Paulo.

(...)
Cartola virá que eu vi,
Tão lindo e forte e belo como Muhammad Ali
Cantar rap nunca foi pra homem fraco
Saber a hora de parar é pra homem sábio
(...)
Trilha Sonora do Gueto, Rappin' Hood e Facção,
Fazem o povo cantar com emoção
Zona Sul... Haja coração!
Dez mil pessoas numa favela, na quermesse do Campão,
Então Di Cavalcanti, Oiticica e Frida Kahlo
Têm o mesmo valor que a benzedeira do bairro

Na música *Mariô*, Criolo faz referência a Chico Buarque.

Chico avisara "a roda não vai parar"
E quem se julga a nata cuidado pra não coalhar
Atitudes de amor devemos samplear
Mulatu Astatke e Fela Kuti escutar
Pregar a paz, sim, é questão de honra
Pois o mundo real não é o Rancho da Pamonha

As várias referências aos artistas com posições de legitimidade distintas, a mistura de gêneros naturalizada em suas canções e a atenuação da violência presente nos raps tradicionais, somam-se ao conteúdo conciliatório, tanto de suas letras como de seu discurso, buscando afirmar a coexistência de elementos simbólicos dominantes e dominados. Enquanto no rap tradicional as letras e shows podem ser vistos como quase discursos panfletários afirmando a identidade da periferia, num retrato do ponto de vista do próprio excluído, 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 companheiros de palco são da classe média. Num outro trecho da música “Sucrilhos” é possível notar que Criolo retoma o mito da democracia racial brasileira, aproximando-se de elementos que marcaram a história da música popular brasileira, mas se distanciando da temática “eles” e “nós”, do rap tradicional.

Eu tenho orgulho da minha cor,
Do meu cabelo e do meu nariz.
Sou assim e sou feliz.
Índio, caboclo, cafuzo, crioulo! Sou brasileiro!

Bem diferente do discurso denunciador de diferenças raciais que excluem a população negra, Criolo retoma o clima apaziguador de diferenças presente no discurso sobre a formação racial brasileira baseada na mistura de origens. O abrandamento da atitude contestatória presente nos versos de Criolo pode significar um retrocesso na construção de uma posição resistente às desigualdades, mesmo as mais sutis, incorporada pelo líder periférico, que se fazia por meio dos versos perturbadores das acomodações sedimentadas historicamente. Ainda que Criolo faça soar o rap para um público de classe média, antes estranho às suas letras chocantes, o rapper se posiciona ao lado dos consagrados da música brasileira ao endereçar sua música ao “povo brasileiro”, retomando assim, de alguma maneira, a temática nacional-popular. A “ida ao povo”, movimento incorporado pela figura do compositor popular na década de 1960, que buscava a quebra de barreiras de classe “meio prático meio imaginária” (SCHWARZ, 1999, p.174), volta à tona, agora na voz de um personagem advindo da periferia. Talvez por isso Criolo ganhe proeminência entre os figurões da MPB.

Em entrevista, Criolo expõe seu entendimento sobre seu papel de rapper-cantor, quando questionado sobre o diálogo estabelecido por meio de suas músicas.

Mas a mensagem passa e a gente cria uma ponte. Porque está todo mundo passando fome. Essa é a verdade. Estamos todos morrendo de fome. Seja de feijão com farinha, seja de amor. Por isso essa atenção toda, essas coisas que vêm acontecendo. Mais do que nunca hoje a arte é uma coisa buscada, valorizada. Porque o lúdico, a magia da comunicação, isso supre uma fome das pessoas.²⁹³

A justificativa elaborada por Criolo pretende aglutinar opostos, antes denunciados e posicionados. Ainda que o rapper denuncie o principal papel do comprador, na cadeia produtiva das drogas, muitas vezes ocupado por jovens da classe média e alta, resultando na violência que assola os bairros periféricos, seu público não se restringe à periferia, como observa o jornalista Marcus Preto.

Conviviam na plateia, igualmente encantados, o mano do rap e o playboy dos Jardins, a cantora folk e o crítico de literatura, o rico e o pobre, o preto e o branco. Estereótipos? Eles valem e, ao mesmo tempo, pouco importam no universo proposto por Criolo. Se no disco essas ‘contradições’ já eram claras, no palco (e na plateia), ganham mais elementos. (...) No final das contas, a maior descoberta, talvez inconsciente, de Criolo é mesmo essa: o sim e o não podem conviver sem que sejam, necessariamente, contraditórios. O mesmo vale para o branco e para o preto, para os Jardins e para a periferia, para o mano do rap e para o playboy da av. Paulista. É política de inclusão.²⁹⁴

²⁹³ Criolo em entrevista à revista Trip, publicada em 23/09/2011.

²⁹⁴ Marcus Preto ao descrever o show de lançamento do disco *Nó na Orelha*, em artigo para a Folha de São Paulo, publicado em 03/06/2011.

O aspecto conciliatório de suas músicas lhe rende críticas dos rappers tradicionais²⁹⁵, mas o coloca em posição de destaque no cenário musical. Jornalistas, críticos e músicos veem tal aspecto positivamente.

A conciliação, portanto, se insinua como o principal atributo do disco – conciliação entre vários gêneros musicais, entre cantor e MC, entre ícones da MPB e do hip-hop, entre o tom panfletário e a irreverência, entre a elite e a favela. Com tal estratégia, Criolo se aproxima do time de Kassin, Marcelo Jeneci, Tulipa Ruiz, Romulo Fróes, Céu, Mariana Aydar, Fernando Catatau, Rodrigo Campos, Kiko Dinucci e mais um punhado de intérpretes na faixa dos 20 e 30 anos que estão revigorando a música brasileira.²⁹⁶

Desse modo, Criolo deixa a ambientação hostil do rap e passa a compor a formação da Nova MPB, compartilhando de princípios e arranjos gestados no grupo. As causas de engajamento e críticas presentes em seus versos tomam um outro direcionamento, que são pauta entre seus novos pares, como a ocupação de locais públicos por coletivos, o apoio a movimentos contrários à especulação imobiliária, a denúncia de irresponsabilidades causadoras da crise hídrica do Estado de São Paulo. Criolo apoia o movimento Ocupe Estelita, contrário a construção de condomínios de luxo no centro histórico de Recife por empreiteiras que financiam campanhas políticas. São posturas que não provocam rugas entre seus novos pares.

Criolo ganha proeminência no cenário musical, principalmente o circuito da Nova MPB, e é apontado por figuras consagradas da música brasileira como um grande artista. Seu nome é destaque mesmo entre seus novos pares, e os ultrapassa em números de *downloads*, curtidas, vendas, shows e visualizações. Suas músicas ganham interpretações de Ney Matogrosso, Milton Nascimento, Caetano Veloso, Chico Buarque e Gal Costa, o que lhe confere um lugar simbólico prestigiado. Desse modo, a trajetória de Criolo é construída por sucessivas mudanças de posições, valendo-se da relação com agentes de um outro circuito no universo musical. O rapper não hesita em agradecer as oportunidades concedidas pelos companheiros de palco: “O fato de eu estar aqui é uma construção coletiva, muita gente me ajudou”²⁹⁷. Gratidão é o sentimento reforçado pelo rapper com relação aos produtores que o alçaram a tal lugar de prestígio, repetindo constantemente a palavra em apresentações. Sobre os produtores e músicos que o acompanham, Criolo declara:

²⁹⁵ O grupo Realidade Cruel lançou a música “Você disse que amava o rap como eu”, criticando a atuação de alguns novos rappers que se direcionam para a classe média. O grupo não cita nomes. No entanto seus ouvintes citam Criolo, Emicida, Projota como os interlocutores da música.

²⁹⁶ Armando Antenore, na revista Bravo!, de jul. 2011. Disponível em: <<http://bravonline.abril.com.br/materia/o-doido-e-a-doida#image=167-mus-criolo-1>>. Acesso em nov. 2013.

²⁹⁷ Declaração a Folha de São Paulo, publicada em 15/06/2012.

São músicos que viajaram o mundo todo e tocaram com muita gente cabulosa. Quantas vezes subo ao palco e me dá um negócio na cabeça, então eu me ajoelho para agradecer a eles. Isso não é cena. É verdade.²⁹⁸

As apresentações do rapper, além de embaladas pelo clima de gratidão com que Criolo se refere aos colegas, tem uma ambientação de consagração religiosa, em que o poder da música e da arte são tidas pelo rapper como salvadoras. Diferente das tonalidades de palanque político que o palco de apresentações de rap ganham com seus discursos panfletários e incisivos, o palco de Criolo se torna uma espécie de altar, como se todos ali presentes, público e músicos, estivessem unidos pelo amor à música, independente de diferenças sociais. Daniel Ganjaman relata tal ambientação: “Nunca vi um show do cara em que alguém não saísse chorando, completamente tomado por ele”²⁹⁹.

Mesmo sendo apontado por figuras prestigiadas e agora ocupando um lugar de destaque, Criolo ocupa uma posição descompassada, entre dois universos que estavam em lados opostos. A aproximação e pertencimento de Criolo à formação Nova MPB dá-se por um movimento de incorporação de elementos considerados marginais pela fração artista da classe média intelectualizada. Tendo em vista a construção do papel de rapper em oposição à elementos culturais legítimos, pertencer à formação Nova MPB gera uma situação desconfortável ao rapper: frente aos seus novos pares, o rapper deve reafirmar suas origens humildes, e sustentar o lugar marginal e resistente até então construído e valorizado no papel de rapper; diante das figuras do universo do rap, Criolo deve manter o discursos de abertura de diálogo e defesa de seus novos pares. Sua trajetória desviante tem como consequência uma posição arriscada e constantemente questionada, tanto por seus pares antigos do rap quanto pelos anfitriões que o abrigam no rol de estrelas da MPB.

A resposta de sua convivência num universo social distante de seu ponto de partida vem cristalizada em suas músicas, presentes no seu terceiro álbum *Convoque seu Buda* (2014). A música “Cartão de Visita”, com participação de Tulipa Ruiz, expressa seu estranhamento frente a um modo de vida desconhecido e repudiado pelo rapper.

Cartão de Visita

Acende o incenso de mirra francesa
Algodão fio 600, toalha de mesa
Elegância no trato é o bolo da cereja
Guardanapos gold agradável surpresa

²⁹⁸ Entrevista concedida à revista Continuum, publicada em maio de 2012. Disponível em: <<http://novo.itaucultural.org.br/materiacontinuum/abril-maio-criolo-vira-o-jogo/>>. Acesso em 15/03/2015.

²⁹⁹ Declaração publicada em artigo no jornal Folha de São Paulo, em 30/03/2011.

Pra se sentir bem com seus convidados
Carros importados garantindo o translado
Blindados, seguranças fardados
De terno Armani, Loubotin sapatos
Temos de galão Dom Pérignon
Veuve Clicquot pra lavar suas mãos

Acha que tá na mamãe, tá bom, tá uma festa
Menino no farol se humilha e detesta
Acha que tá bom, né não, nem te afeta
Parcela no cartão essa gente indigesta
(Nem tudo que brilha é relíquia, nem joia)

Criolo é visto por agentes do microcosmo da música popular de maneira positiva. O rapper, em grande medida, sustenta tal posição em seus discursos e movimentos, exaltando a conciliação de opostos e pretendendo superar uma hierarquia de legitimidade presente no campo musical. Contudo, a aceitação do rap vem de cima e não sem atenuações significativas. Alçado ao posto de continuador de legados dos consagrados compositores da música brasileira, Criolo não se acomoda completamente no posto e afirma constantemente seu amor pelo rap, exaltando seus expoentes. Mesmo intentando, os agentes de ambos os lados, uma transposição de barreiras simbólicas, por meio da aproximação de gêneros que antes sustentavam uma repulsa, essas barreiras não são facilmente transpostas e podem, até mesmo, ser reforçadas. Se a posição de negação do rap tradicional reforça a cisão de dois universos díspares, sem a intenção de superar sua posição dominada e afirmando sua condição, a aproximação do rap à MPB, por figuras que intentam agregar-se a um grupo dominante simbolicamente, resulta em uma conformidade com padrões culturais que lhe são alheios e o abandono de seus próprios padrões.

3. SÚDITOS DA REBELIÃO

Como desenhado no primeiro capítulo, a evolução do campo musical popular brasileiro durante a segunda metade do século XX desemboca em um cenário no qual oposições e lugares simbólicos estão mais ou menos definidos, compondo uma hierarquia de legitimidade com gêneros musicais com diferentes gradações de prestígio. Por meio de uma construção social em que estão envolvidos agentes das mais diversas funções, o gênero MPB se consolida como um produto musical de distinção entre a variedade de gêneros e produções que movimentam este universo. Suas figuras de maior prestígio são cada vez mais exaltadas, ganham cinebiografias, biografias, caixas especiais com toda sua obra, exposições, musicais, homenagens e se apresentam em casas de shows com ingressos a altos custos³⁰⁰. Seus principais personagens, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa, Elis Regina, Milton Nascimento, Tim Maia, Ney Matogrosso, entre outros, tornam-se ícones da música popular brasileira, autorizados, em diferentes graus, a emitirem opinião mesmo fora do âmbito da música popular e respeitados como figuras canônicas no imaginário coletivo brasileiro. Ainda que outros personagens da história da música, ulteriores à constituição e consolidação da MPB nos anos 1960 e 1970, tenham intentado concorrer a um posto similar aos consagrados, como a Vanguarda Paulista e o rock brasileiro dos anos 1980, o trono daqueles músicos e compositores se mostrou inabalável. A consagração dos figurões da MPB deve-se às instâncias de consagração apontadas acima e à construção, pela historiografia, de um momento épico da história cultural brasileira protagonizada por eles, devido ao envolvimento com questões políticas latentes daquele período. Desse modo, os ícones da MPB, além de ocuparem um alto posto no microcosmo da música popular, desempenham o papel de legisladores sobre a nova produção musical, sendo responsáveis por proferir verdades sobre os potenciais continuadores. Ser apontado ou apadrinhado por Caetano, por exemplo, rende alto *status* entre

³⁰⁰ Para citar alguns exemplos: Elis Regina reviveu em musical “Elis – A Musical” (direção de Denis Carvalho), exposição (no Centro Cultural São Paulo, em abril de 2012, organizada por seu filho Joao Marcelo Boscolli), show de homenagem aos 70 anos (“Elis, 70 anos”, na arena Anhembi, em maio de 2015, com ingressos de R\$ 125 a R\$600); Chico Buarque ganhou exposição de sua obra e vida na Biblioteca Nacional em 2012, um musical chamado “Todos os Musicais de Chico Buarque em 90 Minutos” (itinerante, com direção de Charles Möeller e Claudio Botelho); os tropicalistas também ganham cinebiografia do movimento chamada *Tropicália* (de 2012, com direção de Marcelo Machado) e exposição “Tropicália Hoje” (em 2013, sob curadoria de Ana Di Romão).

todos os agentes, proporcionando ao agraciado ascensão e divulgação garantidas no universo musical.

Os compositores da Nova MPB encontram um universo em movimento, um arranjo de forças sendo regido por leis próprias, que foram sendo definidas conforme a constituição da figura do músico e compositor popular brasileiro. O sucesso ou fracasso desses novos agentes depende do bom entendimento que têm a respeito deste movimento em curso, e suas tomadas de posição, através de discursos, posturas, composições, associações e apadrinhamentos estratégicos. Dadas as novas contingências enfrentadas pelos agentes da formação e as movimentações que tomam, tendo alguns princípios norteadores de suas condutas sendo gestados no interior do grupo, 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.

O pertencimento à fração artística da classe média intelectualizada, mesmo que com algumas exceções que pegam carona na formação, faz desses agentes versados numa linguagem própria ao campo, detentores de um *habitus* que lhes proporciona vantagens. Além de obterem um conhecimento prévio de como se deslocar e se posicionar neste arranjo de forças, a Nova MPB encontra um ambiente sedento por renovações e pelo surgimento de novos cancionistas, para contradizer o anúncio do fim da canção que abre o novo milênio. Alguns agentes, que atribuíam o encolhimento da produção musical à atuação da indústria cultural e fonográfica, veem uma possível renovação do cenário com a crise da indústria fonográfica e o surgimento dos novos meios de comunicação e distribuição de música com a emergência e popularização da *internet*. Assim como a efervescência cultural da década de 1960 se beneficiou da incipiência da indústria cultural, em meados dos anos 2000 os ânimos se alteram com a esperança de uma nova onda criativa, que se aproveitaria dessa nova clivagem da indústria de produtos culturais. É possível ver operando um processo de constituição de um lugar social de continuadores ou novos cancionistas, processo esse coletivo e colocado em prática por agentes motivados pelas mudanças nos meios de produção e nostálgicos da época áurea da canção, e que ao verem surgir um grupo de novos compositores e músicos amparados pela filiação à fração artística da classe média, tratam de posicioná-los como a Nova Geração da MPB, ou simplesmente Nova MPB. Mesmo que os artistas da formação Nova MPB, primeiramente, neguem a classificação, alegando não pertencerem a um gênero em específico, afinados com o discurso reinante no campo artístico em geral, suas composições bebem em referências da década de 1960 e 1970, e da Vanguarda Paulista, herdeiros diretos que são. O

lugar atribuído a eles, inicialmente contestado, vai sendo incorporado através de movimentos de associação que fazem neste arranjo de forças, conforme vão percebendo a amplificação de seus nomes quando associados a ideia de “nova geração” ou de “nova cena musical”. E se suas composições já indicavam a pretensão ao posto de novos cancionistas, também a aproximação que fazem dos figurões da MPB ainda atuantes reforça a ideia de pertencerem à Nova MPB.

Desse modo, a configuração atual deste universo, da qual a formação Nova MPB faz parte e é reveladora de alguns de seus movimentos, constitui-se a partir de construções sociais de lugares de destaque e também lugares desqualificados, construções essas que são arranjadas num movimento fluido das relações entre os agentes, que podem ser de associação ou de oposição. Os agentes da Nova MPB valem-se de princípios gestados no interior da formação, que caracterizam a sua estrutura de sentimento, como a colaboração, troca, associação e conciliação, para justificar suas ações. Tanto na condição de herdeiros, como na relação próxima com figuras de gerações precedentes, a Nova MPB não carrega o mote, comum entre artistas, de rompimento com a tradição. Pelo contrário, a partir de uma relação não tradicional com a tradição, os artistas da Nova MPB convivem, trocam elogios, participam de trabalhos e fazem parcerias com figuras da MPB que já fizeram história na música popular. Portanto, esses novos artistas não têm a ruptura como ideal de suas composições e atitudes, e se apoiam muito mais na coexistência e conciliação de gerações, trazendo à tona nomes que andavam distanciados dos palcos. Assim, tanto em suas origens e movimentos quanto em suas composições, os agentes da Nova MPB trazem a marca da tradição da música popular brasileira, condições essas que lhes dão livre passagem num círculo social dificilmente acessado pela maioria de músicos e compositores insurgentes e independentes.

O ensaio fotográfico promovido pela revista Serafina, do jornal Folha de São Paulo, idealizado pelo jornalista e produtor cultural Marcus Preto para o artigo “Neo MPB. Microfone na mão, ideias na cabeça”³⁰¹ é sintomático do posicionamento desses artistas com relação a tradição da música popular brasileira. O artigo trata das novas tecnologias utilizadas pelos artistas para se lançarem na carreira musical, comparando-os com os figurões da MPB em termos de vendas em lojas e em barracas de discos pirateados. No entanto, o ensaio fotográfico chama atenção e se torna emblemático na trajetória dos membros da Nova MPB. Os novos artistas remontam capas de discos

³⁰¹ Publicado em 29/04/12.

da década de 1960 e 1970, de ícones da MPB, discos esses que foram alçados ao lugar de clássicos da história da música brasileira (figuras 8 a 12)

Figura 8- Fonte: Revista Serafina. Capa do Disco Tropicália (1968) e Gustavo Galo da Trupe Chá de Bolso (como Arnaldo Baptista); 2. Romulo Fróes (Caetano Veloso); 3. Naná Rizinni (Rita Lee); 4. Felipe Cordeiro (Sérgio Dias); 5. Rodrigo Campos (Tom Zé); 6. Hélio Flanders da banda Vanguard (Rogério Duprat); 7. Nina Becker (Nara Leão); 8. Márcia Castro (Gal Costa); 9. Marcelo Jeneci (Torquato Neto); 10. Emicida (Gilberto Gil); 11. Guilherme Held (Capinan) toca guitarra para Mariana Aydar e para Criolo.³⁰²

³⁰² Ensaio fotográfico (figuras 8 a 12) publicado na Revista Serafina, do jornal Folha de São Paulo, em 29/04/2012.

Figura 9- Fonte: Revista Serafina. Disco de Cartola "Verde que te quero verde" (1977) e Criolo na releitura.

Figura 10- Fonte: Revista Serafina. Disco "Secos e Molhados" (1973) e Andreia Dias, Mariana Aydar, Anelis Assumpção e Luísa Maita na recriação da capa.

Figura 11--Fonte: Revista Serafina. Disco "Ben" (1972) de Jorge Ben e na recriação Duani.

Figura 12--Fonte: Revista Serafina. Recriação por Mallu Magalhães do disco "Fruto Proibido" (1975) de Rita Lee.

Mesmo não se tratando de um projeto idealizado pelos os músicos e compositores da Nova MPB, eles aceitam recriar as capas de clássicos da música popular, numa seleção de nomes e títulos que estão nos seus repertórios de influências. Mais do que isso, os novos artistas, através do ensaio se colocam como herdeiros de uma certa tradição da música popular e exaltam as figuras que os influenciam, apontando em que linhagem da música brasileira querem ser reconhecidos. Se o ensaio fotográfico fosse um evento isolado em suas carreiras, no sentido de reverenciar grandes nomes da música, este não seria tão significativo. No entanto, o movimento de aproximação de nomes consagrados e selecionados da música brasileira torna o ensaio emblemático de suas posições. Por meio dessas fotos, os artistas da formação Nova MPB se colocam também como continuadores dessa linhagem e parecem assumir o posto de Nova Geração da MPB.

Ainda que esta formação apareça ostentando a bandeira da música independente e, através dela, o ideal de livre criação, e apesar de colocarem como suas principais referências musicais dois momentos da história da música popular de quebra com as tradições vigentes na época, tanto comportamental como esteticamente, a Nova MPB coloca os consagrados da música como seus aliados, num movimento de apadrinhamento não declarado, através de homenagens, parcerias, divisões de palcos e participações. Desse modo, os agentes se colocam numa posição delicada neste arranjo de forças. Eles indicam pertencerem a uma tradição que rompeu com a que os precedia, mas os novos artistas não seguem seus ídolos nesse sentido e preferem a associação à ruptura.

Desse modo, alguns aspectos importantes que constituem a estrutura de sentimento da formação Nova MPB serão explorados neste capítulo, para melhor definir seus lugares neste arranjo de forças. Ainda que com tensões internas e alguns personagens com origem social diferente, a formação se movimenta de forma semelhante na sua relação com a tradição da música brasileira. O fato de não almejarem alguma ruptura estética ou comportamental entra em contradição com os elementos da tradição exaltados por eles. No entanto, a construção social do lugar da Nova MPB lhes rende bons frutos e quebrar com isso poderia significar a queda no ostracismo e o fim de suas carreiras. Analisarei este aspecto, portanto, a fim de caracterizar o enredamento que sofrem e suas atitudes frente a lugares de maior ou menor poder desta arena.

3.1. Padrinhos e herdeiros

Um aspecto importante que compõe a formação Nova MPB é a posição de herdeiros que esses artistas sustentam ao se inserirem neste embate por um lugar ao sol. A relação de parentesco que alguns de seus membros têm com nomes que passaram pela história da música brasileira não se torna somente uma posição vantajosa em suas trajetórias. Esta relação é reforçada pelo peso que os novos músicos escolhem dar a este fato, tanto através de uma certa militância em atribuir o devido lugar à obra de seus antepassados, como na relação aproximada que têm com compositores de gerações precedentes. Desse modo, a posição de herdeiros não diz respeito somente à relação de parentesco de alguns de seus membros, mas principalmente à atitude, tanto discursiva como composicional, de valorização de certa tradição da música brasileira, na qual alguns nomes clássicos e outros que, segundo eles, merecem o lugar simbólico de clássicos, são pinçados e enfatizados pelos novos artistas.

Como mencionado anteriormente, a filiação de Tulipa, Gustavo Ruiz, Anelis Assumpção, Iara Rennó, Mariana Aydar aos músicos da Vanguarda Paulista torna inevitável a aproximação entre eles. As relações familiares e conjugais dos novos artistas podem ser melhor visualizadas no diagrama 1.

Diagrama 1- Relações interpessoais dos artistas da Nova MPB.

Ao invés de enfatizarem os aspectos que os fazem distintos da geração dos anos 1980, os agentes da Nova MPB tratam como “natural” e até aproximam as duas gerações, em parcerias de composição com seus pais, divisão de palco ou capitaneando os microfones em bandas cujos pais tocam. O discurso da produção musical independente da Nova MPB também os associa aos pioneiros do fenômeno independente no Brasil e, não raro, os novos artistas evocam a comparação dos cenários dos dois momentos.

Os caras [da Vanguarda Paulista] pegavam seus lambe-lambes e iam colar pela cidade. Não havia produtor nem assessoria de imprensa. Atualmente, existe a *internet*, que facilita a divulgação do nosso trabalho e abre o leque de possíveis influências. Para ouvir música na minha adolescência, com meu pai, estávamos restritos a meia dúzia de vinis que guardávamos em casa e à rádio FM.³⁰³

Não somente a produção independente aproxima esses dois momentos, mas também a influência que sofrem na sonoridade por crescerem em meio às composições e desarranjos da Vanguarda Paulista. Gustavo Galo revela a proximidade de sua turma mesmo que negue ser a Vanguarda um “modelo”.

(...) a Vanguarda não é exatamente um modelo porque acolhia uma multiplicidade louca. Mesmo assim, mantemos certa proximidade com o que aconteceu no Lira. Uma proximidade inclusive física. A Trupe nasceu na casa do Dan Leite, filho do Geraldo Leite, cantor do Rumo. Além de ensaiarmos lá, uma parte da banda estudou música com o pessoal do grupo.³⁰⁴

Tulipa conta sobre sua formação musical em contato com as bandas da Vanguarda Paulista.

Eu aprendi a cantar escutando o Grupo Rumo. Quando pequena, ouvia os álbuns deles e ficava embasbacada com o cruzamento de palavra, melodia e projeto gráfico. Os músicos pareciam tão amigos e tão legais... Desde muito cedo, sabia da existência do Itamar, do Premê. Conhecia aquele som diferente da galera de São Paulo. Um dia, minha mãe me explicou o sentido da palavra vanguarda, e eu pensei: ‘Ah, então as pessoas só vão entender isso no futuro’.³⁰⁵

O fato de Tulipa se lançar na carreira musical acompanhada de seu pai na guitarra e seu irmão como guitarrista, parceiro de composições e produtor de seus discos, permite que seja questionada a respeito do ambiente familiar no seu fazer musical. A cantora afirma a naturalidade da relação e os benefícios trazidos por trabalhar com figuras que são também quem mais conhecem seu repertório. Quando questionada sobre tocar em família, responde:

³⁰³ Anelis Assumpção em entrevista a Ronaldo Evangelista, em artigo “Como nossos pais” da revista Bravo!, publicada em agosto de 2012.

³⁰⁴ Gustavo Galo em entrevista a Ronaldo Evangelista, em artigo “Como nossos pais” da revista Bravo!, publicada em agosto de 2012.

³⁰⁵ Tulipa Ruiz em entrevista a Ronaldo Evangelista, em artigo “Como nossos pais” da revista Bravo!, publicada em agosto de 2012.

[Meu pai] é uma influência, claro. Meu pai que me apresentou a maioria do meu repertório, é meu guitarrista predileto, é uma influência total.

No meu caso facilita muito! Meu irmão que produziu o disco, os dois tocam comigo. Pra mim é muito bom! São eles que me entendem musicalmente. Eles que tocam a minha música.

É muito legal porque eu fico muito à vontade. O Gustavo, por exemplo, ele me entende musicalmente. Ele sabe que música eu gosto. Ele ouve um som e sabe se vou gostar ou não e esse entendimento é muito legal. A gente se inspira mutuamente. Eu sou fã do meu pai, sou fã do Gustavo e eles curtem o que eu faço também, então é uma troca boa e saudável.³⁰⁶

A convivência entre pai e filha numa carreira musical rende questionamentos sobre suas condutas, já que tal ofício carrega o estigma de subversão comportamental, no bom estilo “drogas, sexo e rock'n'roll”. Contudo a cantora não se abala e afirma a leveza e naturalidade da relação.

Já para Anelis Assumpção, ainda que tenha iniciado sua carreira nos palcos de Itamar, a relação de parentesco com um dos ícones da Vanguarda Paulista é colocada como pesada pela cantora. A visibilidade que ganha a obra de Itamar em meados da década de 2000, em parte por conta da atuação de Anelis em amplificar a voz do pai, coincide com o desenvolvimento de sua carreira. A reconstrução da figura de Itamar no cenário musical e sua inserção mais acentuada nos repertórios, tanto de consagrados como de seus colegas de formação, num esforço coletivo de dar a devida importância à obra do artista, tem repercussão na imagem pública de Anelis, constantemente questionada sobre tal influência.

Sofro uma pressão delicada em virtude do que ocorreu na década de 1980. Sou filha do Itamar e, ainda por cima, ele morreu. Então há uma expectativa, uma tendência de me classificarem como continuação. Na verdade, não sinto que faço música vanguardista, mas meu trabalho está, sim, absolutamente mergulhado naquele universo.³⁰⁷

A posição de Anelis, como filha de Itamar Assumpção, lhe rende algumas portas abertas, mas também a alta expectativa com suas composições. Apesar de seguir por caminhos facilitados por seu pai, Anelis afirma sua distinção negando fazer música vanguardista. Esta é uma postura recorrente entre seus pares. Ainda que exaltem as experimentações da Vanguarda Paulista e ajudem a revitalizar os grupos que a compunham, os novos artistas não contestam o posto de vanguarda. A compositora expõe com delicadeza sua posição em diversas postagens em seu perfil no Facebook, em que agradece as heranças “imateriais”, como a musicalidade, o gosto pela poesia e

³⁰⁶ Tulipa em entrevista a EPTV Globo de Campinas, publicado em 18/02/11. Disponível em: <<http://www.viaeptv.com/epnoticia/campinas/variedades/NOT.1.1.336446.Uma+das+revelacoes+nacionais+Tulipa+Ruiz+lancara+disco+na+Europa.aspx>>. Acesso em 15/10/13

³⁰⁷ Anelis Assumpção em entrevista a Ronaldo Evangelista, em artigo “Como nossos pais” da revista Bravo!, publicada em agosto de 2012.

características da personalidade “difícil” de Itamar, numa postura de franqueza com relação a sua filiação. Expõe também as comparações inevitáveis dos bastidores.

O grupo DonaZica, gestado ainda nos palcos de Itamar Assumpção, com seus membros herdeiros diretos, tem composições aproximadas às estruturas musicais e poéticas de Itamar. A condução das músicas pelas linhas de baixo, que alternam compassos quaternários e ternários, em conversa com instrumentos que exploram silêncios, são entrecortadas pela poesia mais falada que cantada, acompanhada de vozes de apoio reforçando ou se contrapondo à voz principal, ao estilo das composições de Itamar. A música “Protesto Pessoal”, do álbum *Composição* (2005) expressa as influências das composições da Vanguarda Paulista, com seu andamento quebrado em compassos irregulares, uma ambientação cinematográfica produzida pelos metais que reiteram os finais de estrofes e o baixo com uma linha persecutória, para a poesia falada, aproximada do gênero rap, com rimas em aliteração, com fins onomatopeicos.

Protesto Pessoal
DonaZica

essa conduta
de dizer que não tem escolha é muito simples.
é bem mais fácil pedir desculpa por tirar o corpo fora
do que encarar o que rola aqui e agora
inconsciente da sua capacidade e força transformadora
negar a resposta ficar à toa enquanto a vida voa
não se envolver de verdade
não se expor com medo da dor
dar pouco e receber menos da metade
depois lamentar porque já ficou tarde.
acorda tira essa corda do pescoço
não adianta estar morto nem resolve andar torto
encosto
perdido no vago do próprio umbigo
cansado sugado querendo achar um culpado
sempre a mesma conversa de que tá tudo errado
que a sociedade não presta
acredite a sociedade começa na sua testa

no fundo
de cada um pulsa um novo mundo
cada indivíduo é um universo vivo
e você mesmo seu maior inimigo
no fundo
de cada um pulsa um novo mundo
cada indivíduo é mais uma peça que completa
essa equação complexa

Ainda que os novos artistas se utilizem dessa proximidade, afastar a noção de vanguarda é algo que os singulariza, já que tal posição se restringiu aos ouvidos de uma elite intelectual, como

afirmam. Assim, mesmo que sustentando a posição de músicos autorais representantes da nova canção, esses artistas não intentam uma superação de seus precedentes, e colocam-se muito mais como seus aliados. Mesmo com composições de Itamar e parcerias de Iara Rennó com sua mãe, Alzira Espíndola, a compositora afirma que a aproximação com a Vanguarda Paulista é uma

(...) faca de dois gumes. Para nós, que fomos criados acompanhando essa música, é uma honra. Por outro lado, a vanguarda foi tida como maldita porque era elitizada, elaborada demais. Isso restringe um pouco para nós. Não queremos ser ouvidos só por gente ‘cabeça’. Espero que esse disco seja visto de uma outra forma, como uma coisa mais universal.³⁰⁸

O relato de Iara Rennó explicita a posição que almeja no universo musical, distanciada do estigma de “maldito” que carregaram os artistas da Vanguarda, já que essa postura implica numa restrição de público e na pecha de música elitizada. A banda O Terno também se distancia da ideia de “vanguarda”, mesmo estes aplaudindo as experimentações na música. Eles tomam um caminho entre a música pop e inovações formais, como expresso na fala de seu cantor e compositor Martim Pereira, elencando suas maiores inspirações: “O experimentalismo é incrível, mas unido à música pop, como eram os Beatles, os Mutantes e a tropicália. Dá mais trabalho unir essas duas coisas do que fazer uma doidera que as pessoas tem de estudar pra entender.”³⁰⁹. Um antiacademicismo parece envolver seus discursos, o que contrasta com a relação aproximada que mantém com figuras que fizeram escola na música popular.

Numa posição ambivalente, os músicos da Nova MPB parecem oscilar entre o discurso da música autoral e independente, que foge da amplificação em larga escala, e a negação da posição de vanguarda musical, já que almejam alguma projeção. Numa tentativa de conciliação de opostos, esses artistas se utilizam do trunfo de sua posição de herdeiros, se colocando timidamente como continuadores de uma certa tradição da música popular, mas sem reclamar o posto de vanguardistas.

Tal postura, no entanto, faz emergir algum desconforto entre seus pares, principalmente aqueles que não possuem facilidades arranjadas por parentescos. Apesar desse desconforto não engrossar a ponto de desestruturar a coesão do grupo, os relatos deixam escapar tensões contidas da formação que marcam distinções entre seus membros. Andreia Dias mostra sua posição diferenciada em relação aos colegas, pois sua condição de filha de pais evangélicos que não aceitavam a carreira de cantora, contrasta com a condição mais comum dentro do grupo.

³⁰⁸ Em entrevista ao jornal Folha de São Paulo, publicada em 10/12/2005.

³⁰⁹ Martim Pereira em entrevista à revista Serafina, publicada em março de 2013.

A maioria das cantoras que andam surgindo é de família bem estruturada. Antes, o que era uma vergonha pros pais, virou motivo de orgulho. É legal que se perca o preconceito. Mas irrita essa posturinha ‘tenho tudo o que preciso e meus pais investem em mim’.³¹⁰

Mesmo que matizadas, as tensões trazidas à tona na fala de Andreia Dias expressam, de um lado, a recorrência do apoio parental nas carreiras musicais de sua turma, o que parece ser ostentado nas trocas de olhares nos bastidores da formação, e por outro lado, sua posição dissonante, que não reverbera nas coxias da Nova MPB e não fazem estremecer as relações com seus companheiros de cena. Thiago Pethit também alfineta a posição de herdeiros de sua turma ao enfatizar sua condição de músico e compositor independente.

Nesses dois anos de experiência eu me via de uma maneira autodepreciativa em relação a minha turma. Porque, na verdade, é o que eu falo, é a diferença entre ir morar sozinho num apartamento alugado que seus pais pagam o aluguel e a diferença entre você morar bancando o seu aluguel. A gente fala de músico independente hoje em dia, mas independente de que exatamente? Porque as gravadoras já não funcionam como eram, então tem os selos... As mil funções que uma gravadora exercia se espalharam entre outras funções. Então, hoje em dia talvez seja melhor você ter um empresário do que ter uma gravadora. É melhor você fazer parte de uma agência especializada que vai fazer o marketing da sua carreira do que você estar numa gravadora. Eu não tenho nenhuma dessas coisas. Quando eu digo que sou independente, é independente mesmo. Isso certamente me coloca numa posição diferente de todas as turmas. A princípio eu olhava isso de uma maneira muito depreciativa, e de repente isso também virou uma bandeira. Eu passei a olhar isso como uma vitória, justamente porque isso me faz muito diferente de todo mundo. Então são muitas coisas que me tornam desagrupado.³¹¹

Thiago Pethit reivindica sua diferença adotando a postura de totalmente independente, colocando em risco o discurso de independência de seus pares, cuja sustentação, segundo ele, através de contratos com agências especializadas em marketing ou um empresário. Mesmo afirmando-se “desagrupado”, Pethit segue denominando a Nova MPB como sua turma e mantendo com ela relações de cooperação. Contudo, sua fala revela as tensões internas à formação com relação a posição de herdeiros, denunciando as vantagens obtidas e alguma concorrência desleal. As fissuras presentes na formação, explicitadas nas falas de figuras com posições destoantes, não abalam as tomadas de posição afinadas com o princípio da música colaborativa, que acaba por se estender às relações que sustentam com personagens de gerações precedentes.

A banda O Terno, que tem um de seus integrantes – Martim Pereira – filho de Maurício Pereira, do grupo Os Mulheres Negras, também se distancia da noção de vanguarda e brinca com a posição

³¹⁰ Andreia Dias em entrevista a Marcus Preto, publicada no jornal Folha de São Paulo em 19/04/2010.

³¹¹ Entrevista a Thiago Pethit à revista Rolling Stones. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/video/estudio-rs-34-thiago-pethit-entrevista>>. Acesso em 18/07/2014.

dos “filhos da vanguarda”, com uma melodia dissonante iniciando a música, guitarras catastróficas embalam os questionamentos de “Vanguarda?”, presente no disco *O Terno* (2014).

Vanguarda?

Filhos da vanguarda
Pra poder vender
Faz canção bonita
Prensa um LP

Meio do brasil
Pleno ano dois mil
Vanguarda... vanguarda
Cadê?

Dentro da tv
Quer aparecer
Vanguarda... vanguarda
Cadê?

Quem vai ouvir não sabe bem distinguir
O que é bom do que é ruim
E os que não entenderem vão dizer
"Vanguarda! "

A banda caçoa da expectativa criada em torno da posição de vanguarda, contrastando com a posição, com tonalidades depreciativas, de “filhos da vanguarda”. Em oposição ao estereótipo do vanguardista, os filhos da vanguarda fazem canções bonitas “pra poder vender” e aparecer na TV, questionando o lugar simbólico de seus colegas de cena. Martim Pereira relata em entrevista a própria experiência de ter sido rotulado e aproximado de seus colegas de cena, o que trouxe a inspiração para a composição.

Um pouco depois do primeiro disco, quando eu ainda estava na faculdade, rolou um papo sobre os 'filhos da vanguarda'. Quando saiu nosso primeiro álbum, a imprensa começou a dizer que éramos parte dessas bandas filhos da vanguarda paulista, e eu me perguntava se eles tinham ouvido o disco. Achei que aquilo era uma ânsia por catalogar. É um termo meio arrogante e não é um rótulo atrativo.³¹²

Seu relato revela os embates por classificações entre agentes da imprensa e o modo como querem ser vistos no universo musical, mas revela também a posição delicada que se encontram alguns de seus pares, que na música é explicitado com um tom mais provocativo do que em sua resposta sobre sua inspiração em entrevista. A provocação não surte respostas. Os ruídos internos à formação são abafados pelo discurso e prática da cooperação musical e o pertencimento à cena,

³¹² Martim Pereira em entrevista ao blog Napster. Disponível em: <<http://br.napster.com/blog/post/entrevista-o-terno>>. Acesso em 15/03/15.

contudo deixam entrever tensões internas a respeito de posições e origens distintas. Mesmo que o questionamento da música envolva a temática das gerações, a banda O terno não parece se incomodar com o fato de jornalistas e críticos relacionarem sua sonoridade ao rock da década de 1960; pelo contrário, Martim reforça tal impressão.

A gente ama as bandas dos anos 60, são nossa maior influência. Elas entram na hora dos arranjos, dos timbres [...] E o jeito que você mistura as referências acaba sendo nova. Você pode ouvir uma música do Terno que tem um som de baixo de uma música X dos Beatles com um som de guitarra de uma música do Kinks, com um som de bateria de um negócio da Rita Lee. É tudo velho, mas vem nesse tipo de mistura que você ouve e já sabe que é de hoje em dia – você não vai achar que é dos anos 60, são misturas meio improváveis. E nem é tipo, “ai, que genial, eles misturaram isso”, mas naturalmente, a gente que não viveu a época está misturando um negócio que é de 1971 com outro de 66 com outro de 61, e daí quando você ouve, mesmo sendo leigo, parece que tem uma coisa errada, que não está em um contexto antigo. E isso é uma coisa que acontece em várias bandas de agora que eu acho da hora, como no Tame Impala, que usa timbres retrô, mas que não soa retrô. E a composição não é feita imitando uma coisa antiga, ela vai naturalmente falando ou da vida ou de qualquer assunto, daí vão entrar essas referências na hora do timbre.³¹³

O relato do artista sobre seu processo de composição, com base nas referências dos anos 1960, desvela uma intenção em se aproximar de sonoridades já clássicas de gêneros musicais, através do uso de instrumentos e amplificadores analógicos daquela época, mas com a preocupação de não soar “retrô”³¹⁴, ou seja, uma composição que “não é feita imitando uma coisa antiga”. O desejo de se remeter a períodos da história da música, evocando sonoridades próprias e se apoiando em ícones de gerações precedentes, rege as composições e as tomadas de posição dos novos artistas. Há uma homologia entre a forma e o posicionamento dos novos artistas em relação as gerações anteriores, que intentam uma aproximação não somente em suas relações profissionais, mas também nas composições, com uma certa nostalgia que aclimata a nova geração.

A banda Cérebro Eletrônico, capitaneada por Tatá Aeroplano, também não esconde seu desejo em se aproximar de referências já tradicionais, afirmando: “Somos retrô!”³¹⁵ Com seu segundo disco *Pareço Moderno* (2008), já anunciando seu intento, é classificado como pós-tropicalista, título que é hasteado no nome da banda e reforçado pelo cantor: “A tropicália é uma grande influência para nós. Escutamos muito os discos feitos pelo Rogério Duprat, que tinham uma liberdade muito grande.” Com a música “Ar Condicionado”, que recebe inevitáveis comparações

³¹³ Martim Pereira em entrevista ao blog Napster. Disponível em: <<http://br.napster.com/blog/post/entrevista-o-terno>>. Acesso em 15/03/15.

³¹⁴ “Retrô” deriva do prefixo latino *retro*, que significa “no passado” ou “para trás”. A palavra é usada para se referir a um estilo formal que remete a uma época anterior à atual, num movimento em direção a um passado estereotipado, embalado por um sentimento nostálgico.

³¹⁵ Tatá Aeroplano em entrevista para o jornal Folha de São Paulo, publicada em 09/05/2008.

com “Meu Refrigerador Não Funciona”, música do disco *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado* (1970) dos Mutantes, a banda recebe a seguinte descrição de sua sonoridade em crítica no caderno Ilustrada:

O som da banda Cérebro Eletrônico é assim: tem uma pegada pop-dance-rock, um toque de Bossa Nova e de Mutantes; algo da vanguarda paulista e letras que caberiam bem no repertório de intensas experiências pessoais da cantora inglesa Amy Winehouse.³¹⁶

As composições da Nova MPB exibem sua reverência a certos nomes da história da música popular brasileira nas suas sonoridade ou em citações diretas. A banda Trupe Chá de Boldo não somente faz referência a Tom Zé em uma das canções de seu segundo disco, *Nave Manha* (2012), mas também se utiliza de seus recursos poéticos como inspiração, personificando lugares de São Paulo e, assim, ganha os olhares de Tom Zé.

Quando ouço esses meninos, percebo que olharam para mim como fonte de material. Posso servir a eles como um abecedário, mas eles formam novas palavras e falam uma língua que eu não conheço. Sinto grande alegria ao ver meu bagaço sendo reaproveitado.³¹⁷

A retomada da Tropicália em sonoridades, construções poéticas e melódicas, ou em referências explícitas é notável na formação Nova MPB. Os princípios que regem a estrutura de sentimento do grupo também desencadeiam comparações com o movimento dos anos 1960, principalmente por seu caráter colaborativo. Ainda que os artistas neguem a formação de um movimento cultural, eles reforçam a aproximação com a Tropicália. Pode-se notar, em suas composições, que há uma naturalização do modo de fazer música iniciado na Tropicália, cujos recursos de composição consistiam na aproximação de gêneros e ritmos opostos, mas que nos anos 1960 intentavam jogar luz sobre as disparidades presentes na sociedade brasileira. Contudo, ainda que os recursos composicionais sejam usados pelos novos artistas, suas músicas vem esvaziadas da criticidade de tal forma musical, numa tentativa de combinar elementos diferentes, sem no entanto, questionar os antagonismos desses elementos. A transmutação do significado dos recursos poéticos e composicionais da Tropicália já tinha sido aventada por Caetano Veloso, ao interpretar sua própria obra em *Verdade Tropical* (1997), e é agora colocada em prática pelos agentes da Nova MPB.

Rogério Skylab, músico e compositor do final dos anos 1980 e que se intitula “cadáver dentro da MPB”, caracteriza a produção da Nova MPB como uma “estética do longe”, ou seja, está

³¹⁶ Artigo “Cérebro Eletrônico atualiza tropicalistas” de Adriana Ferreira Silva, publicada no jornal Folha de São Paulo em 09/05/2008.

³¹⁷ Depoimento de Tom Zé ao artigo “De volta para o futuro”, de Marcus Preto, publicado na revista Serafina em 24/02/2013.

presente nas composições um passeio por gêneros e ícones do passado, mas sem no entanto submergir totalmente. Eis um trecho da caracterização que tece sobre a estética desta produção e uma crítica dos primeiros discos de Romulo Fróes:

Essa nova estética privilegia o longe: visita-se o samba, por exemplo, mas sem grandes envolvimento. A pele, o invólucro, é o que importa. Um samba elegante dá-nos conta de um samba que já não é mais samba: é apenas citação.

(...)

Daí porque o novo caminho para a canção, pela perspectiva de Rômulo, tem um sentido de preservação. É como se estivéssemos num museu natural e encontrássemos velhos dinossauros preservados pela ciência. Aqui Caetano, aqui Chico, aqui Djavan, aqui Nelson Cavaquinho, aqui Los Hermanos...³¹⁸

Vale ressaltar a ênfase de Skylab sobre as composições da Nova MPB aproximadas de grandes nomes da história da música popular brasileira, numa espécie de citação. Em resposta à crítica de Skylab, Romulo Fróes caracteriza sua turma através da comparação com a Tropicália.

Acredito que a minha geração seja a realização da tropicália, só que de forma rebaixada. Ao contrário das premissas do movimento tropicalista --que se dá pela chave da afirmação, do enfrentamento, da expansão dos limites, da provocação, da liberdade, da alegria--, realizamos seu programa, pela chave do fracasso. Se não há mais um país para se organizar nem um estado de interesses definidos para se derrubar, ir contra o quê, ou contra quem? Ao implodir as fronteiras culturais, de certa maneira a tropicália implode também a possibilidade do surgimento de um novo pensamento dentro da música brasileira. É sintomático que a última grande discussão sobre os rumos da canção popular seja em torno de sua possível morte, questão surgida na brilhante e já clássica entrevista de Chico Buarque. 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 auto-proteção 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 iminente.³¹⁹

Romulo Fróes atribui a “estética do longe” apontada por Skylab ao novo arranjo de forças em formação após a derrocada da indústria fonográfica. No entanto, mesmo em uma elaboração a respeito de sua turma, o artista a compara com o movimento tropicalista e fala dos efeitos provocados para as gerações que o precederam. Se por um lado, a Nova MPB se coloca como liberta de restrições colocadas pela indústria fonográfica num passado recente, posicionando-se assim como novos pretendentes ao posto de compositores da música popular, por outro lado, tal movimento não se define a partir da ruptura com o que já foi feito na música, mas sim através da

³¹⁸ Texto de Rogério Skylab, publicado em 02/05/2010. Disponível em: <<http://godardcity.blogspot.com.br/2010/05/romulo-froes.html>>. Acesso em 20/02/2014

³¹⁹ Romulo Fróes em entrevista a Marcus Preto, publicada no jornal Folha de São Paulo em 13/06/2011.

associação dos melhores momentos dessa história, segundo eles. Paradoxalmente, os novos artistas produzem a nova canção, intentando por meio de suas composições e movimentos, quebrar com as barreiras do tempo.

Eu acredito em tudo mesmo, acredito na canção brasileira. É pretensioso, e eu aceito ser tachado disso. Sou mesmo, no melhor sentido da palavra, não quero aceitar que a canção acabou. Entendo os argumentos (de quem diz que a canção brasileira morreu), mas eu quero colocar ela pra frente.

(...)

Se comparar com a história da música brasileira é difícil. É por isso que nossa geração não lida com a música de massa, podemos fazer os discos em casa, tocar pros amigos, todo mundo toca entre si, convive, e aí as pessoas vão se protegendo dessa responsabilidade. Talvez a gente tenha o tamanho que tem por não estar disposto a pagar um preço tão alto. Por outro lado, isso gerou uma nova canção, um sentimento de não querer pertencer a nada. Minha questão é que eu não sou músico, então eu preciso me cercar da história da música brasileira para tentar fazer uma canção nova. Vou conseguir? Não sei. Eu pago o preço de verbalizar isso, mas beleza, pode dizer que eu não consegui, eu vou continuar. Mesmo que não consiga, vou ter feito uma música relevante. Acho que isso eu já fiz. Ela pode não ser nova, mas que é relevante, é.³²⁰

Como fica claro na fala de Romulo Fróes, o posto de criadores da nova canção coloca esses agentes como continuadores da história da música brasileira. Um lugar pretensioso, mas que não tem as devidas proporções, segundo Fróes, pela ausência de investimento da indústria fonográfica e que acaba por se restringir a um ambiente musical entre amigos. Ainda que com as devidas ressalvas, Fróes toma para si a responsabilidade de continuar a história da música brasileira produzindo canções “relevantes”, mas se apoiando nessa história para conquistar tal intento.

Os novos artistas dizem sofrer uma “influência vertical”, nas palavras de Luiz Tatit³²¹, ou seja, têm como grande inspiração as produções das gerações anteriores, de artistas já consagrados. Desse modo, os consagrados, motivos de citações, aproximam-se dos artistas da nova geração e se colocam como seus aliados neste arranjo de forças. O princípio da música colaborativa tem adesão de figuras icônicas da música, que retomam os palcos e se associam aos novos nomes, indicando-os como herdeiros de seu legado. O convívio entre as diferentes gerações é caracterizado pelos músicos da Nova MPB como “natural”, uma relação de parceria ou troca, sem oposições. Tais relações são vistas como uma troca de experiências de alguma maneira neutralizada, ou seja, com uma certa atenuação da ideia de apadrinhamento presente no universo musical. Diferente dos arranjos de forças das duas configurações anteriores descritas acima, em que os movimentos de

³²⁰ Ibid.

³²¹ Em entrevista à revista Bravo, sobre a nova geração da MPB. Disponível em: <<http://bravonline.abril.com.br/materia/herdeiros>>, acessado em 10/08/2012.

criação de vertentes da música popular davam-se em contraposição umas às outras, numa orquestração de contrapontos, a Nova MPB constitui seu lugar neste universo a partir de um movimento de associação, tanto entre os pares quanto entre gerações. Tal movimento proporciona uma visibilidade de seus nomes com maior alcance, e torna-se uma forma de superar um dos principais entraves para o desenvolvimento da carreira: a difusão. É possível notar que, entre os membros da formação, aqueles que se aproximam dos consagrados ganham maior destaque na mídia e possuem maior número de fãs, curtidas e visualizações nas redes sociais. Desse modo, a Nova MPB se coloca como herdeira de uma certa tradição da música popular, para além das relações de parentesco.

Por outro lado, esse movimento de associação é bem recebido pelos figurões da MPB, já que a crise da indústria fonográfica afeta também suas carreiras. Alguns consagrados recorrem ao mecenato privado, reativando turnês e gravando novos discos financiados por empresas. Marisa Monte³²², Lô Borges, Ney Matogrosso, Arnaldo Antunes, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Tom Zé são alguns artistas, com maior proeminência, financiados pelo projeto Natura Musical. Os consagrados valem-se dessa aproximação e dividem palcos, interpretam canções da Nova MPB, apontam nomes que consideram relevantes, no intuito de circular novamente pelos espaços e terem seus nomes hasteados como impulsionadores da nova geração.

Os consagrados que se aproximam da Nova MPB são apontados por críticos e jornalistas como “gurus”, “padrinhos” ou “orientadores culturais”³²³, emitindo julgamentos sobre as promessas da nova música ou até mesmo contribuindo com suas produções. O apadrinhamento entre músicos e artistas não é um processo novo e nem local. Contudo, trata-se aqui de uma relação entre ingressantes e aqueles com posições de destaque já consolidadas, que não é assumida como um apadrinhamento no seu sentido comum: os compositores da Nova MPB não se afirmam apadrinhados e os consagrados não se afirmam seus padrinhos. A relação entre os consagrados e os novos artistas é classificada por ambos como parcerias, uma relação “natural” de troca de experiências. Os compositores da Nova MPB enfatizam que não se trata de uma aprovação, mas sentem seus trabalhos legitimados por seus ídolos. Contudo, ter a presença de um grande nome da música brasileira estampado numa parceria de composição ou dividindo o palco é, sem dúvida, um

³²² Segundo dados da ABPD, Marisa Monte é campeã de vendas, presente nas listas de 20 discos ou DVDs mais vendidos nos anos 2006, 2008, 2011, 2012. Relatórios consultados entre os anos 2002-2012.

³²³ “Orientador cultural” é a maneira como Roberto Schwarz (2012, p. 101) se refere ao papel desempenhado por Caetano Veloso atualmente, ao estabelecer relações próximas com os músicos da Nova MPB.

ganho simbólico para esses artistas. Suas posições no campo musical popular são organizadas por essas relações e suas produções musicais também são determinadas tanto pela posição de destaque que ganham, quanto pela relação em si estabelecida. Desse modo, o lugar simbólico atribuído à formação e em parte assumido por seus membros – nova geração da música brasileira – é reiterado por essa aproximação.

As parcerias com os consagrados são colocadas em evidência nos textos de apresentações dos sites pessoais dos músicos da Nova MPB.

[Criolo] se apresentou com Caetano Veloso, Seu Jorge, participou do show da fadista Ana Moura e tocou ao lado do ícone do ethio-jazz Mulatu Astatke em Londres. Recebeu homenagem de Chico Buarque nos shows da turnê “Chico”, em 2012. Foi entrevistado por Spike Lee para o documentário “Go, Brazil, Go”. Em um dos shows da turnê “Nó na Orelha”, no Rio de Janeiro, recebeu Ney Matogrosso para interpretar “Freguês da Meia-Noite”, composição de Criolo que será gravada por Ney em seu próximo disco.³²⁴

Tulipa já dividiu o palco com nomes como Milton Nascimento, Zélia Duncan, Arnaldo Antunes, Lenine, Nação Zumbi (Rock in Rio 2011) e a cubana Yusa.³²⁵

Assim como os novos músicos ganham legitimidade ao terem seus nomes associados a figuras com grande autoridade no universo musical, os consagrados deixam os livros da história da música popular, voltam à cena e reiteram seu lugar de destaque. Porém, se os jovens artistas apontados não ganharem os críticos e lugares de destaque, seu defensor pode colocar em risco sua função.

Os medalhões que mais dialogam com a formação da Nova MPB, por vezes o fazem por um intermediário, como críticos-curadores, ou tal aproximação se dá por meio de seus filhos que estão compondo a formação ou orbitam em torno dela. Tom Zé se aproxima da Nova MPB por meio de Marcus Preto, um dos principais críticos da formação. Para além da admiração e citações que envaidecem Tom Zé, como mencionado acima, a relação estreita-se quando Marcus Preto sugere a gravação de um novo disco a Tom Zé com a participação dos jovens artistas que o admiram, sem a necessidade de um grande investimento, já que o compositor alegava não ter verba para pagar os músicos. O disco *Tribunal do Feicebuqui* (2013), um EP contendo quatro composições de Tom Zé, com arranjos das bandas O Terno, Trupe Chá de Boldo e Filarmônica de Pasárgada, Kiko Dinucci e Rodrigo Campos, e contando com as participações de Tatá Aeroplano e Emicida. O desenho da capa do disco é de autoria de Mallu Magalhães.

³²⁴ Texto disponível em: <<http://www.criolo.net/bio.html>>. Acesso em 10/06/2014.

³²⁵ Texto disponível em: <<http://www.tuliparuiz.com/>>. Acesso em 10/06/2014.

Figura 13- Capa do disco *Tribunal do Feicebuqui* (2013), de Tom Zé.

Tom Zé já vinha cercado por artistas mais jovens a partir da gravação de seu álbum *Tropicália Lixo Lógico* (2011), quando foi impulsionado pela visita de Mallu Magalhães e o produtor Kassin a refletir sobre a Tropicália, movimento do qual participou inicialmente e se sentiu excluído por seus principais representantes – Caetano Veloso e Gilberto Gil. O disco teve patrocínio do projeto Natura Musical e Tom Zé contou com a participação de Mallu Magalhaes, Emicida, Pélico e Rodrigo Amarante. Sobre a relação com a nova geração, Tom Zé declara: “Cada um dos encontros foi muito proveitoso, esperançoso, ficamos de fazer parcerias. Passei até a ter uma certa esperança no futuro do Brasil por causa desses jovens.”³²⁶. As parcerias do disco não se restringem aos jovens artistas, também incluem Milton Nascimento e Caetano Veloso. A partir de então, Tom Zé passa a dividir os palcos e microfones com nomes da Nova MPB, em festivais e shows. Além de trazer à tona um assunto caro aos jovens artistas e que dialoga com o público destes através da reflexão sobre a Tropicália e as redes sociais, Tom Zé realça o brilho dos jovens artistas, que se sentem honrados com as parcerias e que lhes garante visibilidade também entre o público mais velho do tropicalista.

³²⁶ Tom Zé em declaração ao artigo “Inspirado por jovens artistas da Nova MPB, Tom Zé lança disco sobre a Tropicália”, de Silvio Essinger. Disponível em: < <http://oglobo.globo.com/cultura/inspirado-por-jovens-artistas-da-mpb-tom-ze-lanca-disco-sobre-tropicalia-5683600>>. Acesso em 15/10/2013

Arnaldo Antunes é outra figura com proeminência no universo musical que se aproxima dos artistas da formação. Através de Curumim, baterista de sua banda de apoio desde meados dos anos 2000 e Marcelo Jeneci, que tocava sanfona em uma das formações de sua banda, Arnaldo Antunes entra em contato com a Nova MPB, ainda em formação no final da década de 2000. Jeneci tem sua carreira como compositor e cantor impulsionada por Arnaldo, quando o último inclui composições em parceria entre ambos em seu disco, fazendo reverberar o nome do jovem artista. A relação do ex-Titãs se estreita com os jovens artistas com as composições em parceria e sua estreia como apresentador de um programa da MTV chamado “Grêmio Recreativo”, que foi ao ar no início de 2011. O programa consistia em aproximar veteranos e jovens artistas através de apresentações musicais nos palcos de casas de shows de São Paulo, com a curadoria de Arnaldo Antunes, que também desempenhava o papel de mestre de cerimônias. O primeiro episódio do programa foi gravado no palco cativo da Nova MPB – Studio SP – em que Hyldon, Seu Jorge e Edgard Escadurra dividiram os microfones com Céu e Karina Buhr. O programa é aplaudido por Romulo Fróes.

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 pode. 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.³²⁷

Ao se aproximar da Nova MPB e colocar-se como curador de aproximações entre gerações, Arnaldo é visto como uma espécie de mediador, uma figura que transita em vários círculos do microcosmo da música popular. Isso lhe confere autoridade para citar nomes da nova geração que, de acordo com seu julgamento, são potenciais ocupantes do posto de compositores que escreverão os próximos capítulos da história da música. Contudo, a produção musical da Nova MPB é colocada em contraste com sua própria obra, em que críticos enxergam um maior ímpeto pela experimentação. Quando questionado a respeito deste contraste, Arnaldo defende a produção dos jovens artistas e indica nomes em que aposta.

Mas tem tanta gente experimentando... O Cidadão Instigado faz um som ao mesmo tempo ligado em canções populares e cheio de quebras e colagens. Sai de um ritmo e entra em outro. É bem ousado. Karina Buhr e Léo Cavalcanti também trazem muitas novidades. Admiro o frescor dessa galera.³²⁸

³²⁷ Romulo Fróes em entrevista a Marcus Preto, no jornal Folha de São Paulo, publicada em 13/06/2011.

³²⁸ Arnaldo Antunes em entrevista concedida ao artigo “A canção não acabou”, por José Flávio Junior, na revista Bravo!, publicada em junho de 2012.

Arnaldo Antunes discorda do decreto de morte da canção e se coloca em defesa da nova música.

A música não está estagnada, não. E não concordo nem um pouco com essa ideia de linha evolutiva, da necessidade de romper com a tradição. Isso fez sentido em alguns momentos, como quando surgiu a Tropicália. Não acho que hoje em dia a realidade exija renovação. Existem múltiplos caminhos em que a novidade se dá. Falam que a canção vai morrer. Eu, na verdade, acho que ela não acabou. Pelo contrário, está dando inúmeros sinais de saúde. O rap, o rock, os meios digitais com que você picota os instrumentos, tudo isso é renovador para a linguagem da canção. O próprio disco novo da Céu (Caravana Sereia Bloom, Universal, 2012) tem coisas muito frescas, aqueles reggaes, a versão de Palhaço, de Nelson Cavaquinho, com um assovio bem diferente...³²⁹

Sua fala deixa entrever um caminho peculiar sendo traçado pela Nova MPB, em que inexistente “a necessidade de romper com a tradição” ou alguma exigência pela renovação. Contudo o compositor aponta elementos de renovação de linguagem trazidos pelos meios digitais e pelos gêneros rap e rock. Tal relato é revelador da posição da Nova MPB no campo da música, que ostenta um frescor de nova música, mas colada à tradição, e que apesar de questionada por alguns agentes quanto a sua posição ambivalente, ou não muito convencional, tem em sua defesa grandes nomes da música popular blindando a crítica negativa. Além de amplificar os novos nomes na música, Arnaldo Antunes envereda pela tendência da Nova MPB ao compor seu último disco *Iê Iê Iê* (2009), em que o compositor revisita a sonoridade da Jovem Guarda por meio de novas canções. Com a colaboração de artistas da Nova MPB, como Curumim, Jeneci, Fernando Catatau (produtor do disco), trata-se de um repertório de canções inéditas, compostas há pouco, mas com arranjos de guitarras, teclados e coros que remetem à sonoridade de Erasmo e Roberto Carlos dos anos 1960. Arnaldo Antunes escolhe compor sobre um gênero musical “do qual não se fala mais desde a época que surgiu. Um gênero que ficou restrito a um tempo”³³⁰, mas com a preocupação de não soar nostálgico, uma sonoridade que, segundo Marcus Preto, em crítica “se equilibra entre a memória e a invenção.”³³¹. As canções em parcerias de Arnaldo e Jeneci – “Longe” e “Envelhecer” – estão presentes nesse disco.

Luiz Tatit e José Miguel Wisnik também são figuras que transitam entre o papel de músicos e compositores que fizeram história no cenário musical dos anos 1980 e o papel de impulsionadores da nova geração, além de ocuparem a posição de intelectuais da canção. A confluência entre a

³²⁹ Arnaldo Antunes em entrevista à revista Bravo!, publicada em junho de 2012.

³³⁰ Depoimento de Arnaldo Antunes à Marcus Preto em artigo “Arnaldo tenta equilibrar memória e invenção”, publicado em 18/09/2009.

³³¹ Marcus Preto em artigo “Arnaldo tenta equilibrar memória e invenção”, publicado em 18/09/2009.

revitalização da Vanguarda Paulista e a circulação de novos compositores ligados a ela tem como consequência a volta de seus nomes no cenário musical. O envelhecimento social dos compositores da Vanguarda Paulista, que recebem medalhas tardias, leva à proeminência os nomes de seus compositores e participantes, que agora tem espaço e são autorizados a falar da experiência dos anos 1980 e apontar os herdeiros daquela experiência. Ambos passam a fazer parcerias com Marcelo Jeneci, o que traz ganhos simbólicos para o jovem compositor. A relação de Jeneci com figuras com certa autoridade no cenário musical é questionada em entrevistas, e a respeito da influência que os já estabelecidos compositores exercem em sua linguagem musical, Jeneci responde:

É muito claro. Eu sou muito, muito, muito apaixonado pelo Arnaldo [Antunes], pelo Zé [Miguel Wisnik], pelo Luiz Tatit, pelo Zé Tatit. Amo. São meus amigos. Quando eu sai debaixo do teto dos meus pais e ganhei esse teto sem fim que é o céu, eu precisei ir atrás de tutores que me ajudassem de algum modo. Porque, precocemente, a música me jogava em lugares que eu nunca imaginei que poderia frequentar. Foi como um arremesso, minha vida mudou da água pro vinho, entende? Como a do Criolo também. Não é muito diferente. A única coisa é que eu não falo tanto sobre isso e a música que eu faço não chama muita atenção para esse lance das classes sociais. Chama atenção para outras coisas. Não que isso seja menor ou maior; simplesmente diferente. Então, quando eu saí da casa dos meus pais, houve uma violência muito grande bem parecida com a dele que é um exemplo muito mais claro, focado nesse assunto. E aí, obviamente, precisei me aproximar de pessoas que me davam alguma segurança de crescimento, de continuidade, de aprendizado. E foi aproveitando as chances da vida que eu me liguei nesses caras.³³²

Ao justificar a busca de apoio, Jeneci faz uma comparação de sua trajetória com a de Criolo, ambos de origem pobre, a partir da qual se distingue dos demais pares que já se encontravam inseridos no universo musical. Apesar de não chamar atenção para a diferença entre as classes sociais, tarefa colocada para si por Criolo, Jeneci deixa entrever que a inserção num universo que lhe era alheio necessitou do apoio de figuras que lhe indicassem os melhores caminhos a seguir. Apesar da admiração e da relação de apadrinhamento que manteve com os veteranos do universo musical, Marcelo Jeneci é questionado sobre uma possível disparidade entre gerações, e então dá um tom de naturalidade às relações que mantém com nomes de gerações anteriores, no intuito de negar qualquer sugestão de que sua música necessita da validação dos veteranos.

Também discordo desta ideia de delimitar as gerações. Porque, no fundo, todos estão tentando dar o melhor de si e, justamente por estarem nesta busca, procuram interagir, independente de suas idades... Olho tanto para os artistas mais velhos quanto para os mais novos e percebo o quão é importante ter esta liberdade. Os diálogos são um pouco como o pensamento, fluidos, podendo ir para o futuro ou para o passado... Acabo tendo estas parcerias com muita naturalidade. Sempre me posiciono como alguém que está ali para

³³² Marcelo Jeneci em entrevista ao blog Fita Dupla. Disponível em: <<http://fitabruta.com.br/materias/entrevistas/entrevista-jeneci/>>. Acesso em 15/06/2014.

aprender algo. Há uma fluência natural quando me reúno para fazer música com o Zé Miguel, com o Arnaldo ou com a Tulipa. No fundo, cada um tem algo para dizer e, com certa intimidade, fica bem mais fácil chegar a um resultado que nos satisfaça.³³³

A equiparação das parcerias com as figuras já estabelecidas e Tulipa Ruiz, uma companheira de turma, torna patente a tentativa de negar a posição de pupilo que conta com a ajuda de seus tutores. Jeneci enfatiza a naturalidade das relações e a possibilidade de diálogos fluidos entre gerações, afinado com um princípio de quebra de barreiras geracionais presente na formação da Nova MPB. No entanto, o compositor afirma o grande aprendizado com a relação, o que põe à luz uma relação que não é baseada na igualdade de posições. Ao ser questionado sobre o rótulo de “sucessor”, Jeneci responde:

Sinceramente, por meio da música que eu faço, quase ninguém exceto você [o jornalista Yuri de Castro] e outras poucas pessoas vão se ligar nessa ponte. Tava tendo esse papo inclusive com o Zé [Miguel Wisnik]. Mas como somos pessoas diferentes, elas saem com estética e resultados diferentes. O Zé é a pessoa mais fantástica que eu conheço. Muito foda. Tanto é que eu não me sinto nenhum sucessor dele. Eu fico atento a tudo o que ele diz e o trato como um amigo da mesma idade. Não faço nenhuma reverência. Mando se foder, fico jogando bola junto. E acho que ele gosta disso [gargalha]. Não tem essa coisa “Ai, o Zé”. A gente foi aproximando e ficou uma coisa de bróder mesmo. Ele é muito jovem e acaba permitindo esse tipo de encontro. Não me sinto um sucessor, me sinto um amigo. A gente dialoga, ele me mostra o que faz, eu mostro o que eu faço, a gente conta um com o outro. Mas longe de me sentir um sucessor porque a imensidão que esse cara carrega eu não conheço em mais ninguém e não tenho a menor capacidade de me colocar nessa posição. Tenho, sim, capacidade de juntar a assinatura e o filtro que me foi dado pelo lugar onde eu nasci, pela vida que criei que tá muito mais ligado à sedução da música pop, das melodias fáceis de assobiar, da beleza. Mas dessas camadas [do Wisnik]... quem sabe um dia.³³⁴

A relação de amizade e diálogo sem reservas contrasta com a posição de ídolo em que Jeneci coloca Wisnik, numa tentativa de negar o posto de sucessor, mas ao mesmo tempo colocando o amigo-ídolo numa posição de ideal a ser alcançado. Desse modo, as relações tecidas entre os membros da Nova MPB e os consagrados, num arranjo de forças em que se colocam como aliados, trocando elogios e reverências, desenha um movimento neste microcosmo característico desta configuração, em que a posição de herdeiros galgada limita as possibilidades de posições destoantes de certa tradição da música popular, inclusive em suas composições. A rebeldia ou posturas muito assertivas não compõem o repertório dos membros da Nova MPB, que não podem colocar em risco o lugar social construído para ocuparem.

³³³ Marcelo Jeneci em entrevista ao blog Banda Desenhada, mar. 2012. Disponível em: <<http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2012/03/pelas-esquinas-de-sua-casa.html>>. Acesso em: out. 2013.

³³⁴ Marcelo Jeneci em entrevista ao blog Fita Dupla. Disponível em: <<http://fitabruta.com.br/materias/entrevistas/entrevista-jeneci/>>. Acesso em 15/06/2014.

Outro compositor consagrado que se coloca em diálogo com a Nova MPB é Caetano Veloso, coroando os novos artistas com elogios que lhes garante repercussão e legitimidade. Caetano Veloso, como sugerido acima, teve sua consagração em construção paralela ao desenvolvimento do universo da música popular e torna-se referência incontestável entre artistas, público e críticos. A posição de consagrado e, em grande medida, uma espécie de intelectual orgânico da música popular, confere destaque aos seus julgamentos e críticas. A elaboração da ideia da “linha evolutiva da música brasileira” conferiu a Caetano um capítulo importante da história da música brasileira e da elaboração do lugar social dado à música popular na vida cultural do país. Caetano se coloca, desde o início de sua atuação na música, a tarefa da “emancipação intelectual da música popular brasileira” (SCHWARZ, 2012, p. 54), se permitindo refletir sobre questões políticas, estéticas e culturais que assolavam não somente a música popular. A união de vanguarda estética e cultura popular, contracultural e marginal, é a receita da Tropicália para as produções artísticas ulteriores, receita essa já aventada pelo projeto modernista dos anos 1930. Caetano galgou o prestigioso posto de expoente da cultura no Brasil, sendo apontado por muitos como referência incontestável entre intelectuais e artistas. Suas declarações, portanto, são ouvidas com atenção e decretam o entendimento do que é relevante no cenário musical.

Em pesquisa elaborada pelo jornal Folha de São Paulo, a respeito da figura de maior relevância da MPB, entre artistas das diversas expressões artísticas, Caetano divide o primeiro lugar com Chico Buarque, ambos com 18 indicações³³⁵. Ainda de acordo com a pesquisa, para 95% dos artistas entrevistados a produção atual de Caetano ainda é relevante para a música brasileira. A pesquisa indagou ainda se o posicionamento de Caetano tem peso na opinião pública e 81% dos artistas responderam positivamente. E 60% dos entrevistados dizem prestar atenção num artista apadrinhado por Caetano Veloso. Ainda que o escopo da pesquisa se mostre reduzido, vale como ilustração da proeminência de seu nome entre as figuras consagradas da cultura brasileira. Entre os artistas entrevistados estão alguns membros da formação Nova MPB, que reforçam a importância

³³⁵ A pesquisa contou com a resposta de 70 artistas da música, artes plásticas, cinema, literatura, televisão e teatro. Os entrevistados que atuam no cenário musical foram: Ana Cañas; Dani Black; Diogo Nogueira; Felipe Cordeiro; Felipe S.; Flávio Renegado; Gaby Amarantos; Hamilton de Holanda; Hélio Flander; Lucas Silveira (banda Fresno); Luiza Possi; Márcia Castro; Mariene de Castro; Michel Teló; Romulo Fróes; Tata Aeroplano; Thiaguinho; Yamandu Costa. Outros artistas receberam indicações: Gilberto Gil foi indicado por 9 artistas; João Gilberto teve 6 indicações; Roberto Carlos teve 4 indicações; Tom Zé obteve 3 indicações e Milton Nascimento 2 indicações. Outros artistas citados com uma menção cada um foram: Arnaldo Antunes, Gal Costa, Jards Macalé, Jorge Bem Jor, Mano Brown, Maria Bethânia, Marlene, Markus Ribas e Nelson Freire. Pesquisa publicada no caderno Ilustrada, do jornal Folha de São Paulo, no dia 4/08/2012.

do legado de Caetano para a nova canção. Romulo Fróes afirma: “Dos grandes artistas da música brasileira, Caetano Veloso é o que melhor compreendeu a minha geração”³³⁶. Apesar de ter indicado João Gilberto como maior nome da MPB (indicação talvez partilhada pelo próprio Caetano), Romulo Fróes não deixa de se referir ao compositor tropicalista em suas entrevistas quando fala da história da música e da aproximação de sua turma de figuras consagradas. Caetano não é somente uma referência de peso para a produção musical da Nova MPB, como também participa ativamente dessa produção, seja por meio de parcerias, associações, indicações de nomes, seja compondo novas canções afinadas com a sonoridade e os princípios da Nova MPB, ou ainda por meio de seu filho Moreno Veloso³³⁷, que se torna também compositor e tem influência entre os artistas da Nova MPB.

A aproximação de Caetano e a nova geração da música brasileira é resultado de um movimento de ambos os lados: os novos músicos vão em direção a obra do tropicalista, por meio de citações, sonoridade, referências; e Caetano, em busca de atualizar sua sonoridade, parte em direção aos novos músicos e compõe parceria com a banda Cê, formada por Pedro Sá (guitarra), Ricardo Dias Gomes (baixo) e Marcelo Callado (bateria), jovens músicos cariocas. A parceria entre Caetano e a banda Cê se inicia em 2004, quando da gravação do disco Cê (2004), resultado de um desejo de atualização da sonoridade de novas composições de Caetano, aproximando-se do rock.

Queria criar uma banda de rock que tivesse um som próprio, que desse um toque relevante para o panorama de criação de rock no Brasil do ponto de vista sonoro e estilístico. Timbrístico, também. E isso se deu. Nesse ponto, acho que fomos 100% bem-sucedidos.³³⁸

O disco foi aclamado pela crítica e passa a compor também o repertório dos artistas novatos no cenário musical. Renovando sua sonoridade, Caetano renova também seu público, que já o tinham como ídolo tropicalista. O compositor lança mais outros dois discos em parceria com a banda Cê: *Zii e Zie* (2009) e *Abraço* (2012). Ainda que a aproximação de Caetano seja anterior a constituição da formação Nova MPB, tal movimento serve como uma ponte para diálogo com os novos músicos. Segundo Tatá Aeroplano, “O Cê foi um dos discos que mais me influenciaram, e

³³⁶ Depoimento de Fróes ao artigo “Diálogo com a nova cena é trunfo de cantor” publicado no caderno Ilustrada, da Folha de São Paulo, em 04/08/2012.

³³⁷ Moreno Veloso formava, juntamente com Alexandre Kassin e Domenico Lancelotti (filho do compositor Ivor Lancelotti), o projeto musical +2, que contava com a parceria de Pedro Sá (guitarrista do Mulheres Q Dizem Sim e Orquestra Imperial) e Maurício Pacheco (ex-vocalista do Mulher Q Dizem Sim). O projeto musical do trio, a banda Orquestra Imperial e a atuação de Kassin como produtor dão início a uma movimentação da cena independente carioca nos anos 1990. Em meados dos anos 2000, com a efervescência da cena paulistana, esses artistas passam a orbitar em torno da formação Nova MPB, como produtores, músicos ou através de parcerias.

³³⁸ Depoimento de Caetano à revista Rolling Stones, publicado em agosto de 2007.

muitos amigos da minha geração foram tocados por ele”³³⁹. Assim, além da já influente obra de Caetano, principalmente sua fase tropicalista, entre os novos artistas, como sugerido acima, a participação de Caetano na produção da nova música, partilhando de princípios sobre os quais a formação Nova MPB se desenvolve, é importante sinalização de um bom caminho a se seguir, com a legitimação de um dos nomes mais consagrados da música brasileira.

Contudo, essa aproximação gera críticas negativas ao tropicalista. Rogério Skylab novamente desempenha o papel de crítico desse movimento de revigoramento feito por nomes consagrados da MPB, e os denomina de “contorcionistas”.

Não gosto de contorcionistas: caras como Caetano, Gil e Arnaldo Antunes, que estão ligados a outro tempo e ficam fazendo ginástica para continuar bebendo das novas fontes. Valorizo João Gilberto porque está ligado ao tempo dele.³⁴⁰

Apesar das críticas de Skylab, Romulo Fróes vê com bons olhos a aproximação e a contorção que fazem Caetano e Arnaldo, já que essa aproximação legitima a produção da nova geração por figuras do alto escalão da música brasileira. No entanto, Fróes enfatiza que tal movimento não significa uma aprovação dada por Caetano para a produção musical da Nova MPB.

Acho que o Skylab está dizendo isso do ponto de vista da aprovação, de que não precisamos mais da benção de Caetano ou seja lá de quem for para produzirmos nossa obra. Nesse sentido, ele tem toda a razão --e essa é mais uma conquista dessa geração. Mas a importância que tem o Caetano ter gravado seus dois últimos discos com minha turma para mim é tremenda. Não porque recebemos sua benção, mas porque aprendi muito sobre a música da minha geração com esses discos. *E o bacana desse encontro é que ele se deu em pé de igualdade*. Se, por um lado, [os músicos] Pedro Sá, Marcelo Callado e Ricardo Dias Gomes [da Banda Cê, de Caetano] renovaram a música de Caetano com 'nosso som', por outro lado, Caetano trouxe uma vitalidade incomum à minha geração. Não devemos nada a ele ou a ninguém, mas não podemos, por vaidade, negar a felicidade de um diálogo, tímido que seja, com um artista da importância de Caetano Veloso. (grifo meu) ³⁴¹

Ainda que Fróes elabore o significado da relação de Caetano com sua turma, incorporando sua sonoridade através da banda Cê, como um encontro “em pé de igualdade”, na tentativa de livrar-se do estigma de sucessores de alguma tradição e afirmando a liberdade composicional, Fróes não deixa de considerar o ganho simbólico de sua turma com tal aproximação. Num malabarismo de posicionamento entre a reverência e a emancipação da nova sonoridade, que contagia até mesmo Caetano, Fróes aventura-se em elaborar um lugar inédito para a produção da Nova MPB.

³³⁹ Depoimento de Aeroplano ao artigo “Diálogo com a nova cena é trunfo de cantor” publicado no caderno Ilustrada, da Folha de São Paulo, em 04/08/2012.

³⁴⁰ Depoimento de Rogério Skylab a Marcus Preto, no jornal Folha de São Paulo, publicado no dia 07/06/2011.

³⁴¹ Entrevista de Romulo Fróes, concedida a Marcus Preto, publicada na Folha de São Paulo em 13/06/2011.

A rendição de Caetano à nova sonoridade, um desdobramento da sustância musical tropicalista, não é o único movimento de aproximação empreendido pelo compositor em direção à Nova MPB. Ele tece comentários e canta canções compostas pelos membros da formação. Caetano elogia Tiê em seu blog.

Coisa mais linda mesmo é Tiê. Passarinho no Youtube é uma janela para um céu. Ela é apaixonante. Tinham me falado dela, mas não pensei que fosse assim tão bonito tudo aquilo. Ela cantando sobre o próprio nome, com naturalidade total, musicalidade totalmente natural, tudo, fazendo as ruas de São Paulo parecerem bonitas como nas palavras de John Cage: ‘São Paulo é cheia de flores’.³⁴²

Um episódio exemplar dessa investida, que chama atenção do público para os novos artistas, é sua apresentação no Video Music Brasil em 2011, premiação organizada pela MTV. Caetano sobe ao palco com Criolo e canta “Não existe amor SP”, composição de Criolo, que ganha comparação com sua “Sampa”, como hino da cidade.

É uma grande canção. “Sampa” é sobre Sampa. “Não existe amor em SP”, como “Ronda”, do [Paulo] Vanzolini, é Sampa. Não é só porque são canções feitas por paulistas, é que são as palavras e os sons vindos de dentro. Paulistas também podem escrever “Sampas”, mas quase ninguém pode escrever coisas como “Ronda” ou “Não existe amor em SP”. No mais, Criolo, doido ou não, é grande em todo os outros momentos do CD. E desde antes.³⁴³

A interpretação de Caetano de “Não existe amor em SP” hasteia o nome de Criolo no cenário musical e fora dele. Criolo, depois de fazer referência a algumas músicas do consagrado em seu disco *Nó na Orelha* (2011), devolve os elogios, mas sem deixar de reforçar sua veia rap.

Ele é um gênio da música mundial. É uma honra saber que olhou para o meu trabalho. Custou a acreditar que isso está acontecendo comigo. Recentemente, subi ao palco com GOG, Dexter e Edi Rock. Foi outra grande honra. Tenho sido abençoado.³⁴⁴

Mesmo com a aproximação que Criolo estabelece entre Caetano e ícones do rap brasileiro, o rapper não deixa de ter ganhos simbólicos com a aproximação de uma figura dominante.

Caetano adota a postura de impulsionador das novidades no cenário musical, fazendo apostas em alguns nomes que escolhe. No entanto, alguns apadrinhados não caem nas graças da crítica. É o caso de Maria Gadú, com quem Caetano percorreu os palcos do Brasil em turnê de parceria. A cantora não faz parte da formação da Nova MPB e é mal vista por seus membros, já que sua produção é considerada “comercial” e portanto, com menor capital simbólico diante dos

³⁴² Trecho do comentário de Caetano Veloso encontrado no site O Globo, publicado em 03/06/2009. Disponível em: < <http://oglobo.globo.com/cultura/saudada-por-caetano-como-apaixonante-paulistana-tie-lanca-no-rio-seu-confessional-cd-de-3198754>>. Acesso em 18/06/2014.

³⁴³ Depoimento de Caetano à revista Serafina, publicada em setembro de 2011.

³⁴⁴ Depoimento de Criolo à revista Serafina, publicada em setembro de 2011.

compositores da Nova MPB. Mesmo assim, os julgamentos de Caetano não deixam de ser considerados no universo musical e os membros da Nova MPB seguem admirando sua obra e atuação (Figura 15).

Figura 14- Foto publicada no perfil de Márcia Castro no dia 7/08/2014.

Tatá Aeroplano, quando questionado sobre os artistas consagrados que mais dialogam com sua turma e que são referências, decreta:

O Caetano, o Tom Zé e o Itamar Assunção são os caras nesse sentido. O Caetano nunca parou de surpreender, de lançar discos belíssimos, como o "Cê", com músicos super atuantes da cena [o baterista Marcelo Callado, o tecladista Ricardo Dias Gomes e o guitarrista Pedro Sá]. O disco que o Caetano produziu e escreveu para a Gal [Costa] é demais! O Tom Zé, para nossa alegria, também lança discos sensacionais, inovando sempre, interagindo com os artistas mais novos, como Pélico, Mallu Magalhães, [Rodrigo] Amarante, que estão no seu novo álbum. E o Itamar, que além de ter uma obra musical extraordinária, ensinou pra gente que existia um caminho alternativo, muito mais difícil na época dele e mais fácil nos dias de hoje. Aprendi muito com a postura e com a música do Itamar. Penso com carinho no Itamar quando vejo que acabei de lançar um disco sem selo, sem editora, praticamente "Às Próprias Custas" e sinto que acertei na decisão. O Luiz Chagas e o [Edgard] Scandurra também estão super dialogando com a cena atual, a gente tem muito que aprender com eles.³⁴⁵

³⁴⁵ Tatá Aeroplano em entrevista a Marcus Preto, publicada no caderno Ilustrada, da Folha de São Paulo, em 11/08/2012.

Outras figuras dominantes no universo da música popular também acenam para os novatos. Milton Nascimento, depois de exaltar publicamente Criolo, inicia uma turnê ao lado do rapper, “Linha de Frente”, na qual o consagrado canta canções do rapper e Criolo canta e acompanha Milton nos microfones. A turnê é hasteada no perfil de Criolo na rede social Facebook e dá credibilidade ao rapper entre os dominantes e representantes da MPB, mas o coloca em lugar perigoso entre seus pares do rap.

Figura 15- Publicidade do show *Linha de Frente*, no Palácio das Artes, publicada no perfil de Criolo no Facebook.

A presença dos consagrados nos repertórios, palcos e discos da Nova MPB e vice-versa, torna-se uma prática comum, trazendo benefícios simbólicos e amplificação para os novos artistas e reforçando o posto de consagrados dos veteranos, agora com tonalidades de apoiadores de renovações. Alguns grandes nomes da música também acabam por adotar estratégias para sua existência material inauguradas pelos membros da Nova MPB, como disponibilizar suas obras para acesso via *streaming* ou *download* gratuito. E os palcos cativos das unidades do SESC recebem agora também os consagrados, que antes permaneciam em um circuito de casas de show com ingressos a maior valor.

Tulipa Ruiz também traz figuras já estabelecidas em parcerias, apresentadas nos seus discos e nos palcos. Lulu Santos é convidado pela cantora a compor um parceira em seu segundo disco *Tudo Tanto* (2011). Tulipa dividiu o palco com Milton Nascimento e Tom Zé.

Bom, dá um frio na barriga gigantesco (risos). É muito emocionante cantar com pessoas que você admira, respeita, que você se inspira. É uma escola na verdade, uma grande troca. Eu fico muito feliz com os encontros musicais que eu tive até agora.³⁴⁶

Depois de alguns encontros promovidos pelo crítico-curador Ronaldo Evangelista da cantora com João Donato, para a apresentação do disco *Quem é Quem* (1973), disco com pouca repercussão na época de seu lançamento, João Donato marca presença em composição em parceria com Tulipa no seu último disco, *Dancê* (2015).

Ney Matogrosso também se aproxima da nova produção musical. O cantor grava a música “Freguês da Meia Noite”, de Criolo, em seu último disco, após alguns shows em parceria com o rapper. Gal Costa está entre os impulsionadores da Nova MPB. Em seu último disco, *Estratosférica* (2015), a cantora grava composições de Mallu Magalhães, Céu e Pupilo, parceira de Criolo e Milton Nascimento, Marcelo Camelo, entre os compositores já consolidados. Mallu Magalhães divulga carta a Gal Costa após a cantora interpretar uma composição sua.

Seu canto virou hino do povoado que é minha existência.
Mas hoje, por dentro, um imenso banho sem precedentes na minha alma e todos seus frutos. Por fora, minha pele se nutriu e meu cansaço curou. Isso sem falar do que ela fez da minha música. *Assumo, a partir de hoje, o compromisso de fazer apenas grandes canções, para honrar com o posto de compositora gravada pela Gal.*
Se ela tinha meu sangue, espada e coração, agora tem também meu sorriso amolecido, mandando cair lágrimas doces e coloridas pelas minhas bochechas.
A mim, resta torcer que esta noite minha gratidão chegue aos cachos que a coroam, junto ao enorme abraço que mando carinhosamente a ela e a todos que a cercam. (grifo meu)³⁴⁷

O compromisso firmado da jovem cantora explicita a legitimidade dada a ela por Gal Costa. A carta é emblemática da relação, longe da igualdade ou troca afirmada por outros membros da Nova MPB, está submetida à hierarquia geracional, como uma relação entre mestre e aprendiz de um ofício, em que a aprovação vem por meio da interpretação da música de autoria da jovem compositora na voz de Gal Costa. O resultado é expresso em palavras emocionadas e de gratidão e no compromisso de honrar o posto entregue à aprendiz: “*compositora gravada pela Gal*”. Criolo também se sente lisonjeado por ter composição sua em parceria com Milton na voz de Gal Costa e publica nota de agradecimento em seu perfil no Facebook (Figura 16).

³⁴⁶ Entrevista com Tulipa Ruiz concedida à revista Guitar Talks, publicada em 17/01/2013. Disponível em: <<http://www.guitartalks.com.br/entrevista/132>>. Acesso em 10/05/2013.

³⁴⁷ Carta publicada por Mallu Magalhães em seu perfil no Facebook, no dia 12/05/2015.

Figura 16- Postagem de Criolo em seu perfil do Facebook, no dia 04/03/2015.

Outro compositor que se aproxima da Nova MPB é Guilherme Arantes, numa exaltação mútua não tão óbvia quanto os consagrados citados até agora. Enquanto Milton Nascimento, Caetano Veloso, Gal Costa, Ney Matogrosso, Tom Zé e expoentes da Vanguarda Paulista é fácil perceber a qual linhagem da música popular os artistas da Nova MPB querem se filiar, pois são figuras dominantes no campo levados à posição de clássicos, Guilherme Arantes foi produto da indústria fonográfica no final da década de 1980, quando a estratégia das gravadoras era o “Projeto Julio Iglesias”, transformando o compositor e pianista em cantor romântico, como conta Arantes em entrevista³⁴⁸. Portanto, seu lugar social entre os consagrados é construído através do resgate que os novos artistas fazem de sua obra, o que para o próprio compositor é uma surpresa: “A gente compete até mesmo no sebo. Sou disputado, o pessoal tem meus discos de vinil. É engraçado: tantas décadas depois, o que as pessoas podem ainda esperar de você?”³⁴⁹. Em 2012, o selo Joia

³⁴⁸ Guilherme Arantes em entrevista à Folha de São Paulo, publicada em 16/04/2013.

³⁴⁹ Depoimento de Guilherme Arantes para a Folha de São Paulo, publicada em 16/04/2013.

Moderna promove a gravação de um disco com composições antigas de Guilherme Arantes, em que cantoras de diferentes gerações interpretam as músicas a sua maneira. Entre elas, estão algumas cantoras da Nova MPB, como Mariana Aydar, Tiê, Márcia Castro. Tal revitalização de seu nome anima o compositor a voltar para os estúdios e gravar seu último disco *Condição Humana (Sobre o Tempo)* (2013), com a participação de artistas da Nova MPB, como Tulipa Ruiz, Kassin, Marcelo Jeneci, Laura Lavieri, Tiê, Thiago Pethit, Mariana Aydar, Duani, Curumin, Adriano Cintra, entre outros. Guilherme Arantes se afina com os princípios e práticas da nova geração, gravando o disco independente. O compositor se permite criticar a máquina industrial a que foi submetido e analisar seus novos pares.

A nova geração tem uma marca que eu admiro muito que é o idealismo, o amor à música. Eles enxergam o 'pop star system' com olhos críticos. Têm vontade de estourar, mas ao mesmo tempo o 'mainstream' representa um mico, uma série de contrapartidas que eles não estão afim de entrar. Eu entrei, nem sei como sobrevivi³⁵⁰

O movimento de exaltação de Guilherme Arantes pode ser interpretado como resultante de um dos princípios da estrutura de sentimento da formação que concerne a tentativa de quebrar barreiras simbólicas internas à música popular, como o estigma de cantor romântico de Guilherme Arantes, o qual lhe rendia um status rebaixado. O movimento de alavancar produções musicais consideradas comerciais, românticas e bregas compõem a formação da Nova MPB, no entanto a nova sonoridade que dão a tais composições indica uma distinção sonora entre a original e a releitura.

Desse modo, a relação entre gerações marca a estrutura de sentimento da Nova MPB, seja por meio de relações profissionais, seja por relações familiares. A mobilização contínua da tradição e a convivência com consagrados da música brasileira delineiam o lugar de continuadores da canção, atestado por figuras de prestígio. Tal processo se dá através da sonoridade de suas composições e através da aproximação que fazem dessas figuras. Apesar da negativa em nomear tal relação como apadrinhamento quando afirmam ser essa uma relação entre iguais, a aproximação de figuras prestigiosas da música popular legitima a produção dos compositores e músicos da Nova MPB, autorizados a se colocarem como pretendentes ao posto de compositores da música brasileira.

Vejo a linha evolutiva instituída por Caetano mais como norte do que como fim. Me impulsiona a ideia de que talvez eu possa contribuir para a continuidade da história da canção brasileira, mesmo sabendo que talvez não seja mais possível.³⁵¹

³⁵⁰ Ibid.

³⁵¹ Romulo Fróes em entrevista à Folha de São Paulo, Ilustrada 13/06/2011.

Muito embora a aproximação dos consagrados lhes renda notoriedade e prestígio, esse movimento resulta em algumas críticas negativas, já que a ruptura com a tradição era algo que fazia parte do jogo de distinções presente no campo e trazia legitimidade para o novo artista. A conformidade ou harmonia entre gerações coloca em risco o lugar da nova canção, em que os artistas da Nova MPB visam se inserir. Portanto, os artistas são questionados sobre a atitude de “obediência” em contraposição à função de dar novos passos na história da música. A respeito disso, Romulo Fróes elabora uma resposta por sua turma.

A minha geração justamente não pode ser acusada de obediente, nem mesmo de transgressora. Nesse sentido que a vejo como uma realização da tropicália, uma tropicália menos luminosa. Não devemos tributo a nenhum grande artista, mas também não escondemos nossa admiração. Tomamos por nossa toda a história da música brasileira e lidamos com ela da maneira que melhor nos convir, de um modo muito natural, sem rupturas, continuidade, hierarquia, obediência ou transgressão. (...) É tropicalista por não fazer distinção entre alta e baixa cultura, por aceitar todos os gêneros musicais, por tomar posse da história da música brasileira, por não temer a experimentação, por não temer a tradição, por não rompê-la, por não segui-la. É talvez mais banal --e, por isso, menos vigorosa-- por não ser mais este um pensamento forte sobre a música e a cultura brasileira, e sim um comportamento natural dessa geração. A tropicália conquistou isso para a gente, implodiu as fronteiras. Crescemos sob sua premissa, por isso não pensamos sobre isso.³⁵²

A fala de Romulo Fróes é reveladora da posição em que se encontra a formação em questão, entre rupturas ou continuidades, obediência ou transgressão. O compositor explicita uma posição ambígua e se exime de colocações e elaborações recorrentes no campo artístico. Pois afirmar-se obediente à tradição coloca em risco a posição de novos compositores e pretendentes à nova canção, mas negar a tradição significa fechar as portas abertas pelos consagrados. Se ausentando de papéis muito assertivos ou transgressores, a Nova MPB incorpora a história da música brasileira e não teme em declarar tal atitude, o que pode soar como uma postura subserviente, mas que lhe traz ganhos simbólicos significativos. Se equilibrando entre a valorização de uma certa tradição da história da música e a nova canção, através de composições autorais, a Nova MPB se coloca num lugar arriscado, contudo muito bem amparado por figuras dominantes deste universo.

A comparação com a Tropicália, recorrente nas falas de Romulo Fróes, explicita também a qual tradição da música popular o compositor e seus pares estão se filiando. E, apesar de afirmar que os efeitos da Tropicália para a nova geração determine um dos princípios da estrutura de sentimento – aceitar todos os gêneros musicais igualmente como substratos para suas composições –, a Nova MPB elege alguns nomes e gêneros para compor a reconstrução dessa história. Além dos

³⁵² Entrevista de Romulo Fróes, concedida a Marcus Preto, publicada na Folha de São Paulo em 13/06/2011

veteranos já citados e que participam ativamente deste movimento, os artistas da formação selecionam alguns artistas que caíram no ostracismo por consequência da forte atuação da indústria fonográfica nos anos 1970 e 1980, e alguns gêneros musicais desconsiderados neste universo, como o rap e o brega, para evidenciar, numa tentativa de se colocarem como vozes dominantes, capazes de ditar tendências futuras e valorizar figuras obscurecidas pelo tempo. Tal movimento é feito tanto através de suas composições e arranjos, incorporando sonoridades da música brega e do bolero, quanto através de releituras, homenagens e citações, e também incorporando representantes desses gêneros na formação, como os rappers Criolo e Emicida, e a paraense tecno-brega Gaby Amarantos, que tem livre passagem entre as figuras mais típicas da Nova MPB. Desse modo, os artistas da Nova MPB põem em atividade o processo de tradição seletiva, seja por meio da aproximação dos consagrados, seja através de homenagens a figuras que querem colocar em evidência, seja pela incorporação de gêneros antes marginalizados. A aparente quebra com barreiras simbólicas e a democratização dos gêneros musicais aventada por Romulo Fróes como comportamento presente em sua geração e resultado das operações da Tropicália, revela-se, por meio da seleção que fazem de certa linhagem da música brasileira, parte do processo ativo da tradição seletiva. Nem todos os gêneros musicais são retomados pelos artistas da Nova MPB e a incorporação do rap, através de figuras que atenuam sua linguagem violenta e a sonoridade crua de origem, trazem à tona um movimento de reforço de barreiras simbólicas, mais do que quebra com elas. E apesar de abraçarem o gênero rap, as figuras mais típicas da Nova MPB não se sentem autorizadas a usá-lo em suas composições, já que o rap, tal como gênero historicamente construído no Brasil como uma expressão musical de indivíduos provenientes das periferias e baixo estrato social, é almejado como substrato cultural autêntico mas que não os pertencem.

A homenagem e o resgate ou revitalização de artistas já consagrados ou obscurecidos torna-se uma prática comum entre os artistas da Nova MPB, num movimento em que vão desenhando seus posicionamentos por meio da escolha de certa filiação a que querem ligar suas imagens. Além de constituir-se aí uma prática que ativa o processo da tradição seletiva, a homenagem serve também como uma maneira de amplificação de seus nomes e legitimação de suas veias artísticas. Vejamos quem são os selecionados para compor essa reconstrução da história da música brasileira, aos olhos da Nova MPB.

3.2. Seleta tradição

A relação entre gerações não se limita à colaboração entre consagrados e novatos ou à inserção facilitada pelas relações de parentesco. Tal relação se faz presente no repertório de apresentações e projetos de homenagens a figuras que os jovens artistas querem ressaltar como parte da história da música e importantes referências formais para suas composições. Esse movimento torna-se prática recorrente entre os artistas da formação Nova MPB que, por um lado, serve como uma maneira de ganho simbólico, vinculando seus nomes a figuras já consagradas e outras em vias de consagração e, por outro lado, reforça o processo da tradição seletiva, já que somente alguns dentre o vasto repertório que compõe a história da música brasileira são escolhidos para serem homenageados. Os projetos de homenagem por vezes são idealizados por curadores, produtores culturais ou críticos-curadores, e por vezes tem autoria do próprio artista. Portanto, esse aspecto não se trata somente de um novo arranjo para enfrentar as novas constrições, mas sim compõem um movimento interno ao grupo e que condiz com o lugar simbólico que almejam, como herdeiros e continuadores da canção. O quadro 1 reúne os projetos de homenagens dos quais participam os membros da Nova MPB, ressaltando as figuras homenageadas e idealizadores dos projetos.

Quadro 1- Projetos de homenagem (2009-2014) ³⁵³

Projeto	Idealização	Ano	Participantes
Show de homenagem a Itamar Assumpção	Anelis e Serena Assumpção e Sesc.	2006	Anelis e Serena Assumpção, Zélia Duncan, Ná Ozzetti, Naná Vasconcelos, Bocato, Arrigo Barnabé, banda Isca de Polícia, banda Orquídeas do Brasil.,
Show de celebração em memória ao teatro Lira Paulistana. Lançamento do documentário <i>Lira Paulistana</i> (2009) de Riba de Castro.	SESC	2009	Anelis Assumpção, banda Isca de Polícia, Língua de Trapo e Premê, Ná Ozzetti, Tetê Espíndola e Virgínia Rosa, Arrigo Barnabé, Clemente, Alzira E. e Passoca, Jorge Mautner.
Lançamento dos discos póstumos <i>Pretobrás II – Maldito Virgula</i> e <i>Pretobrás III- Devia ser Proibido</i> (2010) de Itamar Assumpção	Selo SESC	2010	Anelis Assumpção, Beto Villares, Céu, Zélia Duncan, Paulo Petit, banda Isca de Polícia, Seu Jorge, BNegão, Arnaldo Antunes, Serena Assumpção, Thalma de Freitas, Elza Soares, Orquídeas do Brasil, Duofel, Naná Vasconcelos, Arrigo Barnabé, Bocato, Edgard Scandurra, Alzira Espíndola.
Show de Homenagem Ao disco <i>Quem é quem</i> (1973) de João Donato	Ronaldo Evangelista	2014	João Donato, Tulipa Ruiz, Mariana Aydar

³⁵³ Informações retiradas do jornal Folha de São Paulo, site do selo Joia Moderna, site do Canal Brasil e blog Radiola Urbana. Disponível em: < <http://www.joiamoderna.com.br/>>, < <http://canalbrasil.globo.com/programas/cantoras-do-brasil/index.html>> e < <http://www.radiolaurbana.com.br/category/rotacoes/>> Acesso em 10/10/2014.

Gravação de disco <i>Tributo a Caetano Veloso</i> . Homenagem aos 70 anos	Paulo Ralphes	2012	Céu , Moreno Veloso, Kassin, Domenico Lancellotti, Luísa Maita , Tulipa Ruiz , Mariana Aydar
Lançamento do disco tributo a Ângela Ro Ro, <i>Coitadinha, Bem feito</i> (2012)	Marcus Preto, Joia Moderna	2012	Adriano Cintra, Criolo , Dani Black, Gui Amabis , Gustavo Gallo , Hélio Flanders , Juliano Gauche, Kiko Dinucci , Léo Cavalcanti, Lirinha, Lucas Santtana , Otto, Pélico , Rodrigo Campos , Rômulo Fróes , Tatá Aeroplano .
Lançamento do disco tributo à Marina Lima, <i>Literalmente loucas</i> (2011)	Patrícia Palumbo, Joia Moderna	2011	Andreia Dias , Iara Rennó , Karina Buhr , Márcia Castro , Nina Becker , Tulipa Ruiz .
Lançamento do disco <i>A voz da mulher na Obra de Guilherme Arantes</i> (2012)	DJ Zé Pedro	2012	Adyel Silva, Ângela Ro Ro, Célia, Cida Moreira, Daniela Procópio, Fafá de Belém, Fhernanda Fernandes, Leila Pinheiro, Luciana Alves, Marcia Castro , Maria Alcina, Mariana Aydar , Marya Bravo, Silvia Machete, Tiê , Vanessa da Mata, Vânia Bastos, Verônica Ferriani, Verônica Sabino, Zizi Possi.
Lançamento do disco <i>Mulheres de Péricles</i> (2012) em homenagem a Péricles Cavalcanti.	Nina Cavalcanti e DJ Zé Pedro, Joia Moderna	2012	Céu , Nina Becker, Blubell, Mallu Magalhães, Bárbara Eugênia, Marietta Vital e Mariah Rocha, Iara Rennó, Anelis e Serena Assumpção, Laura Lavieri , Karina Buhr , Tulipa Ruiz , Juliana Kehl, Ava Rocha, Tiê , Juliana Perdigão.
Lançamento do disco póstumo <i>O Que Vim Fazer Aqui</i> (2014) de Itamar Assumpção e Alzira Espíndola	Alzira E	2014	Alzira Espíndola, Iara Rennó, Trupe Chá de Boldo, Cris Scabello, Gustavo Cabelo, Marcelo Dworecki.
Andréia Dias lança disco de releituras de Rita Lee, <i>Prisioneira do Amor</i> (2015)	Andreia Dias, Zé Pedro e direção de Marcus Preto, Joia Moderna	2015	Andreia Dias . Com participação de Martim Pereira (da banda O Terno)
Homenagem a Alceu Valença	Festival RecBeat	2012	Criolo , Otto e Seu Jorge.
Tributo a Reginaldo Rossi e Jovem Guarda	Festival Abril Pro Rock	2014	Banda The Rossi (que acompanhava Reginaldo Rossi), China, Tulipa Ruiz , Ortinho, Cannibal, Fabio Trummer,
Show tributo a Sérgio Sampaio	CCSP	2014	Gustavo Galo , Tatá Aeroplano e Juliano Gauche.
Programa-show tributo a Sérgio Sampaio, releitura de <i>Eu quero é botar meu bloco na rua</i> (1973), de Sérgio Sampaio.	TV Brasil	2014	Tatá Aeroplano , Gustavo Galo e Juliano Gauche.
Programa Cantoras do Brasil, do Canal Brasil, no qual intérpretes da atualidade cantam ícones do passado (financiado por Natura Musical).	Mercedes Tristão, Mariana Rolim e Simone Esmanhotto	2012	Tulipa Ruiz canta Dalva de Oliveira; Lurdez da Luz canta Nara Leão; Gaby Amarantos canta Clementina de Jesus; Nina Becker canta Dolores Duran; Mallu Magalhães canta Elizeth Cardoso; Roberta Sá canta Carmem Miranda; Andréia Dias canta Aracy de Almeida; Mariana Aydar canta Clara Nunes; Tiê canta Celly Campello; Luísa Maita canta Elis Regina; Ava Rocha, Céu, Karina Buhr , Bárbara Eugênia, Márcia Castro e Anelis Assumpção cantam Vinícius de Moraes
Show de homenagem a Vanguarda Paulista, na Tenda Cultural Ortega y Gasset (Cidade Universitária- USP)	USP	2014	Anelis Assumpção e banda, Serena Assumpção, Arrigo Barnabé, Kiko Dinucci, Tetê Espíndola, e Alzira Espíndola.
Shows de homenagem a Itamar Assumpção na semana da Consciência Negra.	Prefeitura de São Paulo (Auditório Ibirapuera, Itaú Cultural)	2013	Anelis Assumpção , Serena Assumpção, Sérgio Vaz, Arrigo Barnabé, Tom Zé, Zeca Baleiro, Zélia Duncan, Chico César, Arnaldo Antunes, banda Isca de Polícia,

Show de Homenagem à Amado Maita	Ronaldo Evangelista	2013	Luísa Maita e Marcelo Maita, filhos do cantor, BNegão, Curumin, Bruno Moraes, Ed Motta e Laércio Freitas. Gravação de um disco com participação de Criolo e Markus Ribas.
Show de comemoração de 60 anos de Lanny Gordin.	Centro Cultural Rio Verde		Ana Cañas, Criolo , Tulipa Ruiz , Edgar Escandurra, Romulo Fróes , Péricles Cavalcanti.
Show de homenagem a João Bosco	23º Prêmio da Música Brasileira	2012	Criolo , Gaby Amarantos, Mariana Aydar , João Bosco, Leila Pinheiro, Péricles.
Festival Abril Pró Rock de 2014, faz tributo à Reginaldo Rossi e Jovem Guarda	Independent e	2014	Barbara Eugenia e Tulipa Ruiz
Show de Homenagem à Luiz Gonzaga	SESC	2012	Lulina, Tulipa Ruiz , Nina Becker, Blubell, Passo Torto , Pélico e Saulo Duarte.
Show Tributo a Odair José.	SESC	2011	Banda Los Piratas, Marcelo Jeneci , Curumin, André Abujamra e BNegão.
Releitura do disco <i>Transa</i> (1972) de Caetano Veloso	Romulo Fróes	vários	Rômulo Fróes
Releitura do disco <i>Secos e Molhados</i> (1972) de Secos e Molhados, por Karina Buhr	Karina Buhr	vários	Karina Buhr
Show tributo ao álbum <i>Os Afro Samba</i> (1966) de Vinicius de Moraes e Baden Powell, “Afrosampa- Releitura Urbana”.	SESC	2013	Juçara Marçal, Kiko Dinucci, Criolo , Décio 7, Marcelo Pretto e Kika.
Show tributo a Jovem Guarda.	Prefeitura de São Paulo	2013	Trupe Chá de Boldo , Leo Cavalcanti, Thiago Pethit , Anelis Assumpção e Wanderléia.
Festival Especial Itamar Assumpção.	Casa do Núcleo	2012	Orquídeas do Brasil, Trupe Chá de Boldo, Jairo Pereira, Rafael Costa.
Projeto Rotações 72, que promove shows de artistas brasileiros contemporâneos interpretando discos lançados há 40 anos. Shows apresentados em unidades do SESC-SP, Centro Cultura da Juventude e casas de shows cativas da Nova MPB.	Blog Radiola Urbana	2012	Bruno Moraes interpreta “Sonhos e Memórias” (1972) de Erasmo Carlos; Romulo Fróes interpreta “Transa” (1972) de Caetano Veloso.; Rockers Control e Curumin interpretam “The Harder They Come” (1972) de Jimmy Cliff; Assembleia Rítmica de Pinheiros interpreta “Mulatu of Ethiopia” (1972) de Mulato Astatke; Rodrigo Campos interpreta “Superfly” (1972) de Curtis Mayfield; Felipe Cordeiro interpreta “Expresso 222” (1972) de Gilberto Gil; Leo Cavalcanti interpreta “Ben” (1972) de Jorge Ben; Cida Moreira e Hélio Flanders interpretam “Harvest” (1972) de Neil Young; Guizado, interpretando <i>On the Corner</i> (1972), de Miles Davis; Curumin interpretando <i>Still Bill</i> (1972), de Bill Withers
Projeto Rotações 73	Blog Radiola Urbana	2013	Karina Buhr interpreta “Secos e Molhados” (1973) de Secos e Molhados; <i>Dark side of the Moon</i> (1973), de Pink Floyd, interpretado por Cidadão Instigado ; Céu interpreta “Catch a Fire” (1973) de Bob Marley; Fred do Mundo Livre S/A interpreta “Juízo Final” (1973) de Nelson Cavaquinho;
Projeto Rotações 74	Blog Radiola Urbana	2014	Emicida interpreta “Cartola” (1974) de Cartola; Luciana Alves e Marco Pereira trio interpretam “Elis & Tom” (1974) de Elis Regina e Tom Jobim; a Banda O Terno interpreta “Loki?” de Arnaldo Baptista; Los Sebosos Postizos interpreta “Tábua de Esmeraldas” (1974) de Jorge Ben;
Virada Cultural com novos artistas fazendo releituras de álbuns clássicos, consequência do projeto Rotações, do blog Radiola Urbana.	Prefeitura de São Paulo	2014	<i>Expresso 222</i> (1972), de Gilberto Gil, interpretado por Felipe Cordeiro; <i>Sonhos e Memórias</i> (1972) de Erasmo Carlos, interpretado por Bruno Moraes; <i>Canta, canta minha gente</i> (1974), de Martinho da Vila, interpretado por Otto, <i>Eu não tenho onde morar</i> (1960), de Dorival Caymmi, interpretado por Alice Caymmi; <i>Dark side of the Moon</i> (1973), de Pink Floyd, interpretado por Cidadão Instigado; Leo Cavalcanti, interpretando <i>Bem</i> (1972), de Jorge Ben; Fred Zero Quatro

			interpretando <i>Nelson Cavaquinho</i> (1973), de Nelson Cavaquinho; Guizado , interpretando <i>On the Corner</i> (1972), de Miles Davis; Lucas Santtana interpretando <i>Gita</i> (1974), de Raul Seixas; Rômulo Fróes interpretando <i>Transa</i> (1972), de Caetano Veloso; Curumin interpretando <i>Still Bill</i> (1972), de Bill Withers; e Céu interpretando <i>Catch a Fire</i> (1973), de Bob Marley; Karina Buhr interpretando <i>Secos & Molhados</i> (1973), de Secos & Molhados.
Show de homenagem ao Mangue Beat. Releitura dos discos <i>Da Lama ao Caos</i> (1994), de Chico Science e Nação Zumbi; e <i>Samba Esquema Noite</i> (1994), de Mundo Livre S/A	CCBB-SP	2014	Banda Isca de Polícia, Serjão Loroza, Pedro Luís, Mombojó, Curumin , Paraphernália e Ellen Oléria.
Show de homenagem a Paulo Vanzolini, <i>Onze Samba e uma capoeira</i> (1967)	Sesc	2014	Tom Zé, Anelis Assumpção , Iara Rennó , Emicida , Marcelo Cabral , Thiago França, Rodrigo Campos , Guilherme Held, Fred Prince, François de Lima, Gian Correa, Leo Rodrigues, Wellington Moreira.

As homenagens tornam-se uma maneira de inserção no microcosmo da música popular colocada em prática pelos músicos da Nova MPB, mas também demonstram a qual tradição da história da música popular brasileira os músicos estão ligados, ativando assim o processo de tradição seletiva. A lista dos homenageados, apesar da diversidade de gêneros e nomes mais ou menos consagrados, é construída sob uma lógica determinada a partir de alguns princípios que compõe a estrutura de sentimento da Nova MPB, ainda que a idealização dos projetos, por vezes, lhes seja externa. Além de construírem uma relação de aliados com figuras consagradas da música brasileira, os projetos de homenagem visam resgatar alguns nomes que foram obscurecidos pela atuação da indústria fonográfica na história da música popular. Tal movimento vai de encontro com o discurso da música independente, resgatado pela Nova MPB (principalmente da Vanguarda Paulista) e a posição de herdeiros do legado dessa produção, como sugerido acima.

Entre os homenageados, a proeminência do nome de Itamar Assumpção não assusta. Os membros da Nova MPB constroem discurso e práticas independentes tendo como referencial a experiência de Itamar na história da música. O intuito de construir um lugar de consagração a Itamar entre os expoentes da música popular é uma tarefa colocada por seus herdeiros e que recebe apoio de seus pares. A partir de um otimismo que vivenciam tendo a seu dispor caminhos outros para atingir notoriedade e reconhecimento, os membros da Nova MPB tratam de valorizar e amplificar a experiência da Vanguarda Paulista. Os herdeiros almejam dar o devido lugar à obra de Itamar na história da música brasileira, já que o empreendimento independente dos anos 1980

foi, em grande medida, impossibilitado pela inexistência de instituições, agentes e práticas para a construção da carreira de músicos e compositores longe dos braços da indústria fonográfica.

A construção de um lugar de consagração para Itamar Assumpção é promovida por diversos agentes, não somente por seus herdeiros. Tal processo se dá por meio de shows de homenagens, que se tornam frequentes a partir de 2006, com o lançamento de uma compilação de toda sua obra e dois álbuns póstumos – o Caixa Preta – idealizado por sua filha Anelis Assumpção. Outras instâncias são acionadas para proporcionar ao compositor um lugar no panteão da MPB, como uma mostra com letras, fotos, desenhos e objetos, promovida pelo Itaú Cultural em 2006; o lançamento do songbook *PretoBrás – Por que que Eu Não Pensei Nisso Antes?* apresentando as partituras das composições de Itamar, com organização de Luiz Chagas e Monica Tarantino e patrocinado pela Petrobras, também em 2006. A publicação dos cadernos de Itamar digitalizados³⁵⁴ e o lançamento do documentário *Daquele Instante em diante* (2011), com direção de Rogério Velloso, sobre a vida e obra de Itamar, também são instâncias de consagração que participam de tal processo.

As homenagens a Itamar são feitas com o apoio de seus companheiros da Vanguarda Paulista, como Arrigo Barnabé, Luiz Tatit, a banda Isca de Polícia, Alzira Espíndola, entre outros. Assim, esses músicos que fizeram parte da experiência dos anos 1980 voltam ao cenário musical e a passam a ocupar novamente os palcos, acompanhados agora da nova geração e se valendo dos novos meios de existência, em parte conquistados pelos membros da Nova MPB. Em 2006, Arrigo Barnabé compõe a Missa in Memoriam a Itamar Assumpção, lançada em álbum. Além de participar das homenagens a Itamar, Arrigo lança uma caixa com toda sua obra e uma releitura de seu primeiro disco Clara Crocodilo (1981) em 2006, e volta aos palcos acompanhando figuras do novo cenário. Arrigo passa a ocupar um dos palcos cativos da Nova MPB, a Casa de Francisca, onde apresenta longa temporada com o espetáculo *Caixa de Ódio*, em que fazia releituras da obra de Lupicínio Rodrigues. A banda Isca de Polícia volta à ativa nos shows de homenagens a Itamar e também na produção dos discos póstumos do compositor, acompanhados de alguns membros da Nova MPB e parceiros de palco de Itamar, como Zélia Duncan. Alzira Espíndola também retorna aos palcos e ao estúdio, com a revitalização da Vanguarda Paulista. A cantora reúne músicos da

³⁵⁴ “Itamar Assumpção – Cadernos Inéditos” (Itaú Cultural e ed. Terceiro Nome), com organização de Serena e Anelis Assumpção, Elizena Assumpção, viúva do compositor e do músico Marcelo Del Rio.

nova geração³⁵⁵ para a gravação de um álbum com composições suas em parceria com Itamar Assumpção e outras composições, chamado *O Que Vim Fazer Aqui* (2014). Sobre a convivência entre gerações, a cantora declara: “Esses meninos cultivam os mesmos ídolos que a gente [da Vanguarda Paulista]. Essa roda continua e está se alargando.”³⁵⁶. O grupo Rumo também volta aos palcos depois de lançar uma compilação com toda a obra, em 2013.

A revitalização da experiência da Vanguarda Paulista, principalmente através das homenagens, com a presença dos jovens compositores em palcos e projetos, proporciona uma mudança do público. Paulo Lepetit, baixista da banda Isca de Polícia, de volta aos palcos, nota a vida nova que ganha a produção dos anos 1980.

A nova classe universitária, na faixa dos 20 anos, descobriu a Vanguarda [Paulista] agora. A faixa etária [nos shows] caiu muito de dois anos para cá. Eles [os jovens] nos perguntam ‘que som novo é esse?’ Mas não é novo. É música que nasceu nos anos 80, mas continua com linguagem surpreendente. A gente nunca tocou tanto quanto neste ano. É a fase mais ativa da banda.³⁵⁷

Desse modo, a homenagem a produção musical de gerações precedentes torna-se, a um só tempo, uma instância de consagração e uma alavanca para os nomes dos novos artistas que participam dos projetos. Além de Itamar, outros compositores, também estigmatizados como “malditos” são resgatados e homenageados pelos membros da Nova MPB. Partindo do discurso da música independente e intentando reparar os danos causados pela atuação da indústria fonográfica, os jovens artistas fazem homenagens para jogar luz sobre a produção musical de Sérgio Sampaio, Amado Maita, Walter Franco, Jorge Mautner, entre outros. Esses compositores decidiram pela carreira na música popular em meados dos anos 1970, mas tiveram pouca repercussão. Salta aos olhos, entre os consagrados da lista, os nomes de Amado Maita e Sérgio Sampaio.

Amado Maita, compositor cultuado por artistas como Milton Nascimento e Moacir Santos, lançou seu único disco em 1972 pela gravadora Copacabana, com apenas mil cópias. Sua carreira como compositor não durou muito tempo, consequência da baixa repercussão de seu álbum. Maita abandona a carreira na música e se dedica a administrar um lava-rápido, propriedade de seu pai. Suas composições, afinadas com o gênero musical samba-jazz, tiveram pouca visibilidade, no entanto se tornam referência no gênero tardiamente. Seu único álbum tornou-se artigo de

³⁵⁵ Os músicos escolhidos por Alzira para arranjo e produção das músicas pertencem a nova geração e estão ligados aos principais compositores da Nova MPB. São eles: Peri Pane (violão e violoncelo), Gustav Cabelo (guitarra), Cris Scabello (guitarra e produção musical), Marcelo Dworecki (baixo e produção musical) e Gustavo Galo (voz).

³⁵⁶ Alzira E. em entrevista à Folha de São Paulo, publicada no dia 11/04/14.

³⁵⁷ Depoimento de Paulo Lepetit ao jornal Folha de São Paulo, em artigo publicado em 19/11/2013.

colecionadores e Amado Maita uma espécie de ídolo ‘cult’. O show de homenagem ao compositor foi idealizado por Ronaldo Evangelista, um dos principais crítico-curadores da Nova MPB, e ganha aceitação entre nomes importantes do cenário musical, como atesta a declaração de Laércio de Freitas, pianista e compositor: “Amado tem peso e relevância. Entendia do samba-jazz. Esse trabalho de resgate é muito importante para a música brasileira.”³⁵⁸. O empreendimento de consagrar seu ofício fracassado é composto por expoentes da Nova MPB e sua filha Luísa Maita, que também faz parte da formação.

Sérgio Sampaio por sua vez foi compositor e perdurou na carreira por um maior período, sem no entanto conquistar fama popular, ainda que tenha sido legitimado por nomes importantes da música brasileira. Integrante de um grupo de artistas classificados pela mídia e indústria fonográfica como “malditos”, a trajetória de Sérgio Sampaio, entre idas e vindas como compositor e o gosto pela vida boemia, rendeu-lhe o rótulo de “o mais maldito dos malditos”. O capixaba deixa a cidade natal, em 1970, em direção ao Rio de Janeiro, na tentativa de concretizar uma carreira como compositor ou radialista, ofícios de interesse de Sérgio. Após longos períodos de vacas magras, entre subempregos e a atuação como músico da noite carioca, Sérgio Sampaio conheceu Raul Seixas, que se surpreendeu com as composições do capixaba e ambos passaram a compor em parceria. Raul foi responsável pela inserção de Sérgio na gravadora CBS em 1971, quando montam a banda Sociedade da Grã-Ordem Kavernista, junto com Miriam Batucada e Edy Star, compondo o álbum *Sessão das 10* (1971). Com composições de Sérgio e de Raul, o álbum não obteve sucesso de público ou de crítica, pois os executivos da CBS não aprovaram o resultado final e portanto não investiram em qualquer divulgação. A gravação do disco tem como consequência a demissão de Raul pela gravadora, que além de compositor, tinha o cargo de produtor musical. Em 1973, Sérgio Sampaio, com apoio e produção musical de Raul, grava seu primeiro álbum *Eu quero botar meu bloco na rua* (1973), pela gravadora Philips, depois de a música homônima ter participado do IV Festival Internacional da Canção da TV Rio, com sucesso de crítica e público, já que se tratava de um grito contra a mudez do auge da repressão ditatorial. Contudo, o primeiro álbum do compositor não teve o mesmo êxito e não alcança notoriedade. O compositor elabora uma explicação para o fracasso.

³⁵⁸ Declaração de Laércio de Freitas ao jornal Folha de São Paulo, publicado em 17/02/13.

O que pode ter existido, talvez, tenha sido a minha proposta de vida, de não ser aquela pessoa que me deixasse levar, profissionalmente falando, pela estrutura da máquina. Mas eu não fazia isso conscientemente, era apenas uma postura de vida.³⁵⁹

Sérgio Sampaio lançou outros álbuns esparsos, sem grande repercussão, sustentando a posição de marginal e contrário aos imperativos da indústria fonográfica e cultural, como expresso em suas palavras: “Essa história de margem, acho que sempre vou correr por aí, até o fim da minha vida.”³⁶⁰. Desse modo, o ostracismo pairou sobre sua trajetória, até que o cantor e compositor maranhense Zeca Baleiro lança, em 2006, 12 anos após a morte de Sérgio, o álbum *Cruel* (2006), deixado inacabado pelo compositor. Zeca Baleiro regravou algumas canções de Sérgio Sampaio, dando proeminência a seu nome no cenário musical. Alguns membros da Nova MPB, tocados pelas composições de Sérgio, que chegam até eles através de Zeca Baleiro, idealizam projetos de homenagens e citam o compositor em suas letras, no intuito de construir um lugar de consagração para o compositor. Tatá Aeroplano, que cita o compositor em algumas letras quando capitaneava a banda Cérebro Eletrônico, revela a admiração por Sérgio Sampaio e a maneira como sua obra o influenciou.

Posso dizer que, a partir do contato com a obra do Sergio, minha música mudou. Apreendi muito com ele e continuo aprendendo. Eu o conhecia apenas do disco "Sociedade da Grã-Ordem Kavernista Apresenta: Sessão das 10" (1971), que é o disco coletivo que o Raul Seixas lançou junto com o próprio Sergio, a Miriam Batucada e o Edy Star. Também conhecia a música "Tem que Acontecer", que o Zeca Baleiro gravou no álbum "Vô Imbolá" (1999). Comprei o disco "Eu Quero Botar Meu Bloco na Rua" (1973) [o primeiro solo de Sergio Sampaio] só em 2005. E tive um baque ao escutar aquele som. Foi uma sensação rara --a mesma que tive quando escutei o "A Sétima Efervescência" (1997), do Jupiter Maçã. O disco do Sergio me pegou de tal maneira que me encantou. Porque era um disco de rock, produzido pelo Raul Seixas, com letras muito fudas, melodias idem, um jeito de cantar pra fora. Escutei muito esse disco --cada vez descobrindo coisas novas nele. É um labirinto fantástico, obra-prima que me surpreende até hoje. Com o passar do tempo, comprei os outros dois discos dele: o "Tem que Acontecer" (1976) e o "Sinceramente" (1982). Sampaio é um compositor completo, que preservou o jeito empostado de cantar típico dos cantores do rádio. Acabei conhecendo pessoas incríveis por causa dele: o cantor e compositor Julianio Gauche, que gravou um disco cantando Sérgio Sampaio chamado "Hoje Não!", o compositor João Moraes, e a irmã do Sergio, Mara Sampaio. Pessoas incríveis!³⁶¹

³⁵⁹ Depoimento de Sérgio Sampaio. Disponível em: <http://sergiobenditosampaio.blogspot.com.br/>. Acesso em 10/03/2015.

³⁶⁰ Depoimento de Sérgio Sampaio. Disponível em: <http://sergiobenditosampaio.blogspot.com.br/>. Acesso em 10/03/2015.

³⁶¹ Entrevista de Tatá Aeroplano ao jornal Folha de São Paulo, publicada em 08/08/12. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2012/08/1133194-tata-aeroplano-fala-sobre-o-nascimento-da-atual-cena-indie-de-sp.shtml>>. Acesso em 20/08/13.

João Donato também é alvo do processo de revitalização e consagração em que se envolvem os membros da Nova MPB. Com idealização de Ronaldo Evangelista, o compositor, acompanhado de Marcos Valle (seu antigo parceiro), Tulipa Ruiz e Mariana Aydar, retoma o álbum *Quem é Quem* (1973), que na época de seu lançamento não teve o devido reconhecimento, segundo agentes do cenário musical atual. Seu filho, Donatinho, circula entre os membros da formação, fazendo arranjos e instrumentação, o que facilita o contato do compositor com a nova geração.

Dessa maneira, os shows de homenagens e lançamento de discos com releituras dos compositores acima citados fazem parte de um movimento de resgate e consagração de carreiras obscurecidas por contingências que agora não se fazem presentes no desenvolvimento das carreiras dos novos artistas. A posição assumida por eles, tanto através das homenagens como na convivência com as gerações precedentes, tem como consequência a assunção do papel de garimpeiros de joias esquecidas em meio a poeira do tempo. Desse modo, além de aliados de figuras icônicas da música brasileira, os jovens artistas colocam-se como responsáveis por uma certa reconstrução da história da música brasileira, alçando nomes que deveriam fazer parte do panteão de ícones dessa história. Esse movimento de resgate e consagração tem sucesso de público, agregando tanto admiradores antigos desses compositores, quanto jovens entusiastas da nova música brasileira. Tal movimento fornece energias para outros compositores, que possuíam um lugar semelhante aos pares revitalizados, a voltarem ao cenário musical depois de longo período inativos, como Walter Franco, Jards Macalé e Jorge Mautner³⁶². São compositores que, assim como os homenageados acima citados, apresentavam inovações formais e que permaneceram sem uma classificação muito bem definida, habitando um (não-)lugar entre a Tropicália, a Vanguarda Paulista e o rock dos anos 1980.

A Vanguarda Paulista e a produção musical dos malditos tornam-se mais do que referências para as composições dos artistas da Nova MPB, elas adentram o cenário de atuação da Nova MPB. A admiração por figuras marginais e que empreenderam renovações formais fica bem expressa neste movimento de resgate e consagração.

³⁶² Jorge Mautner, além de retomar os palcos ao lado dos membros da Nova MPB, tem seu acervo e obra digitalizados e disponibilizados na *internet* pelo Itaú Cultural. Disponível em: <<http://www.panfletosdanovaera.com.br/index>>. Acesso em 15/03/15. Já Walter Franco relança seu primeiro álbum *Revolver* (1975) em vinil, em 2015, e embarca numa série de apresentações com ingressos esgotados, acompanhado de Jards Macalé e a banda Isca de Polícia. Jards Macalé, figura que mais explicitamente se colocou contrário à atuação da indústria fonográfica durante os anos 1970, nunca deixou os palcos. No entanto, sua obra ganha proeminência com o movimento de resgate dos “malditos”. Jards foi tema de uma exposição no Itaú Cultural, em 2014, com show de abertura no Auditório Ibirapuera.

O mesmo acontece com ícones da Tropicália. Como sugerido acima, a Tropicália é referência explícita para os novos artistas a partir da aproximação de figuras com Gal Costa, Caetano Veloso, Tom Zé. A presença dos tropicalistas é forte também nos projetos de homenagens e releituras. A estratégia de vincular seus nomes aos ícones tropicalistas parte também de projetos com idealização de produtores. O projeto que se destaca é o Rotações, idealizado pelo site Radiola Urbana, comandado por Ramiro Zwetsch e Filipe Luna³⁶³. O projeto Rotações tem como objetivo promover shows de novos nomes do cenário musical fazendo releituras de álbuns clássicos lançados há 40 anos, brasileiros e internacionais. O projeto teve duração de 4 anos e em 2012, álbuns de 1972 foram revisitados, em 2013 foram álbuns de 1973, e assim por diante. Os álbuns escolhidos e os artistas intérpretes estão apresentados no quadro 1. Dentre os artistas que participaram do projeto, alguns destacam-se pela inclusão da releitura em seus repertórios permanentemente, com diversas apresentações em casas de shows e festivais. É o caso da releitura do álbum *Transa* (1972), de Caetano Veloso, empreendida por Romulo Fróes (Figura 12) ou a interpretação do primeiro disco do grupo Secos & Molhados por Karina Buhr (figura 13), apresentados com frequência nas noites paulistanas. Os artistas percebem o sucesso de público das releituras e acabam por dar maior destaque aos álbuns dos consagrados em suas agendas³⁶⁴.

³⁶³ Filipe Luna é jornalista e trabalhou nas revistas Trip e Cult, e na TV Cultura, como editor chefe do programa Metrôpolis, canais esses habitados pelos artistas da Nova MPB. Ramiro Zwetsch também é jornalista e trabalhou no programa Metrôpolis da TV Cultura e na revista IstoÉ.

³⁶⁴ O álbum *Transa* (1972) de Caetano passou a ser apontado pelos artistas da nova geração e público como o melhor disco de Caetano, ganhando um abaixo-assinado na *internet* “Queremos ‘Transa’ do Caetano ao vivo”. Devido ao resgate do álbum, a gravadora Universal Music o relançou, em 2012, em formato de “discobjeto” em versões em CD e Vinil.

Figura 17 - Divulgação do show de releitura do álbum *Transa* (1972) de Caetano Veloso por Romulo Fróes. Fonte: Radiola Urbana

Figura 18- Divulgação do show de releitura de *Secos e Molhados* (1973) por Karina Buhr. Fonte: perfil do Facebook de Karina Buhr, postado no dia 23/04/2015.

Rita Lee também ganha vida na voz de Andreia Dias. O disco *Prisioneira do Amor* (2015), pela gravadora Joia Moderna e produção artística de Marcus Preto, Andreia Dias revisita o repertório dos anos 1960 e 1970 de Rita Lee.

Desse modo, a Nova MPB reafirma a importância de seus precedentes, colocando momentos de revoluções formais como a linhagem a que querem se filiar e colocando-se a tarefa de fazer jus às figuras de peso que são suas referências, lhes dando um lugar no rol dos consagrados da música brasileira. A homenagem aos já consagrados torna-se uma estratégia para ganhar certa notoriedade, numa tentativa de chamar a atenção de fãs, novos e velhos, dos consagrados para seus nomes. Ademais, tal movimento reforça a consagração de ícones da MPB lhes dando o lugar simbólico de clássicos a serem preservados vivos, mesmo que nas vozes dos novos artistas. Portanto, tal processo serve como uma instância de consagração e define a tradição que deve ser cultuada pelas novas gerações.

Contudo, o nome de alguns artistas e compositores estranhos à clássica MPB parece destoar na lista de homenageados: Reginaldo Rossi, Odair José, Guilherme Arantes e tributos à Jovem Guarda. Numa gradação entre balada rock, música romântica e o brega, esses nomes pertencem a

um outro universo simbólico em relação aos homenageados citados até agora, e por vezes foram colocados em lados opostos aos expoentes da MPB, nos quesitos popularidade e status, que são inversamente proporcionais.

Estigmatizada como música comercial, popularesca e de baixa qualidade, esses gêneros musicais possuíam alto grau de comercialização e portanto, altos investimentos, e muitas vezes foram posicionados como vilões para a inovação formal ou temática na música popular. Como sugerido acima, a atuação democratizadora da Nova MPB através da transformação de ícones da música brega, romântica ou da Jovem Guarda em uma espécie de ídolos cult, faz parte de um dos princípios que compõe a estrutura de sentimento da formação. Contudo, a evidência que ganham nomes como Reginaldo Rossi e Odair José, expoentes da música brega desde os anos 1970, em projetos de homenagens e influenciando a composição da Nova MPB, não tem o mesmo sentido que a redescoberta dos “malditos” ou o reforço à consagração dos figurões da MPB. A inclusão da música brega e romântica na lista de homenageados e nas releituras pelos jovens artistas parte de um interesse por produtos culturais com menor status na hierarquia de legitimidade instituída no campo, visando surpreender ao apresentar uma versão lapidada da música original. A fala de Thiago Pethit, a respeito da crítica que proferiu sobre a regravação de músicas bregas por seus colegas, deixa entrever o lugar simbólico dado à música brega e o significado das regravações.

Eu acho isso um “clichezão”. A Marisa Monte começou com essa história e todo mundo saiu copiando, resgatando clássicos do brega e do cancionero popular. Já foi muito clever fazer isso, mas hoje não há mais graça. (...) Virou uma fórmula: cabe ao músico brasileiro resgatar o brega e as canções populares há muito tempo esquecidas. Mas acredito que seja mais interessante não ser assim. Para mim, é muito mais divertido fazer algo diferente. Só que muitas pessoas ficaram indignadas por conta disso: “Ai, como você pôde cantar ‘Bad Romance’? Nada a ver com você!”. Mas, gente, porque cantar uma música do Reginaldo Rossi é mais engraçado?! Porque ele é brasileiro e brega?! Porque existe algo de luxuoso nisso? Há luxo na Lady Gaga também! Há luxo onde você quiser que tenha! E eu só tenho vontade de cantar algo quando consigo olhar para o mundo e me perguntar: “Isso precisa mesmo ser feito?”. Então, me questiono se é relevante cantar algo brega e clichê. O mundo precisa mesmo disso? A gente já não ouviu o bastante? É como alguém hoje em dia cantar “Atrás da porta” [Francis Hime/Chico Buarque]! Já não tem a Elis Regina?! Você vai superá-la? Se você superar ou então for capaz de subverter a música, ótimo, grave! Caso contrário, continuaremos a ouvir a Elis e não você.³⁶⁵

Ainda que o cantor compare a regravação de uma música de Reginaldo Rossi à música de Francis Hime e Chico Buarque, sua fala revela que o resgate de clássicos bregas está na chave do cômico e do inesperado. A visita dos membros da Nova MPB ao gênero brega, romântico ou à Jovem Guarda é passageira, como uma experimentação no exótico. Os artistas não fazem do gênero

³⁶⁵ Entrevista de Thiago Pethit ao blog Banda Desenhada, publicada em 07/12/13.

a sonoridade mestra de suas composições e, portanto, tal movimento não significa alçar seus ícones ao mesmo patamar que seus ídolos declarados. Embora tal movimento soe como uma tentativa de transpor barreiras simbólicas, estas permanecem intactas ou até mesmo são reforçadas.

O rapper e cancionista Criolo, em uma de suas composições de seu disco *Nó na Orelha* (2011), envereda pelo bolero e pelo gênero brega em “Freguês da Meia Noite”, regravada por Ney Matogrosso. A música é melodiosa e cadenciada com bateria eletrônica, em destaque para o som de aro e chimbal, acompanhados pelos acordes prolongados nos teclados e dedilhados na guitarra crua. A letra versa sobre as tentações da noite paulistana, distante dos versos falados do rap.

Freguês da Meia Noite

Meia Noite
Em pleno Largo do Arouche
Em frente ao Mercado das Flores
Há um restaurante francês
E lá te esperei

Meia Noite
Num frio que é um açoite
A confeitaria e seus doces
Sempre vem oferecer
Furta-cor de prazer

E não há como negar
Que o prato a se ofertar
Não a faça salivar

Num quatinho de ilusão
Meu cão que não late em vão
No frio atrito meditei
Dessa vez não serei seu freguês³⁶⁶

A incorporação desses gêneros musicais confere aos artistas da Nova MPB o título de embaixadores da democracia no cenário musical, aqueles sem qualquer preconceito de gosto, o que reforça um papel de antecipadores de tendências. Em artigo intitulado “Odair José, agora cult, grava inéditas”³⁶⁷, Marcus Preto descreve o percurso de aproximação entre a MPB e Odair José.

Quando, em 2006, o compositor foi homenageado com o tributo “Eu vou tirar você desse lugar”, em que artistas pop como Patu Fu, Paulo Mikkos, Mundo Livre S/A e Mombojó regravaram suas canções, algumas pedras foram arrancadas do muro que o separa dos compositores “sérios” da MPB. Agora, o compositor prepara álbum de canções inéditas que pode contribuir com esse movimento agregador.³⁶⁸

³⁶⁶ Criolo, *Nó Na Orelha* (2011).

³⁶⁷ Artigo de Marcus Preto ao jornal Folha de São Paulo, publicado em 21/11/2010.

³⁶⁸ Artigo de Marcus Preto ao jornal Folha de São Paulo, publicado em 21/11/2010.

Embora a ênfase da descrição do jornalista recaia sobre o movimento agregador que intenta derrubar oposições presentes no cenário musical, ainda Odair José ocupa uma posição oposta aos compositores “sérios” da MPB. E tal movimento agregador parte do alto, de postos com maior legitimidade em direção ao ícone brega. Segundo Odair José, esse movimento de aproximação e de diluição do preconceito para/com sua música se inicia devido a repercussão do livro *Eu não sou cachorro, Não* (2002) de Paulo César Araújo, no qual o autor denuncia o muro construído entre a MPB e a música brega, a partir de um lugar de consagração para os expoentes da MPB constituído a partir da temática combativa à repressão política. Em defesa dos artistas da música brega, Araújo ressalta a temática das letras da música bregas que denunciavam a repressão moral existente no tecido social brasileiro da época.

Odair José relata os efeitos do movimento de elevação de suas composições na transformação do significado que sua música tem para si.

Há dez anos, eu mesmo não defendia a qualidade do que fazia. Falaram tanto que meu trabalho era de menor qualidade que eu acabei acreditando. Agora, estou vendo meu trabalho de forma mais respeitosa. Sei que minhas músicas vão durar muitos anos e sustentar meus filhos, mesmo depois que eu morrer.³⁶⁹

A validação de sua música, até mesmo para o próprio, dá-se a partir de um arranjo de forças que arregimenta figuras de peso internas ao campo musical, conduzidas pela desconstrução de lugares de consagração empreendida por Araújo, que mesmo que estrangeiro ao universo musical, tem efeitos na movimentação de seus agentes. Odair José sente sua obra legitimada, ainda que isso seja feito por figuras de um lugar social que antes o desconsideravam.

A transformação do lugar social destinado à música brega por meio da incorporação do gênero em algumas composições da Nova MPB, portanto, faz parte de um arranjo de forças já em curso. A elevação da música brega adentrando o repertório da Nova MPB indica um posicionamento neste microcosmo, intentando a desconstrução de barreiras simbólicas. No entanto, não são todos os gêneros musicais que os artistas da Nova MPB se aproximam. O sertanejo universitário, por exemplo, encontra-se no polo oposto à produção desses artistas, visto como comercial e sem qualquer compromisso com a música brasileira. Esse gênero é desprezado pelos novos artistas e seus circuitos estão longe de se sobrepôr, e os artistas não fazem qualquer menção ao gênero. O silêncio impera, mas diz. Se antes o samba era o substrato popular almejado pela classe média intelectualizada para compor a essência da identidade brasileira, agora a música brega, e junto com

³⁶⁹ Depoimento de Odair José para o artigo de Marcus Preto ao jornal Folha de São Paulo, publicado em 21/11/2010.

ela o rap, que são eleitos pelos novos artistas como reveladores de sentimentos e essências autênticas. Os artistas da Nova MPB não mencionam gêneros ou estilos, mas privilegiam alguns bem específicos em detrimento de outros em suas homenagens.

Unindo nomes do passado e as mais novas técnicas de distribuição e divulgação, os artistas da Nova MPB e os agentes ligados a ela tratam de reconstruir a história da música brasileira a seus olhos, ressaltando figuras esquecidas pelas instâncias de consagração e tentando, por vezes, unir posições opostas dessa história. Esse movimento de incorporação de pontos obscurecidos ou antes estigmatizados é tratado por eles com muita naturalidade, colocando a Tropicália como o movimento que tornou possível a geleia geral da música brasileira. Contudo, os novos artistas se abstém da discussão sobre a brasilidade, temática que impulsionou, em grande medida, a criação do movimento tropicalista. Afinados com a interpretação posterior de seu próprio idealizador, Caetano Veloso de *Verdade Tropical* (1997), o movimento implodiu as barreiras simbólicas que dividiam a música popular, possibilitando, segundo eles, a coexistência de Jovem Guarda e MPB, ou Vanguarda Paulista e a música romântica, os “malditos” e os bregas. Romulo Fróes resume seu intento de reescrever a história da música em entrevista.

Quem é Romulo Fróes? Um compositor! Influenciado pela rica e grandiosa história da música popular brasileira e que tenta, ao seu modo, construir um outro olhar sobre essa história.³⁷⁰

A relação da Nova MPB com a tradição da música brasileira, seja na sua reconstrução, seja na sua reafirmação, é um aspecto fundamental do posicionamento dos artistas ao se lançarem neste microcosmo. A relação vai sendo gestada e delineada no interior da formação, como uma maneira de movimentação dos agentes, buscando aliados e novas estratégias para saída do anonimato. Contudo, a relação estabelecida com a tradição não se resume a um arranjo de forças para enfrentar as novas contingências. Ela faz parte da estrutura de sentimento da formação, a maneira como os artistas se representam, tanto por meio das composições e sonoridades, quanto no seu lugar neste arranjo de forças.

O processo de tradição seletiva torna-se patente nesses movimentos. Ainda que, aparentemente, a tradição se encontre estanque no passado, a seleção de uma tradição é uma força modeladora que faz parte da organização social, atuando sobre produções culturais do presente, por meio do direcionamento do que deve ser lembrado como passado legítimo e o que deve ser

³⁷⁰ Romulo Fróes em entrevista ao blog One RPM, publicada em 29/10/2014. Disponível em: <<http://onerpmbrasil.tumblr.com/post/101274649852/romulo-fr%C3%B3es-fala-sobre-a-nova-mpb-e-seu-disco>>. Acesso em 10/03/2015

esquecido (WILLIAMS, 1979, p. 120). Os artistas da Nova MPB, ao selecionarem certa tradição da música para compor essa história, colocam-se como responsáveis por resgatar nomes que ficaram no ostracismo e incluí-los num passado legítimo da música popular brasileira, transformando o lugar simbólico desses artistas que consideram que foram negligenciados. Tendo em vista a atuação da indústria fonográfica como causadora do ostracismo entre os “malditos”, que os deixou à margem da tradição legítima, os compositores da Nova MPB se identificam com tal marginalidade e exaltá-los é uma maneira de denunciar os efeitos castradores da indústria cultural. A reinterpretação da história da música, no sentido de converter significações e aproximar nomes relegados do que é aceito como tradição legítima, é o movimento que a Nova MPB intenta. Aproximar-se da imagem de marginalidade também lhes rende algum ganho simbólico. Contudo, o sentido dominante da tradição legítima, numa seleção operada sob pressões e limites contemporâneos, é um processo ativo e poderoso, que privilegia formas, matérias e métodos, ratificando histórica e culturalmente uma ordem contemporânea. A tentativa de conciliar elementos culturais de lugares simbólicos díspares, como músicas do gênero brega e romântico, de um lado, e os “malditos” e a Vanguarda Paulista, de outro, aponta para uma naturalização do método composicional tropicalista, forma essa até então dominante no campo musical. Por meio da tonalidade que recebem as releituras, das escolhas dos homenageados e do método de composição, a naturalização de uma forma dominante de composição indica o quão poderosa é a tradição legítima, atuando nas ações do presente e dando direções ao futuro.

Uma música que cristaliza as idiossincrasias da formação de maneira precisa é “Por Que Nós”, parceria de Marcelo Jeneci e Luiz Tatit, presente no álbum *Feito Pra Acabar* (2010). Os compositores parecem querer falar por toda sua geração, em nome do grupo, sobre sua posição como os criadores da nova canção. A letra é acompanhada por somente um violão e uma bateria, numa balada suave e lenta. Seus versos são cantados em melodia ascendente e no refrão ganha a voz de Laura Lavieri, arranjo de violinos e solo de guitarra, compondo um clima de serenidade e esperança. A canção trata da geração de músicos e compositores em formação e sua relação com seus ídolos, os quais podem ser chamados de “nós”³⁷¹.

Por que nós
(Marcelo Jeneci)

³⁷¹Jeneci revela que: “‘Por que nós’ é uma parceria com o Luiz Tatit. Ela fala de uma questão geracional, ela simboliza esse momento em que eu comecei a conviver com o Luiz [Tatit], com o Zé Miguel [Wisnik] e com o Arnaldo [Antunes]” ao Programa Ensaio, da TV Cultura. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fS_09ka6UM0>. Acesso em jun.2014.

Éramos célebres líricos
Éramos sãos
Lúcidos céticos
Cínicos, não
Músicos práticos
Só de canção
Nada didáticos
Nem na intenção
Tímidos típicos
Sem solução
Davam-nos rótulos
Todos em vão
Éramos únicos
Na geração
Éramos nós, dessa vez

Tínhamos dúvidas clássicas
Muita aflição
Críticas lógicas
Ácidas, não
Pérolas ótimas
Cartas na mão
Eram recados
Pra toda a nação
Éramos súditos
Da rebelião
Símbolos plácidos
Cândidos, não
Ídolos mínimos
Múltipla ação
Sempre tem gente pra chamar de nós
Sejam milhares, centenas ou dois
Ficam no tempo os torneios da voz
Não foi só ontem, é hoje e depois
São momentos lá dentro de nós
São outros ventos que vêm do pulmão
E ganham cores na altura da voz
E os que viverem, verão
Fomos serenos num mundo veloz
Nunca entendemos então por que nós
Só mais ou menos³⁷²

Os princípios que compõem a estrutura de sentimento da formação estão cifrados na letra. O eu lírico em primeira pessoa do plural, entoando versos que caracterizam os músicos da nova canção, indicam uma ação e posição colaborativas, tanto entre seus pares quanto agregando figuras das gerações precedentes. A questão da rotulação da formação também é abordada na música, reforçando sua negação. A posição de novatos no universo musical é tematizada na música, e a maneira como enfrentam os percalços desse caminho é com otimismo, o que reforça a ideia de uma

³⁷² JENECCI, Marcelo. Feito pra acabar, Som Livre, 2010.

“geração solar”, em que as críticas não são ácidas e a serenidade reina, na contramão da velocidade do resto do mundo. Toda a caracterização serve como apresentação de uma nova geração que se propõe entoar a nova canção, com promessas de “recados pra toda nação”, e “os que viverem, verão”. A relação geracional, além de ser tematizada através da voz em uníssono por artistas de diferentes momentos da história da música, aparece na paradoxal expressão “súditos da rebelião”. Espremida entre os versos que caracterizam os novos entoadores da canção, a expressão é gritante, tanto isoladamente quanto em relação a pretensão cristalizada nos versos seguintes, e mais ainda para definir a posição de compositores da nova canção. Diante da relação que os novos artistas estabelecem com figuras eternizadas ou em vias de consagração e da posição que se colocam ao elaborarem constantemente um discurso sobre a tradição, “súditos da rebelião” torna-se uma expressão emblemática da estrutura de sentimento da Nova MPB. Caudatários de artistas que empreenderam revoluções formais e comportamentais no cenário musical brasileiro, esses artistas situam-se como discípulos desta linhagem, iluminando e abrihantando algumas figuras que consideram injustiçadas. Longe da distinção a partir da negação ou ruptura com seus precedentes, a Nova MPB alia-se a eles e faz dessa relação parte constitutiva de seu lugar simbólico e autorepresentação.

Para além de um processo de legitimação mútua, a relação aproximada que a Nova MPB sustenta com a tradição, também na construção sonora de suas composições, faz parte de sua constituição singular enquanto artistas, que se apoiam e constroem suas imagens a partir da elaboração discursiva sobre a tradição da música brasileira. A intertextualidade marca tanto seus movimentos e associações, quanto suas composições³⁷³. A citação constante de referências do passado musical e o lugar elaborado pelos artistas para ocuparem no cenário musical revelam uma preocupação constante com uma certa interpretação que fazem dos momentos selecionados para compor essa história, o que ofusca até mesmo sua atuação como novos compositores que

³⁷³ Fredric Jameson aponta a intertextualidade como uma das características que marcam a produção cultural no capitalismo tardio, em que elementos estereotipados de expressões estéticas do passado são usados como referente para a nova produção. Segundo o autor, os artistas contemporâneos tem como referência a tradição moderna, no entanto diferem desta, pois a forma pura ou o traço autoral deixam de ser objetivos da produção. A arte contemporânea mistura e se apropria de estilos modernos variados. Os significantes são descolados de seus referentes, perdem o peso histórico e político, e são rearranjados, reorganizados, de maneira a aparecerem como imagens estáticas e amontoadas, sem qualquer narrativa. O retorno ao passado é imperativo nesta produção, no entanto, o passado retorna enquanto cliché e estereótipo. O passado perde sua concretude e se torna algo imaginado e inalcançável. Estilos e formatos são reutilizados e justapostos, demonstrando um sentimento nostálgico, mas num passado estereotipado. E “(...) em um mundo no qual a inovação estilística não é mais possível, tudo o que resta é imitar estilos mortos, falar através de máscaras e com as vozes dos estilos no museu imaginário (...)” (JAMESON, 2006, p.25).

construiriam as novas etapas dessa história. A formação parece envolta em uma fumaça de nostalgia, que impede o enfrentamento do presente tal como se apresenta.

Quanto aos posicionamentos relacionados às questões políticas, fora do âmbito da produção musical, os artistas se esquivam de assertivos. A atuação dos artistas nas redes sociais é tímida em relação à crescente polarização dos usuários e ao cenário de efervescência política que se descortina, principalmente a partir de junho de 2013³⁷⁴. Tulipa Ruiz se posiciona, nas eleições de 2014, através de uma publicação em seu Facebook (foto 20). A publicação, que sugere que a artista estava “em cima do muro”, gera muitos comentário de apoio e também de desaprovação de seus fãs.

Figura 19- Publicação de Tulipa Ruiz em sua página do Facebook em 22/10/2014.

³⁷⁴ A rede social Facebook foi o principal veículo de comunicação e fomentação das manifestações que tomaram as ruas de diversas cidades do país em Junho de 2013, devido ao aumento do transporte público.

Frente a forte movimentação política e a polarização que aconteceram entre os anos 2012 e 2015, os artistas são requisitados a se posicionarem. O jornalista Pedro Alexandre Sanches aponta a ausência de posicionamento dos artistas, diante de discussões acaloradas como a redução da maioria penal, por exemplo, em artigo intitulado “O silêncio dos artistas”.

E por que, no extremo do comportamento de manada medíocre da MPB (que agoniza, mas não morre), o silêncio sepulcral é a regra quase intransponível? Por que nove vírgula nove de cada dez estrelas que colhem dinheiro público para cantar “de graça” na Virada Cultural se calam solenemente em frente a microfones públicos poderiam versar sobre política, direitos humanos, justiça & injustiças, desejos, sonhos, reivindicações, pedidos, declarações de amor?³⁷⁵

Sanches critica o desinteresse dos artistas e aventua como explicação para seu silêncio os contratos estabelecidos em editais, por meio da lei Rouanet. Mas aponta o rapper Emicida como a única exceção, ainda que ressalte a inexistência de nomes em seu discurso. O rapper se posiciona em seu show na Virada Cultural:

E aí vira o quê? Os com-diploma versus os consciência. A Fundação é tudo, menos Casa, prum interno. É mó boi odiar o diabo, eu quero ver cê se ver lá no inferno. Não existe amor em SP? Existe pra caralho. Cês acham que as Mães de Maio chora por quê? Tendo que sobreviver ao pai que abusa, ao ferro sob a blusa, às farda que mata nós e nunca fica reclusa, ao Estado que te usa, ao padrão de beleza musa e aos otário que inda quer vim me falar de racismo ao contrário. Tempo doido, tempo doido, a espinha gela, onde as mulher é estuprada e no final a culpa ainda é delas. O problema é seu e da sua dor. Às vez eu me sinto inútil aqui, que eu não valho nada, igual o governo tem tratado os professor. Mas presses bunda mole aí que acha que nós tá dormindo, um aviso: não é porque nós tá sonhando que nós tá dormindo, viu?

Desse modo, a formação da Nova MPB traz como princípios implícitos de sua estrutura de sentimento a ode a um passado da música popular brasileira, numa tentativa de reescrever essa história à sua maneira, conciliando opostos e abrilhantando seus expoentes. Os momentos exaltados pelos artistas são caracterizados pela pretensão à ruptura formal e comportamental. Contudo, seus próprios movimentos apontam para uma direção oposta, se ausentando de posições com relação às questões políticas que polarizam seus fãs e também com em relação à forma musical que produzem. Ainda que com cuidados, o silêncio da Nova MPB é quebrado por um de seus membros destoantes.

³⁷⁵ Artigo de Pedro Alexandre Sanchez, publicado no blog Farofafá, da Carta Capital, em 22/06/2015. Disponível em: < <http://farofafa.cartacapital.com.br/2015/06/22/o-silencio-dos-artistas/>>. Acesso em 15/07/2015.

3.3. Troca de homenagens: a passagem de cetro

Movimentos e posicionamentos desenhados até agora compõem a reconfiguração do campo da música popular, num jogo de associações e oposições entre agentes, envolvendo os pretendentes ao posto de compositor da música popular brasileira e seus atuais ocupantes. Tudo se passa com um discurso de naturalidade e uma relação sadia de troca de experiência entre as gerações. No entanto, tal posto cobiçado não será dado a qualquer um. A passagem de cetro acontece depois de uma árdua seleção de figuras que devem continuar o legado da música popular brasileira e não acontece sem rituais específicos.

Ao fazer parte de um movimento de renovação da música brasileira, Criolo representa o lugar de crítica social dentro do grupo Nova MPB, já que, apesar de atenuado, não deixa de cantar os problemas sociais da periferia. Criolo arremata um processo que já vinha se desenhando no cenário musical: a elevação do status do rap, que o permite dividir o palco com os consagrados da MPB. O coroamento deste processo se dá com uma troca de homenagens entre ele e Chico Buarque, figura de incontestável legitimidade no campo musical. Depois de Chico ter decretado a morte da canção, em 2004, o compositor avança a possibilidade do rap tomar o lugar de crítica social empreendida por sua geração, e a troca de homenagens pode ser vista como uma passagem de cetro ao rapper. No entanto, vale ressaltar, Chico escolhe o mais cancionista entre os rappers para tal lugar de destaque. Farei uma breve análise deste evento, a fim de demonstrar os movimentos dos agentes, trazendo à tona os processos de legitimação e ao mesmo tempo o processo da tradição seletiva.

Criolo, nascido e crescido no Grajaú, Zona Sul de São Paulo, como faz questão de frisar em entrevistas, faz rap desde seus 14 anos. Ficou conhecido por seus versos e melodias somente aos 33 anos, ao lançar seu segundo disco para *download* gratuito na *internet*. Desde então, o rapper vem flertando com grandes nomes da música brasileira, mas sempre marcando seu “amor ao rap”, vestindo camisetas do Corinthians e concedendo entrevistas com imagens de alguma favela ao fundo.

No dia 15 de outubro de 2011, o rapper postou um vídeo na *internet*, no qual faz uma versão de “Cálice”³⁷⁶, música de Chico Buarque e Gilberto Gil. O vídeo é gravado aparentemente num bar ou padaria, em que Criolo, entoa a melodia e o refrão de Cálice, mas desloca seu significado com versos de denúncia à repressão e aos problemas da periferia. Rapper como se apresenta, mas com uma moldura de Chico Buarque, Criolo estabelece uma ponte entre o rap e os deuses da MPB. O vídeo³⁷⁷ é emblemático de seu papel social, pois ainda que sustente a posição simbólica de rapper, Criolo arrisca uma redefinição do papel. A gravação é feita sem muitos recursos cinematográficos, no qual Criolo, sentado no balcão de fórmica, com uma música de rádio ao fundo, relembra a melodia da música “Cálice” e tece uma nova letra.

Como ir pro trabalho sem levar um tiro
Voltar pra casa sem levar um tiro
Se as três da matina tem alguém que frita
E é capaz de tudo pra manter sua brisa

Os saraus tiveram que invadir os botecos
Pois biblioteca não era lugar de poesia
Biblioteca tinha que ter silêncio,
E uma gente que se acha assim muito sabida

Há preconceito com o nordestino
Há preconceito com o homem negro
Há preconceito com o analfabeto
Mas não há preconceito se um dos três for rico, pai.

A ditadura segue meu amigo Milton
A repressão segue meu amigo Chico
Me chamo Criolo e o meu berço é o rap
Mas não existe fronteira pra minha poesia, pai.

Afasta de mim a biqueira, pai.
Afasta de mim as biate, pai.
Afasta de mim a cocaine, pai
Pois na quebrada escorre sangue.³⁷⁸

No dia 6 de novembro de 2011, do alto de seu palco com seu violão, Chico Buarque respondeu à homenagem de Criolo (e se a intenção não foi essa, a partir deste momento torna-se uma

³⁷⁶ “Cálice” foi composta por Chico Buarque e Gilberto Gil em 1973. A canção teve sua execução proibida pela censura militar, por isso foi lançada em disco somente em 1978, no álbum *Chico Buarque*.

³⁷⁷ Disponível em: <<http://youtu.be/utJENUg2NJ4>>; acessado em 20/01/2014.

³⁷⁸ Letra transcrita a partir do vídeo já citado. Criolo explica que “biqueira” são os pontos de venda de drogas, “biate” significa “aquela mulher ou homem que se aproxima de você só para você servir de trampolim de alguma coisa” e “cocaine” é cocaína, em entrevista concedida a Marília Gabriela, no programa De Frente com Gaby, da emissora SBT, exibida em 18 de janeiro de 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tGKWqanyOC8>>. Acesso em fev. 2014.

homenagem). Chico fez um rap à la Criolo repetindo as estrofes criadas pelo rapper e elogia o “jovem artista”. Bem ritmado e pouco melodioso, o rap exalta o Criolo e repete os versos criados por ele.

Gosto de ouvir o rap da rapaziada/ um dia vi uma parada assim no youtube/ E disse: quiuspariu, parece o Cálice/ aquela cantiga antiga minha e do Gil/ Era como se o camarada me dissesse:/ “Bem-vindo ao clube Chicão, bem-vindo ao clube”/ Valeu, Criolo Doido, evoé, jovem artista/Palmas pro refrão doido do rapper paulista/ Pai, afasta de mim a biqueira/ Pai, afasta de mim as biate/ Pai, afasta de mim a cocaine/ Pois na quebrada escorre sangue.³⁷⁹

A resposta veio seguida de encontros entre o rapper e o cancionista, celebrada por jornalistas e incessantemente questionada em entrevistas com o rapper. Esses dois episódios podem ser lidos como um momento de redefinição do cenário musical brasileiro, mas não somente isso. Essas performances revelam conflitos inscritos em melodias, letras e ritmos e que definem um jogo de forças e barreiras, levantadas e derrubadas, no campo musical brasileiro.

Criolo rearranja o significado da música original, emblemática por cantar a dor da repressão na ditadura militar durante os anos 70, para o contexto atual, denunciando a violência atrelada ao tráfico de drogas nas periferias e atos do então prefeito Gilberto Kassab em proibir saraus em bibliotecas municipais. O rapper aponta, de um lado, os perigos do envolvimento com as drogas, e de outro, a marginalização e o preconceito diariamente sofridos pela população da periferia e por sua poesia. Comparando-os aos emudecimentos provocados pela ditadura militar, entoada por Chico em “Cálice”, Criolo afirma assim a ininterrupção da repressão. Desse modo, Criolo estabelece um diálogo com a tradição da música popular brasileira, principalmente com a canção engajada, movimento este inexistente entre os grupos de rap até então, já que este diálogo implica em desconstruir um dos aspectos constituidores do rap: afirmar a gíria como poesia, se contrapondo assim aos consagrados da canção ou à língua culta como única possível na linguagem lírica. Ainda que seus versos sejam melodiosos e suas referências sejam outras, Criolo mantém-se como rapper ao se posicionar em defesa da periferia e cantar o sofrimento de seus moradores. No entanto, a aproximação dos consagrados da MPB gera resultados. Mesmo que esta performance não tenha sido concebida como uma homenagem, seu comportamento destoante da posição de um rapper foi lido como tal.

Chico Buarque cumpre seu papel de artista consagrado e dá boas vindas ao rapper, pois ele caminha em direção à canção e, mais do que isso, devolve a ela a função de crítica social que um

³⁷⁹ Vídeo do episódio disponível em: <http://youtu.be/GUpylvhydLo>. Acesso em 10/01/2014.

dia Chico desenvolveu. Além disso, depois de ter demonstrado seu interesse pelo gênero musical em entrevistas há alguns anos, Chico responde a Criolo improvisando versos com gírias e palavrões, narrando a descoberta do vídeo feito por Criolo, versos esses bem distintos de suas canções. Ainda que Chico tenha demonstrado humildade ao adentrar um universo que lhe é estranho e que parece respeitar, sua singela homenagem cai como uma bomba no universo musical, devido a sua posição de um dos maiores consagrados da música popular brasileira. Tudo se passa como se Chico atestasse a entrada de Criolo para o seletor grupo de novos músicos continuadores da canção.

Os principais jornais noticiaram a resposta de Chico, encontros entre os dois aconteceram, entrevistas com Criolo ressaltaram seu privilégio e seu nome passa a correr o cenário musical com outro peso. O diálogo entre o cancionista e o rapper sinaliza a tentativa de ambos em derrubar barreiras simbólicas, evidenciada por Criolo nos versos “*Me chamo Criolo e meu berço é o rap/ mas não existe fronteira pra minha poesia*” e na apropriação da estética do rap por Chico Buarque. Termos como “camarada”, “bem-vindo”, “meu amigo”, “palmas” são empregados por ambas as partes. Define-se um clima de simpatia, troca, consenso e parecem compartilhar as mesmas posições frente aos problemas. As duas performances tentam quebrar barreiras levantadas, de um lado, pelos legisladores da “boa” música, que geralmente exaltam os versos de Chico e excluem do universo musical o rap, e de outro, os tradicionais do rap, que constituíram um grupo fechado em torno da exaltação do rap e como únicos porta-vozes legítimos em cantar e discursar a identidade e os problemas das periferias.

No entanto, o fosso existente entre a canção e o rap não é facilmente transposto. Enquanto jornalistas, comentando o episódio, evidenciam as qualidades de Criolo “apesar de fazer rap”, representantes do rap mais tradicional o acusam de despolitizado ou “traidor da causa” do rap. As reações de Criolo ao ser questionado sobre sua tarefa em estabelecer uma relação entre o rap e outros gêneros musicais demonstra um recuo de posição. Apesar da posição de destaque que recebe, Criolo percebe que sua posição de rapper está em risco e se esquivava de questionamentos a respeito de sua relação com os consagrados, reforçando sempre sua ligação com o rap.

[...] ao mesmo tempo que Chico me acena, Mano Brown está no meu DVD. Pô cara, eu peço desculpas se está todo mundo errado. Mas, ao mesmo tempo, eu não quero glamourizar isso. Eu não quero paetês.³⁸⁰

³⁸⁰ Entrevista da revista Cult, edição 183, de outubro de 2013. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2013/09/o-pensar-musicado-de-criolo/>>; acessado em 13/01/2014.

O rapper escolhe continuar rapper e se gaba das parcerias que faz com o maior nome do rap nacional – Mano Brown –, mas alguns danos são irreparáveis. Mano Brown, ao ser questionado sobre Criolo e Emicida³⁸¹ como os novos nomes do rap em entrevista, declara:

Eles são muito bons, mas o que não entendo é que tem três mil nomes pra falar e a mídia só fala em três. Ninguém dá espaço para gente que está aí faz tempo, como Dexter ou Realidade Cruel. Acho que há um preconceito muito grande com o rap militante. Tem que conciliar esta geração com o rap combativo.³⁸²

As duas performances parecem colocar em ação alguns conflitos que não se restringem ao cenário musical. As relações entre grupos sociais diferentes marcam também os versos das canções, ainda que com algumas associações e apoios, e trazem à tona relações de poder inscritas no campo musical popular. A hierarquização dos gêneros é colocada em suspensão momentaneamente, no entanto as repercussões da troca de homenagens e reações a elas revelam o jogo de aproximações e recuos presente nos movimentos dos agentes. É possível ver operando, tanto na constituição da posição do rap como marginal em contraposição aos outros gêneros musicais, como atualmente o diálogo entre rap e MPB, as tomadas de posições acontecendo de maneira relacional, em que os agentes tomam para si a tarefa de colocar em questão as barreiras levantadas neste universo ou então reafirmá-las. As relações de poder permeiam o diálogo e estão inscritas nas tomadas de posição dos agentes, mesmo que o diálogo expresse um apoio mútuo. Elas definem as posturas dos atores quando na presença de outros, numa situação de desigualdade de *status*. Elas são como guias de ação a partir das quais os atores podem ter uma atitude submissa, combativa, petulante ou questionadora, de um lado, e paternalista, repressora, ostensiva ou apaziguadora, de outro. As homenagens trocadas, apesar de sugerirem o questionamento das fronteiras, parecem reforçar a hierarquia operante no campo musical.

Para além das performances trocadas, o aspecto conciliatório tanto de sua postura no cenário musical, como de suas letras e discurso, faz com que Criolo retome a velha discussão que constituiu o campo musical popular: a questão do povo brasileiro, aproximando-o, assim, de figuras eternizadas como Chico Buarque, Caetano Veloso, Milton Nascimento e Ney Matogrosso. Assim, Criolo ganha os palcos do país e faz turnês internacionais, assegurando seu lugar no rol da Nova MPB. A presença de figuras como Criolo no grupo nos revela um movimento de incorporação do rap, antes relegado à periferia e constantemente questionado sobre seu estatuto musical e artístico.

³⁸¹ Emicida é um rapper que, juntamente com Criolo, representam uma nova geração do rap. Emicida também faz parcerias com a Nova MPB, mas sua presença é menos frequente neste círculo social.

³⁸² Mano Brown em entrevista a Marcus Preto, Folha de São Paulo, caderno Ilustrada, 18/08/2011.

Ele confere um tom político à Nova MPB, com alguma flexibilização do caráter combativo que o rap vinha apresentando.

CONCLUSÃO

A produção musical da Nova MPB revela-se como a cristalização de uma produção social em seu sentido pleno, ou seja, uma experiência realmente vivida em meio às relações sociais travadas internas ao grupo e com os agentes externos à formação. Suas composições são, a um só tempo, resultado de uma estrutura de sentimento que foi se delineando dentro mesmo da formação, a partir das relações travadas entre os artistas da Nova MPB e sua inserção no microcosmo da música popular, enfrentando constrições novas para tal produção, e também como resultado do pertencimento à fração artística da classe média intelectualizada. Os artistas se colocam em relação às posturas recorrentes e mandatórias para o papel de compositores da música popular. Tanto os princípios explícitos da formação – a produção colaborativa e agregadora, a independência com relação às instituições da indústria cultural, a “geração solar”, o culto a uma vida alternativa, o livre acesso à cultura como militância, e o empreendedorismo – quanto os princípios implícitos – a influência vertical, a posição de herdeiros e “súditos da rebelião”, a ode ao passado, e a despolitização – são aspectos que constituem a estrutura de sentimento desta formação. A posição da formação no universo da música popular e da cultura, mais amplamente, e seus aspectos constitutivos, direcionam-na para uma formação de tipo alternativo, ou seja, que visam percorrer caminhos paralelos, diferentes dos convencionais para tal função e, desse modo, reivindicam um novo olhar para o tecido social. 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.

Tais princípios, concebidos com a constituição da formação e em relação às instituições e agentes externos a ela, são melhor compreendidos quando colocados em relação à origem social da maioria dos membros da Nova MPB. Os princípios implícitos são especialmente clarificados, já que o pertencimento à fração artística de uma classe média intelectualizada exerce pressões e impõe limites sobre a estrutura de sentimento e, assim, na consciência prática dos novos artistas. Sua condição de herdeiros diretos de certa história da música popular reforça essa experiência que

é, a um só tempo, material e social, desembocando numa produção musical no seu sentido amplo, como processo individual e social, um processo formativo.

A exaltação de uma vida alternativa, na contramão da cultura dominante, sustentada pelos artistas da Nova MPB, é ressonância de sua origem social. A constituição do campo musical popular acontece em paralelo à constituição e definições, dentro do tecido social, da fração artística da classe média intelectualizada. Como sugerido no primeiro capítulo desta dissertação, nas décadas de 1950 e 1960, esta fração de classe experimenta um desenvolvimento e integração social em torno dos rumos da sociedade brasileira, bem definida na estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária, de Marcelo Ridenti (2010). O golpe militar em meados dos anos 1960 não desintegrou tal fração, pelo contrário, estimulou a produção cultural e intelectual, mesmo que censurando-a. Os anos de chumbo viram também a constituição da ideia de uma sociedade alternativa, contracultural, gestada nesta fração, bem afinada com movimentos culturais e comportamentais internacionais. Como aventado no primeiro capítulo, a Vanguarda Paulista é bem recebida e percorre os circuitos de uma cultura alternativa, em desenvolvimento principalmente nos bairros Vila Madalena, Pinheiros e Perdizes, redutos dos estudantes da USP e PUC. Contudo, a integração da fração artística e intelectual da classe média, vivenciada nas décadas precedentes, vai cedendo lugar à fragmentação e profissionalização em diversas áreas. As questões políticas sobre os rumos do país, presentes no eixo temático nacional-popular que exaltava os ânimos e definia posições desta fração, são substituídas pela resistência à forte atuação da indústria cultural, mote principal da Vanguarda Paulista. Isso demonstra que os posicionamentos e temáticas são direcionados para questões internas ao fazer musical e artístico, embora ainda nessa época seja possível observar a interlocução entre os compositores e músicos com expoentes de outras expressões artísticas, como os cartunistas, os poetas marginais, os grafiteiros, entre outros. Não obstante algumas exceções, a fração artística gradativamente se distancia de questões políticas mais pujantes da sociedade brasileira durante as décadas subsequentes, enquanto as diversas áreas de expressão se especializam e profissionalizam.

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 populares orgânicas. O gosto por contrariar convenções sociais, numa fuga de produtos, posturas e opiniões do chamado *mainstream* resume o modo de vida alternativo nas suas formas mais acabadas. A maioria dos artistas da Nova MPB sustenta esse modo de vida particular, característico da fração de origem.

Muitos dos seus membros, antes de se lançarem na carreira musical, optaram pela profissionalização em carreiras ligadas à comunicação, o que, de alguma maneira, define suas visões sobre o fazer musical e o caráter autônomo e empreendedor com que desenvolvem as carreiras. Se, por um lado, os artistas da Nova MPB se encontram libertos de coações cristalizadas na voz castradora de experimentações do produtor artístico que representava os interesses comerciais das gravadoras, por outro lado os artistas empreendedores levam todos os processos e racionalizam todas as etapas da produção, inclusive sua aceitação por um determinado público, ainda que pequeno. A carreira autônoma e independente, portanto, tem consequências no direcionamento de suas composições cujos timbres, arranjos e letras devem ser reconhecíveis em determinado “nicho de mercado”, como expresso em suas falas. Apesar de alguns artistas serem contrários à exaltação do *self-made-man*, a maioria dos membros da formação encara a situação com positividade. Eles se utilizam de estratégias de *marketing* para sua divulgação, muitas vezes por meio das redes sociais, concebem o “conceito” do álbum, constroem sua imagem pública tendo em vista um determinado público e habitando determinados lugares. Os posicionamentos dos artistas também são pensados em termos de repercussão, inclusive em postagens e comentários nas redes sociais. E, se no passado, os artistas deveriam levar em conta as opiniões e encomendas de seus mecenas, agora esses artistas devem considerar sua aceitação no “mercado”. Portanto, o ideal de livre criação, colado ao discurso da produção musical independente, coloca-se mais como um modo de apresentação e atrativo para um público interessado em produtos culturais desinteressados. Numa posição contraditória, os artistas sustentam o desinteresse como guia de suas ações e composições, mas este é um desinteresse administrado.

O clima colaborativo que paira sobre a formação e é reafirmado pelos artistas reitera a ideia de despreensão, como um “som feito entre amigos”. A desmonetização de atuações em trabalhos uns dos outros é hasteada e enaltecida pelos artistas, bem afinada com a ambientação que pretendem, numa vida alternativa em oposição à comercialização que está em seu entorno.

Contudo, 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. A maneira como levam as práticas da produção musical, portanto, pode ser também caracterizada pelo paradoxo da expressão “súditos da rebelião”, pois equilibra-se entre os princípios de independência e empreendedorismo. A posição almejada pelos artistas da Nova MPB de independência das instituições estabelecidas no cenário musical, valorizada por sua marginalidade e bravura frente ao *mainstream*, compondo uma atitude rebelde, é abafada pelos caminhos arranjados por eles para desenvolverem suas carreiras, num espírito empreendedor e que usa de artimanhas próximas às usadas pela indústria fonográfica. Desse modo, esses artistas se colocam como caudatários de uma rebelião já acabada, da qual não são protagonistas, mas seus súditos.

O campo musical popular, e sua gradativa autonomização, serve como uma lente aproximada para o processo de profissionalização da fração artística. Como sugerido ao longo da exposição das duas configurações precedentes à Nova MPB, no primeiro capítulo, e o próprio desenvolvimento e constituição desta formação, nos capítulos seguintes, o campo musical popular brasileiro vai se autonomizando e, assim, ganhando agentes, instituições, posições mais ou menos prestigiosas e movimentação própria, em que os novos agentes devem se posicionar e se adequar (ou contestar) as regras desse arranjo de forças. A constituição de uma história da música popular brasileira, com personagens destacados e legitimados ao longo dos anos, e outros esquecidos, está em processo e modela a atitude dos novos artistas. Contudo, com o desenvolvimento deste universo com base em suas próprias leis e arranjos de força internos, há um gradativo distanciamento de questões políticas e do campo intelectual e político. A posição potente que adquiriu a canção popular, nos seus primórdios, estratégica por intentar fundir revolução social e estética, quebrando barreiras entre a alta cultura e a cultura popular, colocando o povo como sujeito histórico, vai sendo substituída pela profissionalização crescente e por embates de gêneros musicais com ressonâncias em suas classes de origem. O termo “popular” que compunha o gênero MPB tem seu sentido transformado. E juntamente com desenvolvimento deste universo, uma hierarquia de legitimidade vai sendo constituída. Artistas que se colocaram a tarefa de contestar a legitimidade do papel de cancionista popular, antes subjugado, agora tornam-se figuras dominantes neste microcosmo. Mesmo assim, a definição do lugar simbólico de músico e compositor da música popular brasileira foi constituída e tem por base os primórdios dessa história, que ainda definem as regras que elegem figuras

dominantes e dominadas. Ainda é valorizada a figura mítica do homem que vem do povo, sem nenhum conhecimento teórico de música e que possui um discurso tido como autêntico colocado à mostra na canção; ou o ato de quebra com barreiras simbólicas que estruturam uma hierarquia de gêneros musicais, misturando gêneros e referências díspares; ou ainda, a posição marginal que ocupavam ícones da música popular e a resistência e posicionamentos em questões políticas latentes.

Desse modo, alguns dos princípios que regem a estrutura de sentimento da Nova MPB podem ser explicados por aspectos que são valorizados, como a música colaborativa e agregadora, incorporando gêneros antes renunciados pelos legisladores da “boa” música, como o brega e o rap, intentando o ato de quebra de barreiras simbólicas, ou a valorização do rap como cumprindo o papel da figura que vem do morro (agora da periferia) e de posição marginal. Compreende-se assim a proeminência do rapper Criolo diante de seus colegas de cena. O lugar valorizado está ocupado por um agente de origem social destoante da formação. Isso é revelador de um processo em curso no universo da música popular.

O lugar de compositores da nova canção reclamada pelos artistas da Nova MPB e a linhagem a que se filiam, através das homenagens e parcerias, traz a resistência e o posicionamento político como atitudes que compõem esse papel. Contudo, os novos artistas são indiferentes aos questionamentos políticos, e preferem cantar um cotidiano de seu modo de vida alternativo, limitado aos circuitos da própria fração de classe, num contexto urbano de efemeridades e levezas. Distanciados de tensões sociais latentes, os artistas da Nova MPB recebem a titulação de “cronistas da vida cotidiana” em que impera um olhar positivo, compondo a chamada “geração solar”. Uma tradição instituída na MPB de colocar o “popular” como sujeito histórico não é mais retomada por eles. Suas músicas trazem palavras como: “natural”, “solar”, “paz”, “coração”, “amor”, se apoiando num ideal de sociedade alternativa. Desse modo, eles se voltam para os primórdios da construção da sociedade alternativa, contracultural, almejando a potencialidade daquela posição, intentando reviver, de alguma maneira, aquela experiência.

A paradoxal posição de “súditos da rebelião” caracteriza também a relação da Nova MPB com a tradição da música popular brasileira. É um aspecto que cristaliza sua estrutura de sentimento, pois a valorização do passado como aspecto que constitui o grupo, além de ser uma estratégia de inserção no cenário musical, se deve a um certo descompasso que paira sobre a posição de compositor popular advindo da classe média intelectualizada e que se colocava a tarefa de cantar

o povo. Apesar de herdarem essa posição dominante, em grande medida, ela não tem mais a potencialidade que possuía quando seus ídolos a ocupavam. A consagração de artistas que desempenharam tal papel no passado construiu a figura do compositor resistente e combativo, imagem essa que ainda se faz presente e que os novos artistas reiteram nos projetos de homenagens. Contudo, os novos artistas não se sentem autorizados e não veem sentido em ocupar este lugar simbólico, tal como se apresenta, apesar de louvarem os antepassados que o fizeram. Ao mesmo tempo que esta posição tem um lugar simbólico definido, de resistência e posicionamento político, ela perde legitimidade e centralidade devido à profissionalização e distanciamento dos campos político e intelectual. Não é mais possível falar em nome do povo, como sujeito histórico e desempenhar o papel de ponto de ligação entre a elite intelectual e cultural e o povo, tal como foi construída a imagem do compositor popular. Os artistas da Nova MPB não se sentem autorizados a falar de tal posição. O povo agora canta por si próprio. E a proeminência de Criolo, mesmo entre os consagrados, atesta esse deslocamento.

A situação deste grupo de artistas, pendurados entre a memória e o novo, é sintomática da posição do compositor popular advindo da fração artística da classe média intelectualizada. Ela revela a contradição dessa posição no tecido social, sem um lugar definido, em processo de transformação. O culto ao passado, a reverência aos momentos brilhantes da história da música expressos na proeminência que ganham as homenagens em suas carreiras, revelam tanto o peso de um passado heroico, com verdades e desafios em nome de toda a nação, quanto um processo vivido e em andamento de definimento do antigo lugar do músico e compositor popular brasileiro, nesses termos. O passado nunca é somente passado, ele aparece como um espelho para as gerações subsequentes. A maneira como os novos artistas lidam com esse peso é se associando a tais momentos, mais do que negando seu legado ou tentando superá-los. Desse modo, o paradoxo presente na expressão “súditos da rebelião” também se faz presente na forma de suas composições. Almejando o heroísmo presente nos momentos abrilhantados da história da música brasileira, os artistas se colocam a serviço das revoluções formais já transcorridas e retomam seus modelos composicionais ao intentarem quebras de barreiras entre gêneros antes desconsiderados.

Toda a questão da morte da canção, aventada pelos seus expoentes, e a discussão em torno de sua sobrevivência indicam uma redefinição de seu papel, também colocada à mostra com a mudança nas tensões e interdependências em torno dela. Afirmar-se representante da MPB não tem mais tanto valor quanto teve um dia, e apontar o lugar dominante que ocupou causa certo desconforto,

com ganhos para aqueles que não estão ajeitados nessa posição, como o rappers. A tentativa de fuga da classificação Nova MPB empreendida pelos novos artistas, que questionam a validade do termo para definirem suas composições, é sintomática de um movimento de queda de *status* que sofre o gênero, mesmo estes se colocando como herdeiros de seus maiores expoentes. Em outras palavras, fazer e ser parte da MPB nos anos 1960 e 1970 é diferente do que fazer ou ser parte da MPB no final da década de 2000.

A figura de Criolo, um personagem estrangeiro, que se aproxima dos personagens mais típicos da formação, é então reveladora deste arranjo de forças. Ainda que Criolo ganhe notoriedade depois de atenuar seu gênero de origem com um álbum de canções, o rapper se esquia sempre que questionado sobre seu privilégio em ser apontado pelos expoentes da MPB como a promessa dos novos tempos. Ele se sente lisonjeado, mas acrescenta que também é exaltado pelos ícones do rap. Há um certo desconforto em sua posição ambígua, num lugar entre dois mundos díspares e com referências próprias, muita das vezes em oposição. Ao mesmo tempo em que a figura do cancionista é negada pelo rapper, ele a ocupa em composições melodiosas e nas parcerias com seus principais representantes. Por meio dessas movimentações, tensões e associações em torno da posição de cancionista é possível entrever movimentos de decadências e ascensões nos padrões culturais no universo da música popular. A tentativa de manter a canção viva por meio da incorporação do rap e iluminando momentos brilhantes dessa história revela alguma perda de espaço e autoridade da canção no tecido social como um todo.

A acolhida de Criolo é reveladora do arranjo de forças que desenham movimentações neste universo. O rapper traz para o grupo a crítica social que compunha a canção desde sua formação e que é aspecto relevante e ainda valorizado. No entanto, essa acolhida não se dá sem a atenuação da linguagem violenta e crua do rap. Esse processo se fez presente tanto na sonoridade quanto na temática de seus versos que, diferente do rap tradicional, não cantam mais uma sociedade cindida, mas abordam questões mais unânimes entre seus novos pares, como a denúncia ao tráfico de drogas ou à corrupção.

Contudo, o lugar simbólico ocupado pelos artistas da Nova MPB é ainda uma posição dominante. São eles que ganham legitimidade para deliberar sobre a melhor tradição e se sentem autorizados a apontar os bens culturais de maior valor relativo que podem ser incorporados e habitar os mesmos espaços, não sem as devidas lapidações. Nesse sentido, os artistas da Nova MPB dão continuidade à função exercida por seus precedentes, partilhando o papel de legisladores e

legitimadores da “boa” música, ainda que sustentem o discurso de agregadores e despidos de preconceitos. Eles intentam reescrever a história da música popular brasileira à sua maneira, incluindo nomes que antes foram relegados ao esquecimento e engrandecendo figuras já cultuadas do universo musical. São várias as categorias de artistas que a Nova MPB escolhe para exaltar ou dar o devido lugar de consagração, cada qual com um motivo diferente. Os “malditos” são artistas que desenvolveram a carreira entre os anos 1970 e 1980 e, por conta da atuação da indústria fonográfica, não obtiveram projeção e permaneceram desconhecidos do grande público. Os artistas da Nova MPB se incumbem de projetar seus nomes, por meio de homenagens e releituras, galgando-lhes um lugar entre as figuras mais consagradas da música brasileira. Se, por um lado tal movimento confere aos “malditos” um reconhecimento, ainda que tardio, energizando o mito da marginalidade preñe de poesias feitas às brechas do sistema, por outro lado os artistas da Nova MPB se colocam na posição de “descobridores” e responsáveis pela amplificação das obras que permaneceriam esquecidas, não fosse sua atuação. Por consequência disso, seus nomes ganham alguma projeção no universo da música e entre o seletto público que já estava em contato com essas obras.

A outra categoria de artistas resgatados pelos novatos percorre uma gradação entre representantes da Jovem Guarda, passando pelos cantores e compositores bregas dos anos 1970 e 1980, e chegando a alguns cantores da música romântica, pertencentes à mesma linhagem, mas que diferem radicalmente do lugar social ocupado pelos “malditos”. Como sugerido acima, esses são gêneros que possuíam menor status no cenário musical na época de seu lançamento, mas que os artistas da Nova MPB pretendem revelar seu potencial. Por meio de releituras que dão uma outra roupagem para a música, os novos artistas fazem soar as melodias, antes consideradas de baixa qualidade, nos ouvidos da classe média intelectualizada. Compondo uma sonoridade adocicada e bem arranjada, a música recebe outras tonalidades, como um diamante bruto que foi lapidado e pode agora ser apreciado por seus pares. A transformação da música brega em algo cult, música que originalmente não tinha pretensão de ser cult, presente nesse movimento, traz o emblema de democratizadores da música aos artistas da Nova MPB. Esse movimento tem ressonâncias da valorização do gênero por meio da análise promovida por Paulo César Araújo sobre a atuação dos cantores bregas na subversão de valores morais da sociedade nos anos 1970. Desse modo, é possível observar a reverberação de movimentos no campo intelectual, abalando uma hierarquia de legitimidade presente no campo musical.

Por fim, ícones da Tropicália, que já possuíam seu lugar de consagração, também são abrilhantados pelos artistas da Nova MPB. Uma das principais referências de composição dos artistas da Nova MPB, a Tropicália tonar-se presença constante na sonoridade de suas composições e também em seus discursos. Essa aproximação tem o sentido de filiação a uma certa linhagem da música brasileira em que os novos artistas querem se posicionar. O potencial crítico da operação tropicalista de aproximar opostos, na busca por jogar luz sobre disparidades presentes da sociedade brasileira e no cenário musical de sua época, naturalizou-se em uma linguagem da música popular, paralelamente à consagração de seus expoentes. Essa linguagem é tomada pelos artistas da Nova MPB como base de composição, em que a junção de opostos aparece com conciliação e coexistência, muito mais positiva do que o tom denunciador de diferenças em que se baseavam a composição formal dos tropicalistas.

O movimento de aproximação de lados opostos, colocado em operação pelos artistas da formação por meio de homenagens e incorporação de gêneros musicais antes rebaixados, é uma das estratégias composicionais da Tropicália. Contudo, se na Tropicália tal movimento tinha conotações negativas, como um estereótipo que a nação deveria encarar e chocar-se, para a nova geração tal movimento vem neutralizado de sentido. O processo da tradição seletiva colocado em operação pelos novos artistas se dá com intenções democráticas, pretendendo transpor barreiras simbólicas presentes no universo musical, buscando a conciliação e coexistência. Contudo, a inclusão de nomes e gêneros antes apagados é operada somente após uma transmutação de suas formas mais brutas, de modo que se tornem palatáveis aos “bons” ouvintes. Dessa maneira, os muros que separam sons e gostos continuam inabaláveis, cumprindo seu papel de distinção, mesmo que os personagens dessa história se arrisquem em passeios para além deles, apreciando a história que os constituiu. Quando se trata do presente, o silêncio a respeito de gêneros musicais contemporâneos à produção da Nova MPB impera. O caráter auto referente que conduz seus discursos e seus posicionamentos, se ausentando de opiniões e críticas sobre gêneros musicais que os circundam, ainda que percorram outros caminhos, atesta que a transposição de barreiras não se faz com uma simples aproximação.

A estrutura de sentimento deste grupo de músicos e compositores revela, portanto, que sua produção musical está ancorada num tempo e espaço determinados, materializada como expressão de um equilíbrio de forças, fruto das relações que constituem a formação e que a envolvem. A produção simbólica da Nova MPB é uma produção social, em seu sentido amplo, resultado de uma

negociação constante entre as relações que formam o grupo e seus princípios constitutivos; o lugar simbólico construído para que ocupe; o peso da herança que carrega; e a promessa de novos tempos que avança. O arranjo de forças que a produção musical da Nova MPB coloca à mostra é revelador dos mecanismos que constituem lugares simbólicos determinados. Os pontos dissonantes desse arranjo desvelam ruídos estridentes, mas que podem soar como certos.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. A Indústria cultural. In: Cohn, G. **Theodor Adorno**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

ADORNO, Theodor. **Introdução à sociologia da música**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ARRUDA, Maria A. A política cultural: regulação estatal e mecenato privado. In: **Tempo Social**, São Paulo, p. 177-193, 2003.

ARAÚJO, Paulo C. **Eu não sou cachorro, não**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

BASTOS, Maria C. **Processos de composição e expressão na obra de Itamar Assumpção**. 2012. 234 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da reprodutividade técnica**. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

_____. **As Regras da Arte**: gênese e estrutura do campo literário. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **Razões práticas**: Sobre a teoria da ação. Campinas: Papyrus, 1996b.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2003b.

_____. **A Distinção**: crítica social do julgamento. Rio de Janeiro: Zouk, 2006.

_____. Capital Simbólico e Classes Sociais. In: **Novos Estudos**. n.96, jul. pp. 105-115, 2013.

BRASIL. **Ministério da Cultura**. Relatório de recursos apoiados pelos mecanismos de renúncia fiscal Lei Rouanet de 2012. (2014) Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/documents/10895/123362/Relat%C3%B3rio.pdf/e253c9e4-ba00-4d9f-bd5e-51ba234004fa>>. Acesso em 21/10/2014

BRASIL. Lei 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 24 dez. 1991. Seção 1, p. 9.

BROWN, N; SZERMAN, I. **Pierre Bourdieu: fieldwork in culture**. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 2000.

BOTELHO, I.; FIORE, M. **O uso do tempo livre e as práticas culturais na região metropolitana de São Paulo**. Relatório de pesquisa disponibilizado pelos Centro de Estudos da Metrópole – CEBRAP, 2005. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/centrodametropole/antigo/v1/pdf/relatorio_etapa1.pdf>. Acesso em 22/03/2015.

CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

CARVALHO, Marcelo S. R. M. **A trajetória da internet no Brasil: do surgimento das redes de computadores a instituição dos mecanismos de governança**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Computação) Universidade Federal do Rio Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

CERQUEIRA, Beatriz. **“Você já viu aquela menina que tem um balanço diferente?”: a vanguarda musical paulista nos anos 1980**. 2005. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

COLETIVO MPB. A morte e a morte da canção. In: **Revista Trópico**. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2691,1.shl>>. Acesso em 01/06/2014.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa**. São Paulo: Perspectiva Ed., 1978.

COSTA, Iná C. Quatro notas sobre a produção independente de música. In: **Arte em Revista**. v. 8, pp. 6-21, 1984.

D’ANDREA, Tiarajú P. **A formação de Sujeitos Periféricos: Cultura e Política na Periferia de São Paulo**. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

DeNORA, Tia. **After Adorno: rethinking music sociology**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

DIAS, Márcia T. **Os donos da voz**. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.

DeMARCHI, Leonardo. Do marginal ao empreendedor. Transformações no conceito de produção fonográfica independente no Brasil. **ECO-PÓS**- v.9, n.1, janeiro-julho 2006, pp.121-140

ELIAS, Norbert. **Mozart, sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

FENERICK, J. A. A ditadura, a indústria fonográfica e os “independentes” de São Paulo nos anos 70/80. **MÉTIS: história & cultura**. v. 3, n. 6, jul./dez. 2004, pp. 155-178

FERNANDES, Dmitri C. **A inteligência da música popular: a “autenticidade” no samba e no choro.** 2010. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

FILMER, Paul. A estrutura do sentimento e das formações sócio-culturais: o sentido da literatura e da experiência para a sociologia da cultura de Raymond Williams. In: **Estudos de Sociologia.** v. 14, n. 27, p. 371-396, 2009.

FRÓES, Rômulo. A nova música brasileira e seus novos caminhos. In: **Blog da Revista Bravo!**, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.romulofroes.com.br/TEXTOS.html>>. Acesso em fev. 2014.

GALLETTA, Tiago P. **Cena musical independente paulista** – Início dos anos 2000: a “música brasileira” depois da internet. Dissertação - (Mestrado em Sociologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 2013.

GARNHAM, N.; WILLIAMS, R. Pierre Bourdieu and the sociology of culture: an introduction. In: COLLINS, R. et. al. **Media, Culture, and Society: A Critical Reader.** Londres: Sage, 1986.

HERSCHMANN, Micael. Na trilha do Brasil contemporâneo. In: _____. (org.). **Abalando os anos 90: funk e hip hop: globalização, violência e estilo de vida.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e a sociedade de consumo. In: **Novos estudos CEBRAP,** São Paulo, nº12, pp. 16-26, jun. 1985.

_____. Periodizando os anos 60. In: Hollanda, H. **Pós-modernismo e política.** Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. **Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio.** São Paulo: Ed. Ática, 1996.

_____. **A virada cultura: reflexões sobre o pós-modernismo.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LE MOS, Ronaldo e CASTRO, Oona. **Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música.** Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2008.

MICELI, Sérgio. O processo de “construção institucional” na área cultural federal (anos 70). In: MICELI, Sérgio (org.) **Estado e Cultura no Brasil.** São Paulo: Difel, 1984.

_____. **Nacional Estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Vanguardas em retrocesso: ensaios de história social e intelectual do modernismo latino-americano.** São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

- MIDDLETON, Richard. **Studying popular music**. Buckingham: Open University Press, 1990.
- MOEHN, Frederick. The ProTools Generation: digital culture, liveness and new sincerity. In: VILA, Pablo (ed.). **Music and Youth Culture in Latin American**. Oxford University Press, 2014.
- MOISÉS, José A. Estrutura institucional do setor cultural no Brasil. In: MOISES et al. **Cultura e Democracia**. Rio de Janeiro: Edições Fundo Nacional de Cultura, 2001. 1 v.
- MORELLI, Rita. O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: o nacional-popular a segmentação contemporânea. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, 2008.
- _____. **Indústria fonográfica: um estudo antropológico**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- NAKANO, D. A produção independente e a desverticalização da cadeia de produção da música. In **Gest. Prod.** São Carlos, v. 17, n. 3. 2010.
- NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2008.
- _____. **A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo, Editora Perseu Abramo, 2007.
- _____. **Seguindo a canção: Engajamento Político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969)** – São Paulo, Editora Fapesp, 2001.
- NAVES, Santuza C.; COELHO, Frederico O.; BACAL, Tatiana. (org.) **A MPB em discussão: entrevistas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- OLIVEIRA, Laerte F. **Em um porão de São Paulo: O Lira Paulistana e a produção alternativa**. São Paulo, Annablume e FAPESP, 2002.
- OLIVEIRA, Maria C. V. **Instituições e públicos culturais**. Um estudo sobre mediação a partir do caso SESC-São Paulo. 2009. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009
- OLIVIERI, Cristiane G. **Cultura neoliberal: leis de incentivo como política pública de cultura**. São Paulo: Escrituras Editora, 2004.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e Identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- _____. **A moderna tradição brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- PAIANO, Enor. **Berimbau e o som universal**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 1994.

PASSIANI, Enio. Afinidades seletivas: uma comparação entre as sociologia da literatura de Pierre Bourdieu e Raymond Williams. In: **Estudos de Sociologia**. Araraquara, v. 14, n. 27, p. 285-299, 2009.

PULICI, Carolina M. **O charme (in)discreto do gosto burguês paulista**: estudo sociológico da distinção social em São Paulo. 2010. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária**: um século de cultura e política. São Paulo: Editora UNIESP, 2010.

ROCHA, J.; DOMENICH, M.; CASSEANO, P. **Hip hop – A Periferia Grita**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

SANCHES, Pedro A. **Tropicalismo**: decadência bonita do samba. São Paulo: Boitempo, 2000.

SCHWARZ, Roberto. **Sequências Brasileiras**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

_____. **Martinha versus Lucrécia**: ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SILVA, Glaucia P. **“Mangue”**: moderno, pós-moderno, global. 2008. Dissertação (Mestrado em Sociologia) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SILVA, Rogério de Souza. **A Periferia pede passagem**: trajetória social e intelectual de Mano Brown. Tese (Doutorado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 2012.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TATIT, L, "Antecedentes dos Independentes". **Arte em Revista**. Independentes, Ano 6, n' 8, SP, CEAC, 1984, p. 30-33.

THOMPSON, Edward P. **Costumes em comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed.34, 1998.

VAZ, Gil N. **História da Música Independente**. São Paulo: Brasiliense. 1988.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

_____. O movimento funk. In: HERSCHMANN, Micael (org.). **Abalando os anos 90: funk e hip hop: globalização, violência e estilo de vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

VICENTE, Eduardo. **A música popular e as novas tecnologias de produção**. Dissertação - (Mestrado em Sociologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 1996.

_____. **Música e Disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90**. Tese – (Doutorado) – Escola de comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2002.

_____. A vez dos independentes (?): um olhar sobre a produção musical independente do país. In: **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. v. 7, São Paulo, dez. de 2006.

_____. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999. In: **ArtCultura**; Uberlândia, v.10, n. 16, p. 103-121, jan-jun. 2008.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade: 1780-1950**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

_____. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. **Cultura e materialismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. **Política do modernismo: contra os novos conformistas**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. **A política e as letras: entrevistas da New Left Review**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. Uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras. 1999.

ZAN, Roberto. **Do fundo de quintal à vanguarda: Contribuição para uma história social da música popular brasileira**. 1997. Tese (Doutorado em Sociologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 1997.

ZAN, Roberto e NOBRE, Marcos. A vida após a morte da canção. In: **Revista Serrote**. n. 6, nov. 2010.

ZENI, Bruno. O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 225-241, Abril, 2004.

DISCOGRAFIA

ASSUMPÇÃO, Aneli. **Sou Suspeita, Estou sujeita, não sou Santa**. São Paulo: Independente, 2011.

_____. **Anelis Assumpção e os Amigos Imaginários**. São Paulo: Independente, 2014.

ASSUMPÇÃO, Itamar. **Beleléu, Leléu, Eu**. São Paulo: Lira Paulistana, 1980.

_____. **Às Próprias Custas S/A**. São Paulo: Independente, 1981.

_____. **Sampa Midnight – Isso não vai ficar assim**. São Paulo: Independente, 1983.

_____. **Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!** São Paulo: Continental, 1988.

_____. **Bicho de Sete Cabeças Vol I**. São Paulo: Baratos Afins, 1993.

_____. **Bicho de Sete Cabeças Vol II**. São Paulo: Baratos Afins, 1993.

_____. **Bicho de Sete Cabeças Vol III**. São Paulo: Baratos Afins, 1993.

_____. **Ataulfo Alves por Itamar Assumpção – Pra sempre Agora**. São Paulo: Paradoxx, 1996.

_____. **Pretobrás**. São Paulo: Atração, 1998.

_____. **Vasconcelos e Assumpção – Isso vai dar repercussão**. São Paulo: Elo Music/Boitatá, 2006. Com Naná Vasconcelos. Disco póstumo

_____. **Pretobrás II – Maldito Vírgula** (Caixa Preta). São Paulo: Selo SESC SP, 2010. Disco póstumo.

_____. **Pretobrás III – Devia ser proibido** (Caixa Preta). São Paulo: Selo SESC SP, 2010. Disco póstumo.

BARNABÉ, Arrigo. **Clara Crocodilo**. São Paulo: Independente, 1980.

_____. **Tubarões Voadores**. São Paulo: Ariola Records, 1984

_____. **Cidade Oculta**. São Paulo: Barclay, 1986. Trilha sonora.

_____. **Suspeito**. São Paulo: Continental, 1987.

_____. **Façanhas**. São Paulo: Camerati, 1992.

- _____. **A saga de Clara Crocodilo**. São Paulo: Thanx God Records, 1999.
- _____. **Coletânea de 25 anos de Clara Crocodilo**. São Paulo: Thanx God Records, 2004.
- _____. **Missa in Memoriam Itamar Assumpção**. São Paulo: Thanx God Records, 2007.
- CÉREBRO ELETRÔNICO. **Onda Híbrida Ressonante**. São Paulo: Re-Head, 2003.
- _____. **Pareço Moderno**. São Paulo: Phonobase Music Services, 2008.
- _____. **Deus e o Diabo no Liquidificador**. São Paulo: Phonobase Music Services, 2010.
- _____. **Vamos pro Quarto**. São Paulo: Independente, 2013.
- COSTA, Gal. **Estratosférica**. São Paulo: Sony Music, 2014.
- CRIOLO. **Ainda há Tempo**. São Paulo: Independente, 2006.
- _____. **Nó na Orelha**. São Paulo: Independente, 2011.
- _____. **Convoque seu Buda**. São Paulo: Oloko Records, 2014.
- DONAZICA. **Composição**. São Paulo: Independente, 2003.
- _____. **Filme Brasileiro**. São Paulo: Elo Music, 2005.
- FRÓES, Rômulo. **Calado**. São Paulo: Bizarre Records, 2004.
- _____. **Cão**. São Paulo: YB Music, 2006.
- _____. **No chão sem chão**. São Paulo: YB Music, 2009.
- _____. **Um labirinto em cada pé**. São Paulo: YB Music, 2011.
- _____. **Barulho Feio**. São Paulo: YB Music, 2014.
- JENECCI, Marcelo. **Feito pra Acabar**. São Paulo: Som Livre, 2010.
- _____. **De Graça**. Rio de Janeiro: Som Livre, 2013.
- PASSO TORTO (Romulo Fróes, Rodrigo Campos, Kiko Dinucci e Marcelo Cabral), **Passo Torto**. São Paulo: YB Music, 2011.
- _____. **Passo elétrico**. São Paulo: YB Music, 2013.

PREMEDITANDO O BREQUE. **Premeditando o Breque**, São Paulo: Spalla/Independente, 1981.

_____. **Quase Lindo**. São Paulo: Lira Paulistana/Continental, 1983.

_____. **O melhor dos iguais**. São Paulo: EMI/Odeon, 1985.

RACIONAIS MC's. **Sobrevivendo no inferno**. São Paulo: Cosa Nostra, 1997.

_____. **Nada como um dia depois do outro dia**. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.

RUIZ, Tulipa. **Efêmera**. São Paulo: YB Music, 2009.

_____. **Tudo Tanto**. São Paulo: Natura Musical, 2011.

_____. **Dancê**. São Paulo: Natura Musical, 2015.

RUMO, Grupo. **Rumo**. São Paulo: Independente, 1981.

_____. **Rumo aos antigos**. São Paulo: Independente, 1982.

_____. **Dilettantismo**. São Paulo: Lira Paulistana/Continental, 1983.

_____. **Caprichoso**. São Paulo: Independente, 1986.

_____. **Quero Passear**. São Paulo: Palavra Cantada, 1988.

_____. **O sumo do Rumo** (coletânea). São Paulo: Eldorado, 1989.

TIÊ, **Sweet Jardim**. São Paulo: Independente, 2009.

_____. **A coruja e o Coração**. Warner Music Brasil, 2011.

_____. **Esmeralda**. São Paulo: Warner Music Brasil, 2014.

VELOSO, Caetano. **Transa**. Londres: Polygram, 1972.

_____. **Cê**. Rio de Janeiro: Universal Music, 2006.

_____. **Zii e Zie**. Rio de Janeiro: Universal Music, 2009.

_____. **Abraço**. Rio de Janeiro: Universal Music, 2012.

ZÉ, Tom. **Tropicália Lixo Tóxico**. São Paulo: Independente/Natura Musical, 2012.

_____. **Tribunal do Feicebuqui**. São Paulo: Independente, 2013.

_____. **Vira Lata na Via Láctea.** São Paulo: Independente, 2014.