



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Câmpus de Marília

Pedro Pellegrino de Oliveira

**A PRODUÇÃO FONOGRÁFICA INDEPENDENTE NO INÍCIO DA ERA
NEOLIBERAL:**
a reconfiguração de um movimento (1990-1997)

Marília
2023

Pedro Pellegrino de Oliveira

**A PRODUÇÃO FONOGRÁFICA INDEPENDENTE NO INÍCIO DA ERA
NEOLIBERAL:**

a reconfiguração de um movimento (1990-1997)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais pela Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Câmpus de Marília.

Área de Concentração: Ciências Sociais

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Augusto Totti

Coorientadora: Prof^a. Dr^a. Thais Regina Pavez

Marília
2023

O48p

Oliveira, Pedro Pellegrino de

A PRODUÇÃO FONOGRAFICA INDEPENDENTE NO INÍCIO
DA ERA NEOLIBERAL : a reconfiguração de um movimento
(1990-1997) / Pedro Pellegrino de Oliveira. -- Marília, 2023
159 p. : il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Filosofia e Ciências, Marília

Orientador: Marcelo Augusto Totti

Coorientadora: Thais Regina Pavez

1. indústria cultural. 2. indústria fonográfica. 3. produção
fonográfica independente. 4. MPB. 5. neoliberalismo. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de
Filosofia e Ciências, Marília. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Pedro Pellegrino de Oliveira

**A PRODUÇÃO FONOGRÁFICA INDEPENDENTE NO INÍCIO DA
ERA NEOLIBERAL:**

a reconfiguração de um movimento (1990-1997)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Área de concentração: Ciências Sociais
Linha de pesquisa: Pensamento Social, Educação e Políticas Públicas

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Thais Regina Pavez
UNESP – Câmpus de Marília
Coorientadora

Dr. Maurício Reimberg dos Santos
USP – Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Paulo Eduardo Teixeira
UNESP – Câmpus de Marília

Marília, 19 de Dezembro de 2022.

À todos os músicos e produtores independentes.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais por todo apoio, incentivo e carinho. À Yara, minha companheira, por todo carinho e apoio diários. À todos meus amigos. À Thais Pavez, minha coorientadora, pelos anos de orientações, conselhos e incentivo para trilhar os caminhos da pesquisa acadêmica. Ao Marcelo Augusto Totti, por ter me acolhido como orientando. À FFC e todos seus funcionários, pela estrutura e seus serviços, que possibilitaram o desenvolvimento desta pesquisa. À Fátima Cabral, por todas observações e conselhos para a elaboração desta pesquisa. À todos os entrevistados, André Magalhães, Paulo Lepetit e Consuelo de Paula, pelos anos de trabalho dedicados à produção independente como músicos e produtores e pelos depoimentos cedidos, que foram de grande valia para o desenvolvimento desta pesquisa. Às equipes dos acervos Sesc Memórias e do Núcleo Memória do Centro Cultural São Paulo, pela gentileza e presteza no atendimento. À Eduardo e Nivea Kanashiro, que através de seu estabelecimento comercial (Bar do Kanashiro), me proporcionaram, desde a graduação, momentos tão necessários de encontros, descontração e lazer. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

“[...] cada pequeno abalo no nexo universal de ofuscação é relevante para o seu possível fim.”

Theodor W. Adorno (1992, p. 222)

RESUMO

A década de 1990 foi marcada pela transição neoliberal no Brasil, responsável por diversas reorganizações sociais, políticas, econômicas e culturais. Tais mudanças ocasionaram grandes rearranjos na indústria cultural e fonográfica brasileiras, impactando diretamente os artistas independentes e sua maneira de produzir. Caracterizada, em termos gerais, pela busca de liberdade criativa e por uma tentativa de autonomia em relação à maneira de produzir difundida pela indústria fonográfica, baseada na lógica do mercado. Nesta pesquisa analisamos o processo de reconfiguração da produção fonográfica independente, ocorrido ao longo da década de 1990. O enfoque central se deu sobre os músicos independentes do segmento da Música Popular Brasileira (MPB), localizados a cidade de São Paulo, entre 1990 e 1997. Para o desenvolvimento desta pesquisa utilizamos documentos coletados em revistas especializadas em música e cultura, como também entrevistas com atores-chave deste processo. O interesse pelo tema se deu ao evidenciarmos mudanças, em relação à maneira que os músicos independentes se organizaram e produziram na década de 1980, tendo como ponto de referência para esta comparação, a experiência vivida no Teatro Lira Paulistana, local que aglutinou artistas de diversas áreas e propiciou o início de um movimento artístico independente na cidade de São Paulo. Percebemos que, na década de 1990, a cena independente tanto em âmbito nacional quanto na cidade de São Paulo, se modificou e passou a se organizar através de novos formatos, assim como se configurou uma nova maneira de produzir, fruto das novas tecnologias digitais de produção musical surgidas neste período.

Palavras-chave: indústria cultural; indústria fonográfica; produção fonográfica independente; MPB; neoliberalismo.

.

ABSTRACT

The 1990s were marked by the neoliberal transition in Brazil, responsible for several social, political, economic and cultural reorganizations. Such changes caused major rearrangements in the Brazilian cultural and phonographic industry, directly impacting independent artists and their way of producing. Characterized, in general terms, by the search for creative freedom and by an attempt at autonomy in relation to the way of producing disseminated by the phonographic industry, based on the logic of the market. In this research, we analyze the process of reconfiguration of independent phonographic production, which occurred throughout the 1990s. The central focus was on independent musicians from the Brazilian Popular Music (MPB) segment, located in the city of São Paulo, between 1990 and 1997. For the development of this research, we used documents collected in magazines specialized in music and culture, as well as interviews with key actors in this process. The interest in the subject occurred when we evidenced changes, in relation to the way that independent musicians organized and produced in the 1980s, having as a reference point for this comparison, the experience lived at Teatro Lira Paulistana, a place that brought together artists from different areas and propitiated the beginning of an independent artistic movement in the city of São Paulo. We noticed that, in the 1990s, the independent scene, both nationally and in the city of São Paulo, changed and began to organize itself through new formats, as well as a new way of producing, as a result of the new digital technologies of musical production that emerged in this period.

Keywords: cultural industry; phonographic industry; independent phonographic production; MPB; neoliberalism.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ADAT	<i>Alesis Digital Audio Tape</i>
AI	Ato Institucional
API	Associação dos Produtores Independentes
A&R	Artista e Repertório
BH	Belo Horizonte
BN	Bossa Nova
BNDES	Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social
CAAE	Certificado de Apresentação de Apreciação Ética
CCSP	Centro Cultural São Paulo
CD	<i>Compact Disc</i>
CEP	Comitê de Ética em Pesquisa
COOMUSA	Cooperativa Mista dos Músicos Profissionais do Município do Rio de Janeiro
CPC UMES	Centro Popular de Cultura da União Municipal dos Estudantes Secundaristas de São Paulo
CPC/UNE	Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes
DATs	<i>Digital Audio Tapes</i>
ECA	Escola de Comunicação e Artes
EUA	Estados Unidos da América
FHC	Fernando Henrique Cardoso
FIC	Festival Internacional da Canção
FINEP	Financiadora de Estudos e Projetos
FND	Fundo Nacional de Desenvolvimento
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
JK	Juscelino Kubitschek
LP	<i>Long Play</i>
MASP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MC's	Mestres de Cerimônias
MG	Minas Gerais
MIDI	<i>Musical Instruments Digital Interface</i>
MMPB	Moderna Música Popular Brasileira
MPB	Música Popular Brasileira
MTV Brasil	<i>Music Television Brasil</i>
Nopem	Nelson Oliveira Pesquisa de Mercado

NPI	Nova Produção Independente
PCB	Partido Comunista Brasileiro
PIB	Produto Interno Bruto
PRN	Partido da Reconstrução Nacional
PT	Partido dos Trabalhadores
SESC	Serviço Social do Comércio
SP	São Paulo
URV	Unidade Real de Valor
USP	Universidade de São Paulo
VMB	<i>Video Music Awards Brasil</i>

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, INDÚSTRIA FONOGRÁFICA E A PRODUÇÃO INDEPENDENTE	19
1.1 A PRODUÇÃO FONOGRÁFICA INDEPENDENTE: PRIMEIRAS MANIFESTAÇÕES, SEU DESENVOLVIMENTO E DEFINIÇÕES DO CONCEITO	31
1.2 A TRAJETÓRIA DA PRODUÇÃO FONOGRÁFICA INDEPENDENTE NO BRASIL: DA PRODUÇÃO INDIVIDUAL PARA A PRODUÇÃO COLETIVA	34
1.3 O CASO LIRA PAULISTANA	38
1.4 A VANGUARDA PAULISTA: NOVAS ESTÉTICAS MUSICAIS	42
2 A REESTRUTURAÇÃO DA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA, AS INTERFACES COM A PRODUÇÃO INDEPENDENTE E O MERCADO DA MÚSICA NA ERA NEOLIBERAL	47
2.1 O NEOLIBERALISMO E A TRANSIÇÃO BRASILEIRA	47
2.2 AS MUDANÇAS NA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA NA DÉCADA DE 1990.....	54
2.3 AS INTERFACES ENTRE A INDÚSTRIA FONOGRÁFICA E A PRODUÇÃO INDEPENDENTE	59
2.4 A ALTA SEGMENTAÇÃO E A REGIONALIZAÇÃO DO MERCADO MUSICAL BRASILEIRO.....	64
2.5 A MPB EM UM MERCADO ALTAMENTE SEGMENTADO E REGIONALIZADO .	68
3. A RECONFIGURAÇÃO DA CENA E DA PRODUÇÃO FONOGRÁFICA INDEPENDENTES NA DÉCADA DE 1990.....	77
3.1 NOVAS TECNOLOGIAS: EQUIPAMENTOS DE GRAVAÇÃO DIGITAL E OS ESTÚDIOS INDEPENDENTES EM SÃO PAULO	82
3.2 A CENA E A PRODUÇÃO DOS ARTISTAS INDEPENDENTES DA MPB EM SÃO PAULO	91
4 CONCLUSÕES FINAIS	107
REFERÊNCIAS	121

ANEXO A – Matérias coletadas na Revista Bizz/ShowBizz.....	125
---	------------

INTRODUÇÃO

O objetivo desse trabalho de pesquisa é analisar o processo de reconfiguração da produção fonográfica independente, ocorrido durante a década de 1990, através da forma como os músicos independentes se organizaram e produziram, na cidade de São Paulo, neste período marcado por reorganizações sociais, políticas, econômicas e culturais no país. Tais mudanças ocasionaram grandes rearranjos na indústria cultural¹ e fonográfica brasileiras, impactando diretamente os artistas independentes e sua maneira de produzir, que se caracteriza, em termos gerais, pela busca de liberdade criativa e por uma tentativa de autonomia em relação à maneira de produzir difundida pela indústria fonográfica, baseada na lógica do mercado.

A hipótese inicial deste trabalho surgiu a partir da pesquisa bibliográfica realizada para o seu desenvolvimento. Os estudos consultados nos indicaram que a reconfiguração da produção independente, ocorrida no início dos anos 1990, se deu por conta da fragmentação do processo de produção da indústria fonográfica brasileira, ocasionado pela grande crise do setor vivida no início desta década, como também pelo advento das novas tecnologias digitais de produção musical. Desta forma, estes foram fatos norteadores para a elaboração desta pesquisa.

O enfoque central se dá sobre os músicos independentes do segmento da Música Popular Brasileira (MPB), qual persiste e se renova até os dias atuais. Pretendemos com esta pesquisa revelar como os artistas deste gênero, que percorriam um caminho alternativo aos padrões de produção estabelecidos pela indústria fonográfica e buscavam produzir seus trabalhos às próprias custas, se organizaram entre 1990 e 1997. Ao buscarmos informações sobre a produção fonográfica e a organização entre os músicos independentes da MPB, ao longo da década de 1990, evidenciamos dentro do profícuo campo de análise, uma relativa falta de publicações e trabalhos que desdobram o tema. Ao percebermos esta lacuna, acreditamos poder contribuir através das reflexões desenvolvidas nesta pesquisa, para melhor compreensão desta situação neste período específico.

¹ Este termo aparece pela primeira vez em 1947, na obra *Dialética do Esclarecimento*, de Max Horkheimer e Theodor Adorno. Na estruturação deste conceito, Adorno afirma que a indústria cultural transforma a arte em negócio através da produção em série e da homogeneização que eliminam o próprio caráter da obra de arte. Sendo ela arquitetada pela classe hegemônica, visando fins comerciais por meio de uma exploração programada de bens culturais. (HORKHEIMER; ADORNO, 1985).

Optamos por este recorte temporal, pois, a partir de 1997, se verifica um ponto de virada na produção fonográfica independente brasileira, apontado por Leonardo de Marchi (2006). Segundo o autor, deste ano em diante, alguns selos e gravadoras independentes conseguiram êxito no mercado fonográfico e passaram a funcionar como grandes empresas, recebendo respaldo financeiro de instituições de grande capital. Desta forma, constituiu-se o que Marchi (2006) caracteriza como Nova Produção Independente (NPI), formada por este conjunto de gravadoras brasileiras surgidas nos fins da década de 1990. Como também, o autor nos revela, que, neste mesmo período, com o advento da internet e a consolidação do mercado da microinformática no Brasil, os processos de difusão, divulgação e comercialização da música foram drasticamente modificados. Sendo assim, seria necessário um estudo pormenorizado sobre estas questões.

O interesse pelo tema se deu ao evidenciarmos mudanças ocorridas na década de 1990, em relação à maneira que os músicos independentes se organizaram e produziram na década de 1980. Este período foi estudado e culminou na elaboração do Trabalho de Conclusão de Curso² apresentado no ano de 2018, tendo como ponto de referência a experiência vivida no Teatro Lira Paulistana, local que aglutinou artistas de diversas áreas e propiciou o início de um movimento artístico independente na cidade de São Paulo.

Tal movimento se caracterizou pela ação coletiva entre os artistas e os idealizadores do teatro, que viabilizou a criação de um espaço de sociabilidade e trocas de experiências, assim como tornou possível a concretização de trabalhos que antes não possuíam espaço dentro da lógica comercial das grandes gravadoras. Deste modo, esta experiência se mostrou um importante fator para a motivação desta pesquisa, pois ao buscarmos informações sobre como produção independente se desenvolveu na década seguinte, percebemos uma modificação na maneira de produzir e na organização da cena dos artistas independentes.

O processo de produção fonográfica independente tem início no desenvolvimento do trabalho criativo, que quando inserido na lógica das gravadoras, passa pelo crivo mercadológico em busca de uma estética musical que garanta o sucesso comercial. Deste modo, os artistas que optam pela via alternativa da produção independente, possuem liberdade em relação às escolhas estéticas de suas obras. A segunda etapa deste processo se dá no

² Esta pesquisa teve como intuito analisar a produção fonográfica independente, na cidade de São Paulo, através do movimento ocorrido na primeira metade da década de 1980, no Teatro Lira Paulistana. Tendo como objetivo central compreender como se desenvolveu a tentativa de autonomia em relação à indústria fonográfica, assim como as aproximações e distanciamentos do processo de produção independente em relação ao processo de produção das grandes gravadoras, inseridas na lógica da indústria cultural.

momento de gravação e produção musical dentro dos estúdios, financiados às próprias custas ou em parceria com algum selo independente.

O terceiro momento deste processo se dá na confecção do álbum em mídia física, seja em disco de vinil, no formato *Long Play* (LP) ou *Compact Disc* (CD). Para então, encaminhar para a etapa final de divulgação e difusão da obra. Momento em que, muitas vezes, os artistas independentes esbarram em certas dificuldades. Pois, as grandes gravadoras possuem o monopólio das informações veiculadas nos meios de comunicação, evidenciado pela prática do *Jabá*, que se caracteriza pelo pagamento de altas quantias em dinheiro para que as rádios, os jornais e as emissoras de televisão realizem a divulgação massiva e exaustiva de seus artistas contratados. Sendo assim, os artistas independentes buscam estratégias para driblar esta lógica e realizam a divulgação e a venda de seus trabalhos por meio de mídias e circuitos alternativos que cedem espaço para suas produções.

Profundamente marcada pelas políticas neoliberais, a década de 1990, foi palco de diversos reajustes no cenário político, econômico e cultural no Brasil. Tais políticas acarretaram a flexibilização dos contratos no mundo do trabalho, gerando uma nova forma de acumulação de capital. Neste contexto e período, a indústria fonográfica brasileira, após breve retomada do crescimento e a superação da crise vivida pelo setor, na metade da década de 1980, devido ao cenário de instabilidade financeira e política, passou por sua maior crise no ano de 1992. Em busca de sanar os prejuízos, aprofundaram medidas eficazes no controle da crise da década anterior, ocasionando a fragmentação da produção e na organização das grandes gravadoras. Este processo pode ser notado, em especial, no movimento de ampla terceirização efetuado neste período, fazendo com que as empresas reduzissem suas estruturas, deixando de possuir fábricas, gráficas e estúdios de gravação com o intuito de baratear os custos de produção.

Outro fator importante neste contexto foi o desenvolvimento de novas tecnologias digitais, que favoreceram o processo de terceirização da gravação e das etapas produtivas, pois os equipamentos para a produção e reprodução de discos foram totalmente padronizados, permitindo as grandes gravadoras repassarem tais funções a terceiros (VICENTE; MARCHI, 2014). Com o fechamento dos grandes estúdios, ocorreu o aparecimento de pequenos e médios estúdios de gravação. Estes possuíam um quadro reduzido de profissionais, pois as produções feitas através dos equipamentos digitais necessitavam de menos espaço e um menor tempo de trabalho, tendo em vista que muitos instrumentos foram substituídos pelo seu equivalente sintetizado. Outro fator importante, se deve ao fato de que os equipamentos

digitais proporcionaram que um mesmo profissional realizasse as funções de execução, gravação, produção e regência dos arranjos musicais (VICENTE, 1996).

Nesta atmosfera, com o advento de novas tecnologias somado a crise estrutural das grandes gravadoras o modo de produção, a relação das grandes empresas com os artistas foram abalados. Além dos cortes estruturais, repasse de serviços para terceiros e o fim de investimento em novos artistas, os quadros de funcionários foram drasticamente reduzidos.

Tais fatores impactaram diretamente a organização dos artistas independentes nesta década, pois muitos dos profissionais, demitidos das grandes gravadoras, acabaram migrando para a produção independente, que na época já era considerada uma opção viável, pois a aparição de novas tecnologias digitais e o fácil acesso aos equipamentos de gravação, devido a melhora na situação econômica a partir de 1993, acabou despertando a atenção de músicos e produtores para a cena independente. Porém, muitos profissionais vindos de grandes gravadoras, possuíam *know-how* e contatos nos meios midiáticos e corporativos. Deste modo, com a entrada destes novos atores na cena independente, criou-se uma nova forma de relação entre as grandes gravadoras e o universo independente.

Um dos fenômenos ocorridos neste período foi a criação e proliferação de vários selos, gravadoras e estúdios de gravação independentes, impulsionados pelo advento e acesso as novas tecnologias digitais, que configuraram uma nova etapa da produção fonográfica independente. Assim como, uma reestruturação da cena e espaços de difusão e divulgação da produção independente, assuntos que trataremos ao longo desta pesquisa.

Para o desenvolvimento desta análise, realizamos um trabalho empírico com intenção de reunir dados e informações. Com este propósito, utilizamos fontes secundárias e dados primários. As fontes secundárias obtidas foram objeto de um trabalho de pesquisa documental realizado através da busca por matérias e artigos publicados em revistas, entre os anos 1990 e 1997, e pela coleta de dados em acervos de instituições culturais³ da cidade de São Paulo, na busca de documentos históricos sobre a produção independente nestes espaços durante este

³ Visitamos os acervos do *Núcleo Memória do Centro Cultural São Paulo*, localizado na Rua Vergueiro, 1000, no bairro Paraíso, São Paulo, no dia 05/04/22 e do *Sesc Memórias*, localizado na Rua Doutor Plínio Barreto, 285, no bairro Bela Vista, São Paulo, no dia 06/04/22. Entre os documentos recolhidos nos dois acervos visitados, estão as programações culturais dos espaços, *releases* das apresentações de música popular brasileira e folhetos de eventos desenvolvidos entre os anos de 1990 e 1997. Apesar do esforço, após a sistematização e análise dos documentos e anotações, percebemos que a base de dados construída se mostrou insuficiente para o desenvolvimento desta análise, devido ao pouco tempo que tivemos para a pesquisa presencial nos os acervos. As visitas estavam programadas para serem feitas com grande tempo de antecedência, mas com o fechamento dos espaços por conta da pandemia de COVID-19, tivemos que adiá-las, motivo que causou uma defasagem no trabalho de coleta dos dados. Deste modo, se possível, retornaremos aos acervos com intenção de refazer as pesquisas com mais tempo e de maneira mais direcionada, para que possamos, no futuro, desenvolver uma análise mais apurada dos eventos que ocorreram nestes locais e qual a importância destes no processo de reconfiguração da produção fonográfica independente, durante a década de 1990, na cidade de São Paulo.

mesmo período. Para a obtenção dos dados primários realizamos entrevistas com atores-chave⁴ deste processo, na tentativa de reunirmos informações sobre suas histórias de vida e trajetórias pessoais e profissionais⁵.

Foram realizadas entrevistas com produtores musicais, donos de estúdios de gravação Paulo Lepetit e André Magalhães e com a cantora, musicista e compositora Consuelo de Paula, considerados sujeitos importantes que fizeram parte deste processo. Utilizamos a prática de *snowball* (VINUTO, 2014) para a identificação dos atores-chave, tendo como forma de execução a busca de um informante-chave que nos levasse a outros sujeitos com o perfil necessário para a realização das entrevistas. Devido à distância, as entrevistas com Paulo Lepetit e André Magalhães foram feitas de maneira virtual e apenas a entrevista com a artista Consuelo de Paula foi feita de maneira presencial, todas foram gravadas em áudio para o trabalho de transcrição e tiveram duração de aproximadamente 60 minutos cada. Para melhor obtenção das informações necessárias, aplicamos um questionário pré-estabelecido, com perguntas elaboradas segundo a atuação do entrevistado. Por conta das entrevistas, o projeto desta pesquisa foi submetido ao Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) e aprovado sob a numeração CAAE: 56638122.0.0000.5406.

Para a análise dos dados coletados através das entrevistas, nos fundamentamos nas elaborações de Maria Isaura de Queiroz (1991) sobre a técnica de gravador no registro da informação viva. Segundo a autora, a coleta de informações por meio de entrevistas gravadas que buscam as *histórias de vida e depoimentos pessoais* ligados à memória individual, são caracterizadas como *informação viva*, provida diretamente do informante e de suas motivações específicas. Seguindo os passos apontados por Queiroz (1991), após o registro das entrevistas e terminada a coleta de informações, partimos para o trabalho de transcrição, na busca de efetuarmos um exercício de memória de todo contexto da entrevista para que fosse possível explorá-la mais a fundo. Porém, afirma a autora que todo processo que se utiliza da *técnica do gravador*, desde a realização da entrevista até a transcrição, constitui um *recorte do real*, construído por meio de abstrações necessárias para a obtenção de um documento que sirva como objeto que leve ao aprofundamento das reflexões. Deste modo, com a intenção de conferir validade científica, fizemos o esforço para melhor aproveitar os dados coletados ao

⁴ Consideram-se *atores-chave* os sujeitos que viveram o processo de reconfiguração do movimento independente na década de 1990, atuando como músicos ou produtores musicais ativos na produção fonográfica e cultural nesta época.

⁵ Segundo Ecléa Bosi (1999) ao tratarmos as informações obtidas através de *memórias pessoais*, devemos nos atentar ao fato de que estas também evidenciam uma *memória social* que nos revelam situações vividas por um determinado grupo dentro de uma sociedade.

“[...] desencadear uma sequência de abstrações, cujo caráter isolante encontre sua validade no fato de constituir uma etapa para descobrir o que se oculta sob o imediatismo da evidência empírica.” (QUEIROZ, 1991, p. 90).

Após esta breve introdução ao tema e ao objeto desta pesquisa, apresentaremos como este trabalho foi organizado. No primeiro capítulo, tratamos sobre o contexto social e histórico no qual a MPB surgiu, se desenvolveu e se consolidou, como também os elementos que estão contidos neste gênero musical, fundado a partir de um projeto fundamentado na categoria nacional-popular, que pretendia através das manifestações musicais, criar uma consciência crítica na população, orientada para a emancipação da nação.

Em seguida, abordamos sobre o momento de consolidação da indústria cultural e fonográfica e do mercado de bens simbólicos no Brasil, que propiciou o estabelecimento e crescimento das grandes gravadoras no país, que por serem orientadas pela lógica do capital dificultaram a entrada de novos artistas que propunham estéticas diferenciadas e fora dos padrões formais estabelecidos por essas empresas, que buscavam produtos elaborados para um grande sucesso comercial. Desta forma, os artistas que não possuíam espaço dentro das grandes gravadoras, começaram a elaborar e percorrer um caminho alternativo e paralelo ao da grande indústria.

Sendo assim, apresentamos como surgiram as primeiras manifestações de produções fonográficas independentes, assim como seu desenvolvimento e as definições do conceito. Para então, tratamos sobre a trajetória da produção fonográfica no Brasil, que em seu primeiro momento se desenvolveu de maneira isolada e fragmentada, mas após várias iniciativas, ganhou fôlego e se tornou uma opção viável, evoluindo para um tipo de cooperativismo. Desta maneira, ao longo da década de 1980, surgiram espaços catalizadores de diversas manifestações artísticas independente, como o caso do Teatro Lira Paulista.

Sendo assim, abordamos o caso do Teatro Lira Paulistana como exemplo desta nova maneira de organização da cena e da produção musical independente deste período. Espaço que reuniu artistas, estudantes e jovens interessados em trabalhos artísticos diferenciados dos veiculados pelo mercado da época, como também buscavam um espaço alternativo de sociabilidade. Para além destas questões, apontamos como este espaço foi importante para o desenvolvimento de trabalhos fonográficos independentes por meio de sua gravadora independente, que possibilitou o início da carreira de muitos artistas que propunham uma estética experimental e inovadora. Para exemplificarmos alguns destes trabalhos desenvolvidos pelos músicos independentes, tratamos sobre o *movimento musical* que ficou conhecido como a *Vanguarda Paulista*.

No segundo capítulo desta pesquisa, tratamos sobre o contexto político, social, econômico e histórico da década de 1990, momento em que se deu a transição neoliberal no Brasil, assim como a caracterização deste sistema. Para que, desta maneira, pudéssemos entender como estas mudanças ocasionaram a reestruturação das bases de produção da indústria fonográfica brasileira, que neste período passou por um processo de adequação ao modelo globalizado dos países centrais. Processo este que impactou a produção fonográfica independente e criou um novo tipo de relação entre as grandes gravadoras e o universo independente. Após apresentarmos como se deu este processo e as mudanças ocasionadas por ele, tratamos sobre o mercado da música na década de 1990, que se modificou radicalmente e passou a funcionar de maneira altamente segmentada e regionalizada. Para então, entendermos como a MPB se localizou dentro deste novo mercado.

No terceiro e último capítulo, abordamos o objeto central desta pesquisa, o processo de reconfiguração da cena e da produção fonográfica independentes na década de 1990. Em um primeiro momento, tratamos sobre esta reconfiguração em âmbito nacional, para então, nos focarmos na produção fonográfica independente dos artistas da MPB, localizados na cidade de São Paulo, com a intenção de verificarmos como estes se organizaram e produziram seus trabalhos neste período. Para isto, utilizamos as informações coletadas através das matérias e artigos de revistas especializadas em música e cultura e das entrevistas realizadas com alguns atores-chave deste processo.

Nas conclusões finais, apresentamos os resultados obtidos através das análises desenvolvidas, com intenção de aferirmos se nosso objetivo foi cumprido, assim como levantamos algumas hipóteses norteadoras para futuros trabalhos de pesquisa. Por final, este trabalho é complementado com um anexo, que contém algumas matérias recolhidas nas revistas consultadas, com a intenção de ilustrar e dar mais informações sobre alguns dos temas abordados neste trabalho.

1 MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, INDÚSTRIA FONOGRÁFICA E A PRODUÇÃO INDEPENDENTE

Sendo o objeto desta pesquisa a produção fonográfica independente realizada por artistas do segmento da MPB, na cidade de São Paulo, durante a década de 1990, devemos compreender o contexto social e histórico no qual a MPB surgiu e se consolidou, assim como os elementos que estão contidos nesta categoria que ultrapassa meras questões de estética musical. A fundação desta linguagem artística foi um projeto fundamentado a partir do nacional-popular, que pretendia, através da música, criar uma consciência crítica na população, orientada para a emancipação da nação.

Este percurso se faz necessário entendermos o contexto no qual as primeiras produções fonográficas independentes surgiram, durante a segunda metade da década de 1970. Momento marcado pela repressão do regime militar e por ter ocorrido uma reorganização da MPB, através da assimilação de elementos da contracultura, responsáveis por quebrar paradigmas estéticos e ideológicos até então consolidados.

Para além das mudanças culturais, políticas e sociais, outro fator que contribuiu para o desenvolvimento da produção independente, foi a consolidação da indústria cultural no Brasil e do mercado de bens culturais, que proporcionou o crescimento e estabelecimento das grandes gravadoras no país. Orientadas pela lógica comercial em busca de lucro, dificultaram a entrada de novos artistas que buscavam uma estética diferente da exigida pelo mercado. Sendo assim, os artistas sem espaço nas gravadoras buscaram estratégias para produzir e veicular suas obras, percorrendo um caminho paralelo ao da grande indústria. Foi neste momento em que o *fenômeno independente* ocorreu, através de artistas que levaram a produção independente como um projeto consciente e assumido. Não só pela maneira de produzir, mas também como uma atitude crítica em relação ao contexto social e a lógica do mercado e da indústria fonográfica.

Deste modo, faremos uma breve apresentação sobre a gênese e o desenvolvimento da MPB, passando pelo momento de sua consolidação e de sua reorganização durante a década de 1970, para, então, entendermos o contexto no qual a produção independente começou a despontar no Brasil dentro do segmento da MPB, e como estas se desenvolveram até a década de 1990, período analisado nesta pesquisa.

Marcos Napolitano (2001), em seus estudos sobre engajamento político e indústria cultural na MPB, afirma ter ocorrido uma redefinição do que se entendia como MPB por volta de 1965. Este processo acarretou na aglutinação de uma série de estilos musicais e tendências

que buscavam *atualizar* a expressão musical do país, mesclando elementos tradicionais a técnicas inspiradas na Bossa Nova (BN)⁶. Tal processo redimensionou e consagrou a sigla MPB, que “[...] pode ser vista como parcialmente determinada pelas intervenções culturais que tentaram equacionar os impasses surgidos em torno do nacional-popular, tomado aqui como uma cultura política.” (NAPOLITANO, 2001, p. 6).

Napolitano (2001), entre outros pesquisadores, analisa a MPB como uma linguagem artística fundada a partir do *nacional-popular*⁷. Pois, ao comparar a formulação deste conceito com o processo ocorrido no Brasil, pode notar que a ‘ida ao povo’ norteou a postura dos artistas ligados à música popular e dos intelectuais ao longo da década de 1960. Porém, em sua análise, afirma que a presença da indústria cultural dentro deste processo realizou um movimento contrário à possível afirmação de uma contra-hegemonia.

Desta forma, Napolitano (2001), afirma que a utilização do conceito se mostra importante para compreendermos o projeto inicial desenvolvido pelos artistas mais engajados, que buscaram traduzir a estratégia de frentismo cultural e aliança de classes, consagrada, a partir de 1958, pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB). Tendo como meta a articulação da expressão de uma consciência nacional, orientada para emancipação da nação, em que o povo, sujeito político difuso, seria carente de expressão ideológica e cultural. Sendo assim, nos revela o autor, que os artistas-intelectuais acabaram incorporando a tarefa de articular esta consciência, na qual convergiram demandas conflitantes inseridas no crescente mercado de bens simbólicos, como a formulação poético/musical da identidade popular, a demanda por entretenimento e a exortação de ações emancipatórias. Nesse sentido, Napolitano (2001) constata que a MPB, por estar no centro de um amplo debate estético-ideológico, para além de um movimento artístico ou gênero musical, foi afirmada como uma *instituição cultural*.

Para melhor compreendermos este momento de institucionalização da Música Popular Brasileira, cristalizada na sigla MBP, devemos abordar os fatos musicais, assim como, os fatos políticos e sociais que deram suporte para sua elaboração e desenvolvimento. A Bossa

⁶ O marco inaugural do movimento foi o lançamento de dois compactos, gravados por João Gilberto, em 1958 e 1959, contendo as composições *Chega de Saudade*, *Bim Bom*, *Desafinado* e *Hobá-lá-lá*. No mesmo ano (1959), João Gilberto lança seu primeiro *Long Play*, intitulado *Chega de Saudade*, contando com a participação de Antônio Carlos Jobim. João Gilberto foi o responsável pelo desenvolvimento da estética musical que marcou este novo gênero musical. Além dos músicos citados, Vinícius de Moraes, Roberto Menescal, Ronaldo Boscoli e Carlos Lyra foram participantes ativos na criação e desenvolvimento da Bossa Nova. (SEVERIANO, 2008).

⁷ “Para Gramsci o *nacional-popular* estava situado num nível intermediário das expressões culturais de uma coletividade, entre o *provincial-dialetal-folclórico* e os elementos comuns à civilização à qual pertencia a formação social específica. Gramsci pressupunha um *contínuo intercâmbio* entre a *língua popular* e a das *classes cultas*, ponto de apoio da cultura nacional-popular que visava, no limite, fundamentar a contra-hegemonia e selar uma aliança de classes progressistas. Conforme suas palavras: “Todo movimento intelectual se torna ou volta a se tornar nacional se se verificou uma ‘ida ao povo’, se ocorreu uma fase de ‘reforma’ e não apenas de ‘renascimento’ (cultural)”. (NAPOLITANO, 2001, p. 6).

Nova (BN) tem grande importância neste processo, pois realizou uma reorganização do mercado musical brasileiro, trazendo o público jovem e universitário para o centro do consumo. Os anos que permearam o surgimento e desenvolvimento da Bossa Nova foram marcados pelo nacional-desenvolvimentismo da era Juscelino Kubitschek (1956-1960) e pelo nacional-reformismo do governo João Goulart (1961-1964). Tais ideologias adentraram no panorama musical e foram incorporadas nas obras musicais que refletiam as marcas das contradições de um processo social complexo. Deste modo, a BN foi uma forma artístico-cultural, oriunda das camadas médias da sociedade, que interpelou o processo do desenvolvimento capitalista da era JK e buscou traduzir uma utopia modernizante e reformista, com intento de atualizar o país como Nação em relação à cultura ocidental (NAPOLITANO, 2001).

Marcos Napolitano (2001) nos aponta que a proposta das *Reformas de Base*, desenvolvida durante o governo João Goulart, foi uma estratégia que buscava superar a crise social e econômica que o Brasil se encontrava no início da década de 1960. Este foi um elemento que perturbou a utopia de atualização sócio-cultural representada pela Bossa Nova (BN). Segundo o autor, era necessário realizar uma integração e conscientização dos setores sociais marginalizados pelo desenvolvimento capitalista. Em suas palavras, “O excessivo otimismo e subjetividade da Bossa Nova passaram a ser repensados. Setores do movimento estudantil, uma das maiores expressões da esquerda nacionalista, perceberam o potencial da BN junto ao público estudantil. Tratava-se, pois, de politizá-la.” (NAPOLITANO, 2001, p. 12).

Em 1962, com o surgimento do *Manifesto do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes* (CPC/UNE) houve uma tentativa de disciplinar a criação dos artistas engajados. O documento, redigido por Carlos Estevam Martins, buscava desenvolver uma consciência popular, que serviria de base para a libertação nacional. Sendo assim, o artista engajado deveria utilizar sua obra como um veículo ideológico adequado ao conteúdo nacionalista. Para isso, o procedimento formal sugerido buscava fazer com que o artista-intelectual concentrasse suas inspirações nas regras, símbolos e critérios de apreciação das classes populares, consideradas a base da expressão nacional-popular. Tendo como objetivo a facilitação da comunicação com as massas. Porém, mesmo para os jovens artistas de classe média que eram simpatizantes do CPC e oriundos da Bossa Nova, a submissão da *expressão* à *comunicação* e da *forma* pelo *conteúdo* não foram bem aceitas (NAPOLITANO, 2001).

Para Napolitano (2001) o caminho oposto foi esboçado pelos músicos que buscavam desenvolver uma *Bossa Nova nacionalista* ou uma *canção engajada*, estes viam a música

popular como um meio para “elevar” o nível do gosto musical popular e como um meio para problematizar a nação. Entre eles estavam Sergio Ricardo, Carlos Lyra, Vinicius de Moraes, Nelson Lins e Barros, entre outros. Na perspectiva destes artistas e intelectuais, a busca pela expressão artística e musical das classes populares visava a ampliação do leque expressivo de suas músicas e não uma tentativa de mimetizar a música feita pelas classes populares.

Neste contexto de tensões estético/ideológicas em torno da música popular, dois artistas foram responsáveis pela politização da canção brasileira e pela criação das bases para a *canção engajada*, estes foram Sergio Ricardo e Carlos Lyra. Segundo Napolitano (2014), as temáticas das canções, que antes eram dominadas pelo amor romântico, deram lugar para temas que abordavam questões ideológicas e sociais, como também, temáticas que privilegiavam o ambiente e elementos simbólicos das classes menos favorecidas da sociedade. Afirma o autor, que a obra produzida por estes artistas trouxeram para o cerne de suas criações musicais o homem comum do povo como os verdadeiros heróis da história, simbolizado pelo sertanejo, favelado e o pescador, assim como, o estabelecimento de uma nova geográfica política da nação-povo, através do morro, do sertão e da comunidade praieira.

Por meio das bases melódico-harmônicas da BN, Sérgio Ricardo e Carlos Lyra tiveram como objetivo uma nova construção musical que tinha a intenção de incluir os elementos da tradição popular, dando suporte para as estruturas do que veio a ser denominada, anos mais tarde como *Moderna Música Popular Brasileira* (MMPB), que buscava sublimar, através da expressão musical, a afirmação de um país democrático, moderno e sofisticado pela integração de etnias, regiões e classes (NAPOLITANO, 2014).

Com o golpe militar de 1º de abril de 1964, a esquerda brasileira foi tomada por uma enorme perplexidade. A queda do governo, sem resistência, gerou um impasse para os artistas e intelectuais ligados à esquerda nacionalista. Estes acreditavam que a caminhada em direção à revolução democrático-burguesa era irreversível e as Reformas de Base, propostas pelo governo João Goulart, seriam capazes de consolidar este processo na história do país. Após a implantação do regime militar, organizações populares foram dissolvidas e ativistas, sindicalistas e parlamentares foram perseguidos. Porém, os militares, nos primeiros anos de seu governo, não se preocuparam com os intelectuais e artistas de esquerda. Deste modo, houve uma relativa liberdade de expressão e criação, entre 1964 e 1968 (NAPOLITANO, 2001).

Sobre este fato, Roberto Schwarz (1978) nos revela que a presença da esquerda, para grande surpresa, além de não ter sido liquidada, não parou de crescer após o golpe. Neste momento, nos afirma o autor, que existiu uma “relativa hegemonia cultural da esquerda”

(SCHWARZ, 1978, p. 62) no Brasil, que se revelava através de obras literárias e acadêmicas de forte apelo marxista, expostas nas prateleiras de livrarias, nas peças teatrais, nas apresentações e produções musicais e na movimentação estudantil. No entanto, o autor nos aponta que esta hegemonia se concentrava nos grupos que estavam diretamente ligados à produção ideológica, tais como artistas, estudantes, sociólogos, jornalistas, economistas, arquitetos e em uma parcela do clero avançado. Schwarz (1978) nos revela que apesar de ter ocorrido uma cisão das pontes entre o movimento cultural e as massas, em área restrita, a circulação artística e teórica do ideário esquerdista floresceu de maneira extraordinária neste período, contribuindo para a criação de uma sólida geração anti-capitalista no interior da pequena burguesia.

Sendo assim, Napolitano (2014) afirma que, paradoxalmente, o contexto autoritário alargou o circuito das canções engajadas entre jovens estudantes politizados. De início, a ampliação deste circuito, segundo o autor, ocorreu através dos espetáculos ao vivo, entre eles os que articulavam teatro e música popular como *Opinião* (1964), de Oduvaldo Viana Filho, Armando Costa e Paulo Pontes, protagonizados pelos artistas Nara Leão, João do Valle e Zé Keti e *Arena conta Zumbi* (1965), de Augusto Boal com canções de Edu Lobo. Para além das peças citadas, Napolitano (2014) nos revela que ocorreram os circuitos de shows estudantis no Teatro Paramount, localizado na cidade de São Paulo, que também foram responsáveis pelo alargamento do circuito das canções engajadas.

Em 1965, devido ao grande sucesso em torno da música feita pelos novos artistas e compositores, a TV Record de São Paulo, decidiu investir na nova música brasileira pós-Bossa Nova. Para estreitar este novo ciclo, em maio de 1965, foi lançado o programa *Fino da Bossa*, comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues. Este foi responsável por lapidar a ideia de Moderna Música Popular Brasileira (MMPB), dando continuidade ao legado da Bossa Nova, sem se restringir aos seus padrões estéticos, ao mesmo tempo em que incorporava a tradição dos compositores populares pré-Bossa Nova, assumindo a tarefa de defesa de uma “raiz” cultural-musical elaborada a partir de um viés nacional-popular (NAPOLITANO, 2001, 2014).

Aproveitando o grande sucesso dos programas televisivos voltados à música brasileira, foram realizados os Festivais da Canção em diferentes emissoras, entre 1965 e 1972, período que ficou conhecido como *A Era dos Festivais*. Segundo Napolitano (2014), este foi o momento de consolidação do conceito moderno de Música Popular Brasileira (MPB). Nas palavras do autor, “Mais do que um gênero musical, a MPB transformou-se em instituição

sociocultural e rótulo de mercado, chancela do gosto hegemônico às canções engajadas dotadas de qualidade poética e musical.” (NAPOLITANO, 2014, p. 53).

Em 1965, o *I Festival Nacional de Música Popular*, transmitido pela TV Excelsior, inaugurou o ciclo de festivais da canção. Nesta edição, a música ganhadora foi *Arrastão*, parceria de Vinícius de Moraes e Edu Lobo, interpretada por Elis Regina. Esta composição tornou-se um paradigma de criação para os festivais futuros, estabelecendo uma fórmula que viria a ser conhecida como *música de festival*. Em 1966, no *II Festival da Record*, duas canções se destacaram, *A Banda*, de Chico Buarque, interpretada por Nara Leão e *Disparada*, de Geraldo Vandré, interpretada por Jair Rodrigues. As duas composições reforçavam gêneros já consagrados no gosto popular, a marcha-rancho e a moda de viola, indicando os caminhos a serem seguidos na MPB, assim como, de maneiras diferentes resumiam o turbilhão de sentimentos coletivos da sociedade brasileira expressados pela nostalgia melancólica de *A Banda* e pela exortação épica de *Disparada* (NAPOLITANO, 2001).

O ano de 1967 foi marcado pelo clima de agressividade entre a MPB e a Jovem Guarda (iê-iê-iê), movimento liderado por Roberto Carlos e Erasmo Carlos que representava a música estrangeira (*rock*) e disputava audiência e a atenção do público jovem. O contexto político deste período se tornava mais complexo, a insatisfação da sociedade com o regime ditatorial e autoritário do governo militar tinha aumentado. As palavras de ordem do movimento estudantil começaram a tomar uma postura mais radical e abriam-se novas possibilidades de ação contra a repressão via luta armada. No plano internacional, temas como Che-Guevara, Cuba, luta por Direitos Civis nos EUA, guerra do Vietnã, *Pop-Art* e movimento *Hippie*, começaram a entrar em pauta na mídia e passaram à influenciar as criações musicais (NAPOLITANO, 2001).

Neste clima acirrado de polarização ocorreu o *III Festival de MPB da TV Record*, que escreveu o último capítulo dos impasses que instituíram a identidade da MPB e dissolveram a proposta nacional-popular no mercado de bens culturais. A grande vencedora foi a canção de cunho participante e engajada *Ponteio*, de Edu Lobo e Capinan. Porém, quem ganhou destaque nesta edição foram os baianos Gilberto Gil e Caetano Veloso, que se apresentaram ao lado de conjuntos de *rock*, causando incômodo na ala da MPB e dos artistas nacionalistas engajados. Num clima despojado e irreverente, os baianos assumiram suas participações enquanto performances televisual, revelando um novo intercurso entre sociedade e artista e anunciando uma tentativa de síntese entre a integração consumista e o estranhamento estético/político. Deste modo, neste festival ocorreu a diluição da cultura política nacional-

popular entrecruzada com uma nova cultura de consumo que ficaria mais evidente nos festivais do ano seguinte, com a chegada do *Tropicalismo* (NAPOLITANO, 2001).

O Tropicalismo, liderado pelos baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, foi um movimento que buscou alargar o conceito de crítica política e social através da crítica de tipo cultural e comportamental, tendo os temas da *contracultura* e as estéticas da vanguarda literária modernista (Antropofagia de Oswald de Andrade) como principal inspiração. O *IV Festival da TV Record*, ocorrido em 1968, foi o momento de consagração do movimento que devido ao grande sucesso ganhou um programa próprio de televisão o *Divinos Maravilhosos*. Outro evento que proporcionou visibilidade aos tropicalistas foi o *III Festival Internacional da Canção* (FIC), no qual Caetano Veloso defendeu a canção *É Proibido proibir*, em que apresentava por meio da canção a revolução de forma erótica, rebelde e libertária, aderindo completamente à estética da contracultura, que na época vigorava nos Estados Unidos através do movimento *Hippie*. Este episódio polêmico gerou enorme crítica por parte da plateia de jovens politizados, avessos às influências estrangeiras na MPB. Em meio a vaias e protestos, Caetano realizou um discurso inflamado contra o conservadorismo musical. Neste mesmo evento a canção *Para Não Dizer que Não Falei das Flores*, de Geraldo Vandré, que representava a ala da MPB engajada e tomava a direção oposta dos tropicalistas, tornou-se um marco do ápice da politização da canção brasileira (NAPOLITANO, 2014).

Na hipótese de Napolitano (2014), o Tropicalismo, ao mesmo tempo em que foi um reflexo da crise do intelectual engajado e uma vontade de modernização cultural, também ocasionou a inserção de novos intelectuais e artistas na sociedade e a passagem de uma cultura política de matriz romântica calcada no nacional-popular, para uma cultura de consumo. Movimento que, segundo o autor, acompanhou o novo estágio de desenvolvimento capitalista no Brasil. Sendo assim, Napolitano (2014) afirma que o tropicalismo foi capaz de traduzir uma opção de setores do meio musical e intelectual de esquerda na construção de um produto cultural renovado, inserido na estratégia de afirmação no mercado de bens culturais.

Deste modo, o ano de 1968, foi marcado pelo debate entre *emepebistas* ligados ao projeto nacional-popular de esquerda e os tropicalistas ligados a contracultura. Porém, este período que se destacou pela efervescência criativa e debates ideológicos e estéticos, sofreu um duro golpe. Em dezembro de 1968, foi editado o *Ato Institucional nº5* (AI-5), que vigorou até 1978, anunciando o período mais duro da ditadura militar, dando poder aos governantes para punir de maneira arbitrária os inimigos do regime. Desta maneira, com a edição do AI-5 o Poder Executivo poderia fechar a Assembleia Legislativa, o Congresso e Câmaras Municipais, cassar mandatos eleitorais, decretar Estado de sítio, julgar crimes políticos em

tribunais militares, entre muitas outras providências que revelaram o regime de exceção e deram início aos *anos de chumbo* da ditadura militar (NAPOLITANO, 2001; RIDENTI, 2018).

Foi neste momento em que se institucionalizou a *censura* por meio do Decreto-lei n.1.077, de janeiro de 1970, com a pretensão de preservar a família como instituição e a defesa dos valores morais da sociedade, não tolerando publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos costumes. Nesta onda de repressão e silenciamento, entre os setores mais visados pelos censores estava a música popular, pelo fato de alcançar um vasto público. Assim, muitos artistas tiveram suas músicas censuradas e impedidas de serem executadas ou gravadas, ao mesmo tempo em que eram perseguidos, presos, torturados e exilados do país (RIDENTI, 2018).

Por meio do caráter repressor, a ditadura militar proporcionou, durante as décadas de 1960 e 1970, a consolidação dos mercados de bens simbólicos no Brasil. Segundo Renato Ortiz (1995) o estado militar aprofundou medidas econômicas do governo Juscelino Kubitschek, nomeada por economistas como a *segunda revolução industrial*. Devido à reorganização e a inserção da economia brasileira no processo de internacionalização do capital, o autor nos revela que o regime militar permitiu que se consolidasse o *capitalismo tardio* no Brasil. Segundo Ortiz (1995), a reorientação econômica trouxe consequências imediatas, ao mesmo tempo em que propiciou o crescimento do parque industrial e do mercado de bens materiais, fortaleceu o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais. Porém, para impedir a expressão de valores e disposições contrárias à vontade política do regime através da cultura, a censura atuou como repressão seletiva de determinada obra artística ou pensamento, impossibilitando o seu desenvolvimento.

Ortiz (1995) constata que o regime militar se caracteriza por duas vertentes; pela repressão política e ideológica e por ser o momento da história de nosso país em que mais são produzidos, difundidos e consumidos os bens culturais. Ocorrendo nesta fase a consolidação dos grandes conglomerados responsáveis pelo controle dos meios de comunicação e da cultura popular de massa. Deste modo, segundo o autor, foi apenas na década de 1970 que o mercado fonográfico se desenvolveu significativamente, devido as facilidades apresentadas pelo comércio na aquisição de eletrodomésticos. Com o aumento nas vendas dos aparelhos para reprodução, o mercado de discos viveu sua maior fase de desenvolvimento.

Neste contexto marcado pela repressão e pela dinamização do mercado de bens simbólicos impulsionada pela *modernização conservadora* implementada pelo regime militar, um novo fenômeno surge no panorama cultural, social e político, a *contracultura*. Celso

Faveratto (2017), nos revela que nos primeiros anos da década de 1970, os projetos e ações políticas e artístico-culturais que mobilizavam o desejo de transformação social sofreram um duro golpe. Sob o signo de grande derrota, foi aplicada naquele momento a expressão de *vazio cultural*, indicando a impossibilidade de continuidade dos projetos que almejavam a transformação. Porém, nos aponta o autor que após a aparição do Tropicalismo em 1968, manifestações culturais alternativas começaram a surgir e se estenderam ao longo da década de 1970. Estas, segundo Faveratto (2017), proporcionaram uma produção variada distinta dos projetos anteriores devido a ênfase atribuída aos aspectos comportamentais. A contracultura foi identificada como uma *nova consciência* e uma *nova sensibilidade*, que se propagou tendo forte referência no *underground*, que pregava o *cair fora da sociedade* por meio de novos comportamentos:

A vida em comunidades, práticas alimentares naturais, o uso de drogas, as novas formas de relacionamento afetivo e sexual, o desprezo pelas fórmulas políticas, pela organização familiar e educação formal, caracterizaram esta outra mentalidade, planetária e descentralizada, aparentemente desligada da “cultura e da civilização”, rumo a uma outra sociabilidade. (FAVERATTO, 2017, p. 191).

Sheyla Diniz (2017), em seus estudos sobre MPB e contracultura, nos revela que devido à expansão e a consolidação, no início da década de 1970, dos meios de comunicação de massa no Brasil, os livros, os filmes e os discos ligados à contracultura estadunidense passaram a ser consumidos pela juventude de classe média cosmopolita. A autora nos afirma que as notícias sobre os novos estilos de vida dos jovens da América do Norte, da Inglaterra e da França, veiculavam, com os devidos “filtros” da censura, nas rádios, na televisão e nos grandes jornais do país. Porém, Diniz (2017) argumenta que a *contracultura made in Brazil* foi um “fenômeno de envergadura transacional que teve aqui o seu chão histórico *sui generis*.” (DINIZ, 2017, p. 16).

Diniz (2017) nos aponta que, já em 1969, após o seu curto período de duração, o tropicalismo musical havia se esgotado. Contudo, seu legado, que marcou forte influência na geração de artistas da década seguinte, fez com que se propagasse entre jornalistas e pesquisadores o termo *pós-tropicalismo*, para identificar tanto os artistas que fizeram parte do movimento e continuaram suas carreiras solo como Gal Costa, Torquato Neto, Tom Zé, Caetano Veloso e Gilberto Gil, quanto novos artistas que se relacionavam com suas propostas como Luiz Melodia, Jards Macalé, Jorge Mautner, Walter Franco, Sergio Sampaio, Raul Seixas, Wally Salomão, entre outros. Para a autora, o termo foi utilizado pelo fato de existir uma dificuldade em nomear as experiências heterogêneas e plurais que surgiram após o advento do tropicalismo. Diniz (2017) nos revela que outros termos passaram a ser vinculados

à contracultura no Brasil como *desbunde*⁸ (que ficou conhecido como *curtição*), *cultura marginal*, *udigrúdi*⁹ (adaptação de *underground*), *cultura alternativa* e *cultura subterrânea*. Deste modo, os músicos e compositores localizados dentro destas categorias passaram a ser chamados pela imprensa e pela indústria fonográfica de *marginais* e *malditos*.

Segundo Diniz (2017), o termo *marginal* também utilizado para enquadrar indivíduos excluídos do seio da sociedade capitalista e relegados à subalternidade, associado aos termos *vagabundo*, *bandido*, *favelado*, *desempregado* e, durante a ditadura, ao termo *subversivo*, logo foi empregado àqueles que aderiram aos modos de vida *hippies*. Sendo assim, a autora afirma que os artistas que levavam a cabo aspectos de criação não convencionais, buscando subverter a estética dominante frente à indústria cultural cada vez mais racionalizada e integrada, foram tachados de *marginais*. Deste modo, Diniz (2017) nos aponta que os músicos que optavam por uma estética experimental e diferenciada ao *mainstream*, acabavam não tendo espaço no mercado e começaram a serem postos de lado pelas gravadoras, pelo fato de se recusarem a ceder aos imperativos das empresas. Portanto, o termo *maldito* acabou recaindo sobre estes artistas, no sentido de que suas obras não seriam reconhecidas pela sociedade de seu tempo, negando as concessões do mercado e da estética dominante (DINIZ, 2017).

Sheyla Diniz (2017) nos aponta que as gravadoras logo assimilaram o termo *maldito* como estratégia para chamar a atenção do mercado consumidor, gerando, por um lado a curiosidade e por outro o desprezo dos artistas assim denominados. Porém, nos revela a autora que os *malditos* não estavam isolados do mercado fonográfico, pois na visão das gravadoras, manter artistas reconhecidos pela crítica e pelo público, mesmo que estes não alcançassem grandes vendagens devido ao alto grau de experimentalismo em seus trabalhos, servia como um modo de assegurar o prestígio e o *status quo* perante aos consumidores que integravam a classe média.

Sendo assim, Diniz (2017) afirma que tanto a Phonogram quanto a EMI-Odeon, grandes gravadoras em atuação no mercado brasileiro na década de 1970, realizaram a

⁸ Este termo foi utilizado como uma gíria pejorativa entre a esquerda ortodoxa para rotular os dissidentes da luta armada contra a ditadura que, nos anos 1970, se articulou em torno de vários núcleos e movimentos clandestinos. Deste modo, de início, os *desbundados* eram aqueles que recuaram do confronto armado contra a ditadura militar. No final da década de 1960, o termo passou a ser utilizado no meio cultural e artístico para denominar quem buscava se expressar através do ideário *hippie*, levando a crer que estas pessoas eram alienadas e não se importavam com assuntos políticos. (DINIZ, 2017).

⁹ Em Recife artistas e intelectuais se uniram para criar um polo de disseminação da contracultura na capital pernambucana, esta cena ficou conhecida como *udigrúdi da pernambucália*. Entre os integrantes do grupo estão Alceu Valença, Jomard Muniz de Brito, Celso Marconi, Flaviola, Zé da Flauta, a banda Ave Sangria e os músicos Lulã Cortez e Zé Ramalho, que lançaram, em 1975, pelo selo independente Solar, o álbum experimental *Paêbiru – Caminho da Montanha do Sol*. (DINIZ, 2017). Este pode ser considerado uma das primeiras produções independentes da década de 1970, momento em que ocorreu o *fenômeno independente* no Brasil. Comentaremos sobre este assunto mais adiante.

diferenciação de seus artistas em dois grupos: o *cast de marketing*, composto pelos artistas que mais vendiam discos e o *cast de catálogo*, composto por artistas que nem sempre atingiam altas vendas, mas garantiam prestígio para as gravadoras. Diniz (2017) nos revela que o primeiro grupo contava com produções de baixo custo, garantindo um lucro imediato para as empresas. Já o segundo grupo, produzia discos mais onerosos às gravadoras, pois eram mais elaborados, experimentais e politizados, geralmente ligados aos artistas da MPB, que asseguravam vendas durante anos consecutivos. Neste contexto, nos aponta a autora, que a Phonogram, gravadora comandada na época por André Midani, possuía em seu *cast* uma ala contracultural e criou o selo Pirata para lançar obras com forte apelo à estética experimental dos músicos ligados a contracultura. Com intenção de reverter o baixo interesse do público por alguns desses artistas, os discos eram vendidos pela metade do valor cobrado na época. Desta forma, Diniz (2017) afirma que mesmo utilizando desta estratégia o selo Pirata durou pouco tempo, por não ter conseguido atingir seu objetivo.

André Midani, figura de grande importância no mercado fonográfico durante os anos 1970, afirmava que a distinção entre os grupos de artistas dentro da gravadora foi uma estratégia que garantiu o sucesso de vendas e a consolidação de um *cast* variado. Para o produtor e executivo da Phonogram, era preferível apostar em discos experimentais de artistas já consolidados no mercado, do que contratar novos músicos em início de carreira. Assim como, ter em seu elenco artistas de grande venda entre consumidores de camadas mais baixas como Odair José o *cantor das empregadas*, do que investir em grupos que despontavam na mídia e propunham uma estética inovadora, mas ainda não eram conhecidos do grande público como o grupo Secos & Molhados. Deste modo, a gravadora mantinha seu *cast* definido e assegurava suas faixas de consumo. Este fato nos revela a consolidação, ocorrida nos primeiros anos da década de 1970, do estágio mais racional, capitalizado e integrado na indústria fonográfica brasileira (DINIZ, 2017).

Eduardo Vicente e Leonardo de Marchi (2014) nos apontam que a década de 1970 inaugurou uma nova fase da indústria fonográfica brasileira, marcada pela chegada de grandes gravadoras internacionais, como a Philips, a WEA e Ariola. Fato que evidencia a consolidação dos grandes conglomerados responsáveis pelo controle dos meios de comunicação e da cultura popular de massa (ORTIZ, 1995). Com o *boom* do mercado fonográfico, grupos da comunicação nacional decidiram investir no ramo. A Rede Globo de Televisão criou a gravadora Som Livre e o grupo editorial Abril deu início ao lançamento de coleções e revistas voltadas a MPB (VICENTE; MARCHI, 2014).

Durante os anos 1970 a indústria fonográfica passou por uma progressiva especialização em sua organização produtiva, evidenciada através da verticalização e hierarquização, segundo o padrão fordista de produção, das gravadoras em seus diversos setores. Passaram a atuar através de uma estrutura complexa, que distribuía profissionais em áreas distintas como artística, comercial e industrial. No Brasil, tal estrutura pode ser evidenciada por meio dos grandes quadros de trabalhadores presentes nas gravadoras multinacionais atuantes naquele período. Como exemplo, podemos citar o caso da gravadora Phonogram, que em 1968, contava com 170 funcionários e 15 artistas, já em 1974, o quadro aumentou para 500 funcionários e 28 artistas (CERQUEIRA, 2017).

Segundo Marcia Dias (2008) a linha de produção das grandes empresas que atuavam no mercado fonográfico brasileiro era organizada da seguinte forma:

[...] concepção e planejamento do produto; preparação do artista, do repertório e da gravação; gravação em estúdio; mixagem, preparação da fita master; confecção da matriz, prensagem/ fabricação; controle de qualidade; capa/embalagem; distribuição; *marketing*/ divulgação e difusão. (DIAS, 2008, p. 69).

Para a autora, a divisão do trabalho presente na indústria fonográfica possui sobreposição de dimensões da *produção material* e *produção artística-cultural* em uma instância executora, planejada pela administração central das empresas. Deste modo, Dias (2008) nos aponta que a *produção artístico-cultural*, composta pela administração central e seus departamentos de *Artista e Repertório* (A&R) e *Marketing*, eram responsáveis pela criação do produto; e a *produção material*, era responsável pela execução de tudo o que foi planejado, do trabalho do artista no estúdio e o trabalho técnico necessário para esta etapa. Portanto, afirma a autora, que no imbricamento das esferas técnicas e artísticas, a primeira acabava por comandar todo o processo.

Feita esta constatação, Marcia Dias (2008) conclui que a instância definidora do desenvolvimento e dos rumos da produção era a do alto executivo da empresa, por intermédio das ações comandadas pelo diretor geral, cargo de responsabilidade do presidente da empresa ou do produtor fonográfico¹⁰, ou do diretor artístico. Deste modo, na visão da autora, o artista não fazia parte da indústria; pois este realizava a negociação para a gravação de seu disco; trabalhava na divulgação do produto; oferecia através de contrato seu nome, seu talento e sua imagem; até quando o *negócio* se mantinha rentável para todas as partes, do contrário a gravadora buscava outro artista para substituí-lo.

¹⁰ Neste período e contexto, a importância do produtor dentro das gravadoras cresce exponencialmente, este era responsável pelos aspectos mercadológicos relacionados à produção fonográfica. O aumento da racionalização econômica na indústria fonográfica acabou por relativizar a criatividade e autonomia artística, pois o trabalho dos artistas era destinado, cada vez mais, ao mercado e suas regras. (CERQUEIRA, 2017).

Sendo assim, podemos constatar que os artistas eram reféns da lógica empresarial das gravadoras que atuavam no mercado fonográfico. Caso não fossem aceitos para integrar o *cast* de alguma grande gravadora, que julgariam seus trabalhos unicamente pelo sucesso comercial que estes poderiam alcançar, não teriam a chance de produzir e gravar seus discos. Deste modo, surgiu a necessidade dos artistas encontrarem meios alternativos de produção, driblando o controle das grandes empresas, em busca de liberdade para inovações estéticas, controle sobre sua obra e, em certos casos, uma postura crítica em relação ao sistema imposto pela indústria.

Feita esta breve retomada sobre a gênese e o desenvolvimento da MPB durante as décadas de 1960 e 1970. Percebemos que a partir dos anos 1970, devido ao estágio de racionalização da indústria fonográfica, os artistas em início de carreira que propunham uma estética inovadora e fora dos padrões mercadológicos, começaram a não ter espaço dentro das grandes gravadoras. Foi neste momento que as primeiras produções fonográficas independentes surgiram no Brasil, através de artistas que de maneira consciente e assumida buscavam liberdade criativa e autonomia em relação às regras da indústria e do mercado. Assunto que será tratado mais adiante, após compreendermos alguns aspectos técnicos de produção e circulação inseridos neste processo. Assim como, as discussões à cerca do conceito de produção fonográfica independente e as particularidades deste fenômeno no Brasil em relação a outros países.

1.1 A PRODUÇÃO FONOGRÁFICA INDEPENDENTE: PRIMEIRAS MANIFESTAÇÕES, SEU DESENVOLVIMENTO E DEFINIÇÕES DO CONCEITO

Para entendermos o início das primeiras manifestações de produções musicais independentes em âmbito nacional e internacional, realizaremos uma breve análise do desenvolvimento das tecnologias de produção musical durante o século XX. Para então, compreendermos quais foram as condições e o contexto no qual estas surgiram e se estabeleceram como uma via alternativa à lógica da indústria cultural.

Eduardo Vicente (1996) nos relata que na década de 1920, o sistema mecânico de gravação foi substituído pela gravação elétrica, tecnologia que propiciaria toda base para os posteriores desenvolvimentos da indústria fonográfica. Neste período, a gravação era realizada em uma sala com todos os músicos reunidos e posicionados em distâncias diferentes de acordo com o instrumento tocado, para que o som fosse captado por um único microfone central. Deste modo, afirma o autor que a gravação obtida poderia ser considerada um

registro de performance real, pois ainda não existiam tecnologias de correção ou alterações nos níveis de volume de cada instrumento.

Alguns anos mais tarde, em 1935, na Alemanha, a indústria AEG desenvolveu o *Magnetophone*, um aparelho que utilizava uma fita plástica revestida por uma fina camada de material magnético. A partir desta nova invenção, foi desenvolvido um sistema compacto e muito versátil, o gravador. Já no início dos anos 1950, estes novos equipamentos de gravação foram majoritariamente adotados por toda indústria fonográfica, pois diminuía de maneira drástica os custos de produção e possibilitavam uma enorme flexibilização no processo de gravação. O novo método introduziu uma nova forma de produzir, sendo que gravações diferentes poderiam ser sobrepostas umas às outras através de emendas e cortes na fita plástica (técnica chamada *splice*). Deste modo, tornou-se possível realizar correções e a escolha das melhores partes das performances gravadas para reuni-las em um produto final. Tal desenvolvimento tecnológico acabou por impor a manipulação da fidelidade sonora (VICENTE, 1996).

Segundo Eduardo Vicente (1996) o surgimento dos gravadores foi apenas o início de uma série de processos de mudanças na produção musical. A partir da década de 1950, o autor nos aponta, que novas técnicas foram desenvolvidas, possibilitando maior qualidade e elaboração das gravações em estúdio. Além das novas tecnologias de gravação, Vicente (1996) nos revela que a década de 1950 foi marcada pelo surgimento do *rock*, nos Estados Unidos. Gênero musical que trouxe uma nova estética baseada no uso de instrumentos elétricos e na predominância do ritmo. Porém, segundo o autor, a indústria fonográfica norte-americana não possuía interesse neste novo gênero musical, pelo fato de ser considerado uma manifestação cultural marginalizada pela sociedade. Deste modo, afirma Vicente (1996), que com o desenvolvimento dos gravadores e seu baixo custo de aquisição, surgiram pequenos selos fonográficos independentes responsáveis pela promoção deste gênero musical, dando início ao que conhecemos como *produção musical independente*.

Peterson e Berger (1975 apud VICENTE, 1996) relatam que, entre 1948 e 1955, os selos independentes responsáveis pela propagação dos segmentos desprezados pelas grandes gravadoras como o *rock*, o *gospel*, o *jazz*, o *rhythm & blues* e o *country*, ganharam maior expressão e por seu intermédio novos artistas ocuparam posições de destaque no mercado. Artistas que, segundo os autores, hoje são considerados clássicos da música norte americana como Buddy Holly, Elvis Presley, Billy Haley, entre outros. Assim, podemos concluir que o desenvolvimento tecnológico e o advento do gravador possibilitaram o início e a popularização das produções independentes nos Estados Unidos.

Feita esta breve apresentação sobre o tema, podemos constatar que o termo *independente* se originou nos Estados Unidos, país que possui extensa tradição de pequenos empreendimentos fonográficos dedicados a registrar gêneros musicais não aceitos pelas grandes gravadoras e relegados à condição marginal por não seguirem os padrões¹¹ aceitos pelo mercado. Sendo assim, entendemos que tal designação, quando utilizada no universo da música, faz referência a empresas fonográficas de pequeno porte que possuem meios autônomos de produção, distribuição e consumo, alheios as grandes gravadoras (VICENTE, 1996).

Além dos Estados Unidos, o termo independente aparece na Inglaterra, nos anos 1970, associado ao movimento *punk* que atrelou produção fonográfica e atitude política. Pois a estética deste movimento enfatizava a simplicidade técnica e harmônica, como maneira de propor uma forma de fazer música que estivesse ao alcance de todos aqueles que sentissem vontade de se expressar e abriam mão da sofisticação formal (GALLETA, 2014).

Tais experiências nos países anglo-saxões elaboraram mercados específicos para produções independentes, contando com veículos de comunicação especializados, espaços culturais e pontos de venda que atuavam de maneira diversa ao mercado da indústria fonográfica. Deste modo, a produção musical independente pode ser considerada toda produção de empresas de pequeno porte e circuitos culturais não promovidos exclusivamente pelas grandes gravadoras (HERSCHMANN, 2010).

Apesar de muitos autores convergirem suas opiniões sobre a definição do termo para designar o fenômeno da prática independente, ao longo de seu desenvolvimento, nos deparamos com diferentes abordagens. Para Marcia Dias (2008), independente seria toda iniciativa de produção, gravação e difusão que ocorre fora do circuito das grandes gravadoras. Embora afirme que:

As dificuldades na avaliação do que era autêntica e efetivamente independente parecem residir na confusão que se estabelecia entre, de um lado, o artista que tem uma atitude independente, procurando esse tipo de meio para veicular um produto de proposta estética diferenciada e, muitas vezes, inovadora, sem lugar nos planos da grande empresa e do mercado. Numa atitude de protesto, ele, sozinho ou ancorado numa pequena estrutura empresarial, produz e oferece seu produto no mercado. De outro lado, artistas e empresários apostam na segmentação do mercado e buscam oportunidades para produtos ainda não interessantes para as *majors*

¹¹ Theodor Adorno, em sua obra *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*, escrita em 1938. Faz a distinção entre categorias da música, colocando de um lado a *música séria*, dita *clássica* e de outro a *música ligeira* ou a *música comercial*, voltada apenas para o entretenimento. Esta categoria, evidenciada pelo autor, está atrelada a lógica comercial da indústria cultural, que transforma a arte em bens culturais, tendo como finalidade última o lucro. Adorno (1991) afirma existir uma *padronização* nas músicas comerciais, que buscam ser de fácil assimilação e agradar os ouvintes, para assim, tornarem-se sucesso de vendas.

[grandes gravadoras]. Nesse caso, a produção *indie* [independente] funcionava como um marketing para o produto, cujo fim era sensibilizar a *major*. Uma terceira hipótese poderia conter as duas opções anteriores: uma atitude independente e crítica levaria, eventualmente, à conquista de um lugar no mundo da grande mídia. (DIAS, 2008, p.138).

Na análise de Gil Nuno Vaz (1988) o artista independente não só pretende preservar seus valores estéticos, mas possui natural aspiração aos meios de produção e plena convicção de que seu trabalho merece ser divulgado, pois nesta etapa do processo de produção o artista se vê privado ao acesso pelos veículos estabelecidos. Deste modo, Vaz (1988) nos afirma que o artista que opta pela produção independente, busca furar o bloqueio da produção e distribuição criado pela indústria fonográfica e pelos grandes meios de comunicação.

Porém, para o autor, a busca pela independência acaba gerando alguns níveis de dependência mediante o tipo de produção que o artista pretenda desenvolver. O primeiro deles está vinculado à responsabilidade de assumir integralmente todos os custos da produção; em segundo lugar, a criação de estruturas coletivas a partir da reunião de artistas com o mesmo interesse, em busca de facilitar o acesso às necessidades técnicas e burocráticas; o terceiro se encontra, em certos casos, na necessidade de criar uma relação comercial com produtores fonográficos do mercado alternativo para produzirem seus trabalhos, mesmo que estes buscassem uma relação de paridade ao elaborarem contratos e na divisão dos lucros.

Sendo assim, notamos a partir das análises feitas pelos autores anteriormente citados, que o termo *independente* é empregado para designar a atitude do artista em dois campos distintos: o estético e o econômico. No campo estético, o artista busca a liberdade de criação e a possibilidade de utilizar elementos que não são pré-estabelecidos por padrões estipulados. Já no campo econômico, a produção independente almeja trilhar um caminho por fora das regras e da lógica impostas pela indústria fonográfica e pelos grandes meios de comunicação, desenvolvendo maneiras alternativas para ter acesso aos meios de produção e divulgação.

1.2 A TRAJETÓRIA DA PRODUÇÃO FONOGRÁFICA INDEPENDENTE NO BRASIL: DA PRODUÇÃO INDIVIDUAL PARA A PRODUÇÃO COLETIVA

O relato das primeiras manifestações de produções musicais fora da lógica das grandes gravadoras no Brasil é um tema que divide opiniões entre os pesquisadores. Marcia Dias (2008) nos aponta que a sistematização de informações históricas a cerca das iniciativas de produções fonográficas alheias ao circuito das *majors*¹² no Brasil, datam do início da década

¹² O termo *major* faz referência as grandes gravadoras que possuem ligação com os conglomerados multinacionais e comandam grande parte da produção fonográfica no Brasil. Para Marcia Dias (2008), as

de 1960. Porém, afirma que é possível encontrar informações de momentos esparsos e fragmentados desde os primórdios da produção fonográfica brasileira, que datam do início do século XX.

Iná Camargo Costa (1984 apud DIAS, 2008) nos sugere que os primeiros produtores independentes no Brasil foram Severino Lonetti, imigrante italiano e o brasileiro João Gonzaga, filho de Chiquinha Gonzaga. Estes fundaram, em Porto Alegre, antes da primeira guerra mundial, a gravadora Gaúcho. Tendo como sócio Gustavo Figner, irmão de Frederico Figner, criador do primeiro estúdio de gravação e varejo de discos do país, a Casa Edison, fundada em 1900, na cidade do Rio de Janeiro. A gravadora Gaúcho foi responsável pelo registro de músicas regionais gaúchas e tangos argentinos. Outro exemplo, citado pela autora, foi a iniciativa de um ex-diretor de gravação da Casa Edison, fundador da gravadora Disco Popular, no ano de 1919.

A partir das informações expostas pelas autoras, notamos a existência de produções alheias às gravadoras em atuação no país desde a primeira década do século XX, mesmo que tais gravadoras ainda fossem incipientes e não contassem com um mercado fonográfico forte e desenvolvido. Gil Nuno Vaz (1988) resgata a iniciativa de Cornélio Pires, estudioso e pesquisador da cultura rural, que, em 1929, registrou em disco a música caipira do estado de São Paulo, gênero musical rejeitado pelas gravadoras da época. Segundo o autor, Cornélio reuniu alguns amigos e decidiu bancar às próprias custas seus discos, criando, a partir destes registros, a *Série Caipira Cornélio Pires*.

Iná Camargo Costa (1984 apud DIAS, 2008) nos relata a tentativa de produção autônoma em relação à indústria fonográfica, das cantoras Carmem Costa e Emilinha Borba, nos anos 1940. Já nos anos 1960, a autora relaciona a experiência do Selo Elenco, idealizado e fundado por Aluysio de Oliveira, responsável pelo lançamento de grandes nomes da Bossa Nova, como um tipo de independência em relação ao mercado fonográfico da época.

Na opinião de José Roberto Zan (1998), o Selo Elenco possuía contornos de uma gravadora independente, pois apesar de utilizar a fábrica, o estúdio e o esquema de distribuição da grande gravadora RCA, seu diretor e fundador Aluysio de Oliveira, possuía total autonomia para gravar o que bem entendesse. Aluysio, segundo o autor, desempenhava as funções de produtor musical, diretor artístico, proprietário e redator das contracapas dos discos, assim como, organizava todo material direcionado à imprensa.

grandes gravadoras são empresas que possuem infraestrutura necessária para desenvolver todo processo de produção.

Outro fato que demonstra a relevância do selo se dá pela atuação de Aluysio, como intermediador entre o cotidiano da Bossa Nova e seu público com a racionalidade empresarial e o nível tecnológico das gravadoras, num período em que a consolidação do mercado fonográfico brasileiro encontrava-se em desenvolvimento. Deste modo, o Selo Elenco supria a falta de *know-how* entre os agentes da indústria fonográfica e do *show business* brasileiro para lidar de maneira adequada com os músicos da Bossa Nova (GALLETA, 2010).

A década de 1970 marcou o início do *fenômeno independente* no Brasil, pois a partir deste período, vários artistas, buscando autonomia e liberdade criativa, fomentaram a discussão na imprensa brasileira e começaram a produzir seus discos alheios a tradicional estrutura das gravadoras. Porém, como ainda não existia um mercado alternativo e maneiras de alcançar o grande público, muitos destes artistas, após terem seus discos gravados às próprias custas, procuravam as grandes gravadoras em busca de um contrato para divulgação e difusão de seus trabalhos. Entre aqueles que optaram por esta via estão Toninho Horta, João Donato, Marlui Miranda, Robertinho Silva, Luli & Lucina e as bandas Joelho de Porco, Vimana, O Terço, entre outros. Entretanto, a obra que se destaca, na opinião dos estudiosos do tema, como marco precursor da produção musical independente, é o LP *Paêbiru* de Lula Côrtes e Zé Ramalho, gravado em 1972. A gravação foi realizada nos estúdios Rozemblit, alugado para as sessões de captação e registro sonoros, assim como, a prensagem e a impressão da capa foram feitas pela fábrica da gravadora. As canções gravadas neste disco possuem forte influência do *rock* psicodélico e dos ritmos nordestinos, expondo uma alta carga de experimentalismo estético (BAHIANA, 1980; GALLETA, 2010). Como já citado anteriormente, os compositores faziam parte do movimento contracultural que em Pernambuco ficou conhecido como *udigrúdi*.

No mesmo ano (1972), o artista e produtor Sérgio Ricardo em parceria com o semanário alternativo impresso O Pasquim, desenvolveram a ideia de uma série chamada Disco de Bolso. Que buscava uma saída alternativa para o lançamento de novos artistas no mercado. A estratégia era produzir compactos de vinil, com uma composição de cada lado, para serem comercializados em bancas de revista. Unindo composições desconhecidas de músicos renomados com composições inéditas de músicos desconhecidos pelo grande público. A primeira edição da série contou com a participação de Tom Jobim, apresentando pela primeira vez a canção *Águas de Março* acompanhada de *Agnus Sei*, composição feita em parceria entre Aldir Blanc e João Bosco. O segundo volume da série uniu Caetano Veloso com uma releitura da composição *A Volta da Asa Branca* (Luiz Gonzaga e Zé Dantas) de um lado e do outro, Fagner com a canção *Mucuripe* de sua autoria em parceria com Belchior. A

terceira edição, que acabou não sendo lançada, pretendia unir o já conhecido Geraldo Vandré e músico ainda desconhecido Elomar. Deste modo, com apenas dois volumes lançados, a iniciativa chegou ao fim (VAZ, 1988; GALLETA, 2010).

Em 1973, o publicitário Marcus Pereira, fundou a gravadora Discos Marcus Pereira. Iniciativa que buscava, através de um elaborado trabalho de pesquisa, a promoção da música popular brasileira com ênfase nas manifestações regionais. Entre 1973 e 1988, lançou quatro volumes organizados em coletânea, com músicas oriundas das culturas populares do interior do Brasil. Além das coletâneas, a gravadora foi responsável pelo projeto *História das Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Assim como, o lançamento, em 1974, do primeiro disco solo do sambista Cartola, esquecido pela indústria fonográfica brasileira. A iniciativa contou com o financiamento do órgão público FINEP (Financiadora de Estudos e Projetos) para a gravação e produção dos discos. Já as etapas de prensagem e distribuição foram realizadas em associação com a gravadora de capital nacional Copacabana Discos (GALLETA, 2010).

As experiências citadas até agora demonstram que a produção musical independente no Brasil, até a primeira metade dos anos 1970, se manifestava de maneira fragmentada e isolada. Todas as iniciativas foram importantes para que os artistas criassem consciência de que poderiam trilhar rumos alternativos em busca de autonomia em relação ao esquema das grandes gravadoras atuantes no país.

Segundo Gil Nuno Vaz (1988), a partir desta lenta modificação e percepção de que existiam maneiras viáveis de se produzir por conta própria, houve uma crescente aparição, no eixo Rio/São Paulo, de músicos que começaram a percorrer universidades, escolas e espaços alternativos promovendo espetáculos, divulgando e vendendo seus trabalhos de maneira itinerante. O exemplo inicial para tais iniciativas ocorreu por meio do compositor, pianista e maestro Antônio Adolfo. Que, em 1977, lançou de maneira totalmente independente o LP *Feito em Casa*, pelo seu próprio selo Artesanal. A carreira do compositor já contava com alguns sucessos entre as décadas de 1960 e 1970, o maior deles foi sua canção BR-3, em parceria com Tibério Gaspar, interpretada por Tony Tornado e Trio Ternura, vencedora da fase nacional do *V Festival Internacional da Canção* (FIC), ocorrido em 1970.

Após passar uma temporada no exterior, frequentando cursos de aperfeiçoamento musical, Antônio Adolfo regressou ao Brasil em 1975. A partir das referências trazidas, desenvolveu um trabalho com composições instrumentais que não encontrava aceitação das gravadoras, pois estas esperavam canções aos moldes dos festivais que alcançassem o sucesso comercial. Sendo assim, o compositor resolveu produzir seu novo disco às próprias custas e percorrer cidades em busca de espaços para divulgar seu trabalho. A iniciativa de Antônio

Adolfo, imbuída de uma consciência e discurso sobre a produção independente, ganhou notoriedade na mídia e despertou a atenção de artistas que passaram a utilizar a mesma fórmula de produção e divulgação para seus trabalhos (GALLETA, 2010; MULLER, 2005; VAZ, 1988).

Desta maneira, a produção musical independente no Brasil ganhou fôlego e passou de uma prática isolada, fragmentada e muitas vezes sem muita perspectiva, para uma solução viável de autonomia em relação às grandes gravadoras. Foi assim, que o grupo Boca Livre ao gravar seu primeiro disco de maneira independente, no ano de 1980, atingiu a marca de 80 mil cópias vendidas¹³, inaugurando um novo momento na produção musical independente brasileira.

Na década de 1980, a produção musical independente se intensificou e tomou novos formatos. Gil Nuno Vaz (1988) afirma que muitos dos lançamentos independentes do início desta década acabaram se esbarrando em problemas operacionais devido à falta de preparo e estrutura. Mas, ao passo em que os artistas e produtores criaram maior consciência do processo de produção fonográfica, começaram a desenvolver soluções para os problemas existentes.

Deste modo, o que antes era feito de maneira isolada, evoluiu para um tipo de cooperativismo. Assim, surgiu na cidade do Rio de Janeiro, a COOMUSA (Cooperativa Mista dos Músicos Profissionais do Município do Rio de Janeiro) e a Associação dos Produtores Independentes (API). Já em São Paulo, podemos citar outros tipos de organizações como a criação do estúdio Som da Gente e um espaço catalizador de diversas manifestações artísticas, responsável por uma intensa movimentação cultural, o *Teatro Lira Paulistana*.

1.3 O CASO LIRA PAULISTANA

Abordaremos com mais detalhes a experiência do Teatro Lira Paulistana como exemplo¹⁴ desta nova maneira de organização da cena e da produção musical independente na década de 1980. O espaço localizado na Rua Theodoro Sampaio, no bairro de Pinheiros,

¹³ O sucesso de vendas, em grande medida, se deu pelo fato do grupo ter realizado participações em trabalhos do já conhecido e renomado músico Edu Lobo, anos antes do lançamento de seu disco independente. Pelo fato de serem conhecidos no meio musical e na mídia, algumas canções deste primeiro trabalho tiveram espaço nas rádios e em programas de televisão.

¹⁴ Sabemos que neste mesmo período houveram diversas iniciativas coletivas de produção musical independente, não só em São Paulo, mas como em outros estados. Deste modo, não temos a intenção de criar um padrão e generalizar este formato a partir do caso Lira Paulistana. O enfoque que daremos para esta iniciativa, ocorrida na cidade de São Paulo, se justifica pelo fato de nos trazer elementos para fundamentarmos, nos capítulos seguintes, a hipótese desta pesquisa.

fundado no final dos anos 1979, reuniu artistas, estudantes universitários e jovens interessados em trabalhos artísticos que se diferenciavam do que era veiculado pelo mercado e pela mídia nesta época. Assim como, buscavam um espaço alternativo de sociabilidade, segundo relata Laerte Oliveira (2002):

Os bairros de Pinheiros e Vila Madalena concentravam já naquele período – final de 1979 – um número muito grande de artistas [...] A escolha da localização, portanto, foi determinada pela importância que a região tinha para a cultura paulistana e pela proximidade com a Praça Benedito Calixto, de forte referência simbólica para os diversos grupos que ali estabeleciam suas relações de sociabilidade. Desde o início da década de 70 a Benedito Calixto era frequentada por jovens que iam se encontrar nos bares e nos shows de rock, que aconteciam no porão do prédio onde se localiza a Igreja Tenda do Calvário, em frente a praça, do lado oposto aquele onde se instalaria futuramente o Teatro Lira Paulistana. (OLIVEIRA, L., 2002, p.50).

Os idealizadores do teatro eram jovens que possuíam o intuito de criar um espaço de liberdade que servisse de palco para novos artistas apresentarem seus trabalhos. O grupo de cinco amigos logo ficou conhecido como *Pessoal do Lira*. Estes, com suas próprias economias e, neste momento inicial, sem nenhum aporte de órgãos públicos ou capital privado, alugaram o porão de um estabelecimento comercial e o transformaram em um teatro de arena de pequeno porte, que acomodava em média trezentas pessoas (OLIVEIRA, P., 2018).

No palco do Lira Paulistana aconteceram peças de teatro, shows musicais, exposições de artes plásticas e manifestações artísticas de todo gênero. Os proprietários, devido a demanda de novos artistas que apareciam em busca de um horário para se apresentar, resolveram alugar o teatro por um preço acessível para aqueles que tinham interesse de organizar eventos no espaço, revertendo o dinheiro arrecadado com os aluguéis para a manutenção do teatro. Além de receber uma renda extra para investir em melhorias, fomentavam a produção independente e ampliavam a programação com os trabalhos de novos compositores e artistas independentes (OLIVEIRA, P., 2018).

Após o primeiro ano de funcionamento, por conta da grande procura de músicos e grupos, os programadores resolveram dar ênfase para as apresentações musicais. Deste modo, o Lira Paulistana tornou-se um espaço aglutinador da nova cena de músicos independentes, fato que chamou a atenção de artistas de outras cidades e estados que se deslocavam até a capital para divulgarem seus trabalhos e venderem seus discos em bancas improvisadas no saguão do teatro e posteriormente na loja criada em um imóvel alugado em frente a Praça Benedito Calixto (OLIVEIRA, P., 2018).

Este imóvel serviu como centro estratégico para o desenvolvimento de novos projetos. Como já citado, o teatro passou a ser um polo aglutinador de novos artistas que buscavam trilhar o caminho da produção independente. Deste modo, visto que a demanda aumentava e esses novos trabalhos não eram aceitos pelas gravadoras da época, os idealizadores decidiram criar a Lira Paulistana Gravadora e Editora. Com o início das atividades da gravadora independente, cada etapa da produção era dividida entre os próprios membros da equipe. O processo de produção, explicado de maneira simplificada, ocorria da seguinte maneira: alugavam um estúdio de gravação para registrar as músicas e fazer os ajustes sonoros; finalizada esta primeira etapa, encaminhavam o produto final até uma fábrica para o disco ser prensado; a capa e todo projeto gráfico era idealizado pelos encarregados desta função e depois enviado para uma gráfica terceirizada (OLIVEIRA, P., 2018).

Os discos produzidos pela gravadora eram custeados às próprias custas, como a intenção era romper com a lógica das grandes gravadoras, o contrato feito com os músicos buscava equilíbrio entre as partes, todo lucro obtido com as vendas era dividido meio a meio, retirando apenas o valor investido na produção. Para além das questões financeiras, o artista possuía total controle sobre sua obra e seus direitos, tornando-se detentor de seu fonograma. O primeiro trabalho lançado pela gravadora foi o disco *Beleléu Leléu e Eu* (1980), do músico Itamar Assumpção acompanhado da banda Isca de Polícia (OLIVEIRA, P., 2018).

Após alguns discos lançados, logo notaram que o grande problema se encontrava na etapa de divulgação, difusão e distribuição, pois como não possuíam acordo com nenhuma empresa qualificada e nem estrutura e *know-how* para este tipo de serviço, perceberam a dificuldade em divulgar os trabalhos na imprensa¹⁵ e distribuir os discos nas várias lojas de discos da cidade São Paulo, de outras cidades e estados. Mesmo com este impedimento, procurando uma maneira alternativa de contornar esta situação, os próprios músicos e a equipe da gravadora realizavam a divulgação durante as apresentações musicais no teatro e criaram uma loja própria na casa onde se localizava a sede da gravadora e editora (OLIVEIRA, P., 2018).

Os jovens idealizadores insistiram no projeto, continuaram gravando e lançando discos até conseguirem certa notoriedade nas mídias e um contrato de parceria para realizar a

¹⁵ Esta situação ocorria por conta de uma prática, já citada anteriormente, realizada pelas grandes gravadoras em parceria com as grandes mídias, popularmente conhecida como *Jabá*, existente até hoje. Esta prática ocorre através do financiamento, muitas vezes feito por uma alta quantia em dinheiro, de propagandas nas programações de emissoras de televisão e rádio, revistas e jornais. O produto que recebe este tipo de impulso é divulgado de maneira repetitiva. Estratégia utilizada para dar a entender que este possui grande aceitação do público e já adquiriu posição de sucesso no mercado.

distribuição e difusão com a gravadora Continental, única gravadora nacional de grande porte da época, mas sempre mantendo a lógica de produção independente em todas as etapas anteriores, assim como, nos contratos de divisão de lucro e controle total dos artistas sobre suas obras e fonogramas. Por conta de algumas complicações, o acordo não durou muito tempo e após um ano e vinte e dois discos lançados, a Lira Paulistana Gravadora e Editora encerrou suas atividades (OLIVEIRA, P., 2018).

Após retomarmos esta experiência, que demonstra a criação de um movimento coletivo da cena e da produção musical independente, notamos, que por pressão e incapacidade de competir com as grandes gravadoras e suas estratégias de mercado, o esforço em busca de uma tentativa de autonomia em relação à indústria fonográfica, apesar de conseguir abrir espaço para novos artistas e novas propostas estéticas, não foi capaz de competir com a força hegemônica das grandes gravadoras atuantes no mercado brasileiro. Sobre este aspecto, Marcia Tosta Dias (2008) afirma que a falta de espaço para as produções alternativas nas grandes gravadoras, poderia decorrer do fato destas já possuírem seu *cast* relativo à MPB, constituído por artistas já consagrados. Outra razão se encontra na falta de interesse das grandes gravadoras em apostar nos produtos que fugissem aos padrões estéticos consagrados e aceitos pelo mercado.

Alguns pesquisadores, que dedicaram atenção ao tema da produção independente, analisaram e formaram opiniões sobre a iniciativa desenvolvida pelos criadores do Lira Paulistana. Iná Camargo Costa (1984b apud DIAS, 2008) afirma que o espaço foi idealizado com a intenção de proporcionar uma programação cultural alternativa para o público paulistano insatisfeito com o *show business* estabelecido. Por conta do mercado jovem encontrar-se desarticulado, a autora nos aponta que empresários do ramo musical perceberam que seu público estava desassistido. Deste modo, na visão de Costa (1984b apud DIAS, 2008) o Lira Paulistana acabou por suprir a demanda. Pois, segundo a autora, o público dos independentes se diferenciava dos demais, pelo fato de buscar por produtos inovadores que não partiam de referenciais consagrados pelo mercado fonográfico. Porém, a autora conclui em sua análise, que não se deve alimentar ilusões, pois trata os idealizadores do Lira Paulistana como empresários em busca de lucro e que, por mais simpáticos que fossem, sempre seguiram a lógica do mercado.

Eduardo Vicente (2005), em consonância com a análise feita pela autora anteriormente citada, afirma que o Lira Paulistana foi “uma iniciativa empresarial que consistiu na montagem de um núcleo de produção e difusão artística formado por um teatro, uma gráfica e um selo fonográfico, [...] Esse núcleo permitiu a aglutinação dos artistas [...] e forneceu os

meios de seu acesso ao público.” (VICENTE, 2005, p. 4-5). Apesar de não descartar o importante papel cultural exercido, o autor alega que tal iniciativa desenvolveu-se enquanto um projeto capitalista que buscava garantir lucros aos seus promotores.

Marcia Tosta Dias (2008) afirma que mesmo sendo parte da indústria cultural, o Teatro Lira Paulistana teve grande mérito, pois “[...] mostrou uma produção cultural variada, que rompia com os padrões vigentes. Muitas vezes isso foi feito de maneira democrática: em praça pública, para quem quisesse ver.” (DIAS, 2008, p. 145). Por final, na opinião de Gil Nuno Vaz (1988) o teatro proporcionou à música independente uma posição de grande destaque no panorama da MPB, possibilitando um marco renovador na criação musical daquela década. Também afirma que a criação do espaço partiu da intenção dos seus idealizadores em realizar um empreendimento cultural diferenciado que pudesse englobar manifestações artísticas diversas, que acabou catalisando a efervescência cultural da cidade de São Paulo.

Ao nos debruçarmos, de maneira breve, sobre a iniciativa desenvolvida pelos idealizadores do Teatro Lira Paulistana, percebemos a fundamental importância para a cena musical independente de sua época. A experiência vivida tanto pelos fundadores, quanto pelos artistas que lá iniciaram suas carreiras, serviu de exemplo para destacarmos a importância de uma ação coletiva entre os produtores independentes, que possibilitou uma cena alternativa que, mesmo tendo sucumbido às forças hegemônicas da indústria cultural, perseverou e gerou frutos. Apesar das visões críticas em relação ao aspecto mercadológico desta iniciativa, não podemos descartar a grande influência que esta experiência desempenhou nos artistas independentes de sua geração e de gerações futuras ao demonstrar que caminhos alheios à lógica do grande mercado eram possíveis, assim como, as potencialidades de ações desenvolvidas em coletivo.

1.4 A VANGUARDA PAULISTA: NOVAS ESTÉTICAS MUSICAIS

Tendo se tornado um espaço catalizador de novas tendências e estéticas musicais diferenciadas das produzidas pelas grandes gravadoras e veiculadas no mercado musical, o Teatro Lira Paulistana abrigou uma *movimentação musical*¹⁶ muito importante para a música popular brasileira da década de 1980, a *Vanguarda Paulista*, composta por artistas como,

¹⁶ Termo escolhido e utilizado pelos artistas que compunham os grupos da *Vanguarda Paulista*, para designar esta manifestação cultural e musical. (GIOVANNITTI, 2008).

Arrigo Barnabé e Banda Sabor de Veneno, Itamar Assumpção e Banda Isca de Polícia e os grupos Rumo, Premeditando o Breque e Língua de Trapo, entre outros.

Tais grupos e artistas, segundo relatam Arrigo Barnabé, Wandi Doratiotto (membro do Premeditando o Breque) e Luiz Tattit (membro do Grupo Rumo), em seus depoimentos para o documentário *Sabor de Vanguarda* (2008), de Vitor Giovannitti, não tiveram a intenção de criar um movimento musical elaborado em conjunto a partir de uma proposta estética, política e ideológica como no caso da Bossa Nova ou da Tropicália. Pois, nem ao menos o nome foi criado pelos artistas, este foi dado pelo jornalista Mauricio Kubrusly, em uma matéria publicada no jornal em que trabalhava neste período.

O termo *vanguarda* foi utilizado, pois a maioria dos artistas eram estudantes do curso de música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), que na época possuía ênfase nos estudos da música erudita de vanguarda. Deste modo, o jornalista aproveitou o termo para designar a atuação destes grupos, que tentavam desenvolver, cada um à sua maneira, novas linguagens para a Música Popular Brasileira (VAZ, 1988).

Gil Nuno Vaz (1988) afirma que o destaque obtido, pelos artistas independentes que compunham a Vanguarda Paulista, ocorreu por conta de certas propostas estéticas que estes trouxeram, revolucionando a situação da MPB. Porém, para as gravadoras, a estética inovadora destes grupos não era muito bem vinda. Devido ao alto grau de experimentalismo, julgavam não ser compatíveis com os grandes sucessos de venda dos compositores da MPB da década de 1980. Nas palavras do produtor musical Penna Schmidt, diretor artístico da gravadora Continental, no início dos anos 1980, as músicas feitas por Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção, eram “muito indigestas como produto” (SCHMIDT apud DIAS, 2008, p. 143). Deste modo, percebemos como as gravadoras barravam qualquer tentativa de inovação, pelo simples fato de não serem produtos vendáveis, inadequados ao padrão veiculado pela indústria fonográfica.

Para exemplificarmos os elementos estéticos revolucionários trazidos pelos artistas da Vanguarda Paulista, abordaremos algumas de suas propostas com mais detalhes. Arrigo Barnabé era aluno do curso de música da ECA-USP, estudioso e interessado pelas técnicas e procedimentos da música erudita contemporânea. Segundo Gil Nuno Vaz (1988), Arrigo buscava introduzir na música popular “um som que não se espera”, utilizando em suas composições divisões não tradicionais, oriundas das técnicas desenvolvidas pelo austríaco Arnold Schoenberg que criou, no início do século XX, o dodecafonismo. Segundo Vaz (1988), a proposta deste tipo de composição se dá pela substituição da escala de sete notas por uma sequência de doze notas, formando séries, que são organizadas em módulos. Para além

da forma musical, o autor nos revela que os textos das canções de Arrigo eram compostos baseados nas narrativas e nas rítmicas das histórias em quadrinhos e seu conteúdo possui grande influência das reportagens policiais dramatizadas, transmitidas por famosos programas de rádio da época. Vaz (1988) nos aponta que as melodias cantadas também trabalhavam as repetições, tanto nas notas, quanto nas palavras intercaladas com trechos narrados que contavam as histórias dos personagens centrais das canções como, o mais conhecido, Clara Crocodilo.

O Grupo Rumo, também formado por alunos do curso de música da ECA-USP, nasceu a partir de um grupo de discussão independente sobre música popular brasileira, criado por Luiz Tatitt. Laerte Oliveira (2002) relata que neste período os professores e diretores do curso de música não se interessavam e não cediam espaço para discussões sobre este gênero musical. Deste modo, o grupo de estudos que não possuía vínculo formal com a universidade, surgiu para suprir esta falta. O Grupo Rumo buscava em sua atuação ir além das argumentações teóricas sobre a prática musical. Apoiados nos estudos e elaborações de Luiz Tatit, expunham a importância da entonação no trabalho de composição dos cancionistas populares. Conceituados como artistas que não possuem formação musical e compõem suas canções a partir da entonação da fala, fato que os difere de músicos compositores, possuidores de formação musical, que trabalham a composição do canto como qualquer outro instrumento, baseados nas teorias musicais (OLIVEIRA, L., 2002; VAZ, 1988).

Itamar Assumpção, assim como o Grupo Rumo, trabalhava o caráter entoativo da canção popular em suas composições. Porém, utilizava este recurso à sua maneira, muito característica e peculiar, dando ênfase ao lado rítmico em suas criações. Carregava influências muito distintas entre si. A convivência na infância, com o avô que era pai de santo¹⁷, fez com que, desde cedo, Itamar tivesse contato com os batuques, danças e ritmos africanos. Em sua juventude foi influenciado pelo *rock*, pelo *reggae* e pelos artistas brasileiros Gilberto Gil e Jorge Ben. Ao se mudar para a cidade de Londrina, capital do Paraná, participou de grupos de teatros e conjuntos musicais. Iniciou sua carreira musical ao lado de Arrigo Barnabé, tocando baixo elétrico em sua banda e fazendo arranjos para suas composições. Em São Paulo, no final dos anos 1970, começou carreira solo, formou a banda Isca de Polícia e passou a participar de festivais musicais pela cidade. Para além de músico, devido sua experiência com as artes cênicas, Itamar era um artista performático, se apresentava com roupas coloridas,

¹⁷ Termo utilizado para denominar os sacerdotes de algumas religiões de matriz africana.

encenava personagens e confrontava-se com o público, transformando seus shows em um espetáculo repleto de momentos inusitados (SILVA, 2012; VAZ, 1988).

O grupo Premeditando o Breque também tem a sua origem ligada à ECA-USP. Seus integrantes, alunos do curso de música, estavam cansados do descaso em relação à música popular, já citado anteriormente. Como ato de protesto, resolveram formar um conjunto *regional*¹⁸ para se apresentarem nos corredores da universidade. Como todos possuíam conhecimentos técnicos e teóricos musicais, as composições do grupo eram muito bem trabalhadas. As letras das canções davam ênfase ao humor e brincavam com o cotidiano dos paulistanos. O cômico também se expressava através da música, por meio de explicitações de clichês musicais e pela prática de *deslocamento*, executando peças de música erudita com formação instrumental popular (OLIVEIRA, L., 2002).

O grupo Língua de Trapo, formado por estudantes de jornalismo da Fundação Cásper Líbero, foi criado com a intenção de ironizar e satirizar a realidade brasileira através de suas canções. Assim como o grupo citado a cima, utilizavam o humor como ingrediente principal para suas criações. Realizavam paródias através da exploração dos clichês e pelo forte apelo ao humor verbal. A proposta do grupo se realizava no momento das apresentações ao vivo, pois através de elementos cênicos davam vida as canções (VAZ, 1988).

Sendo assim, ao abordarmos os elementos estéticos propostos pelos artistas e grupos da Vanguarda Paulista, podemos evidenciar que iniciativas inovadoras não possuíam espaço e interesse das grandes gravadoras, que buscavam produtos elaborados dentro do padrão aceito pelo mercado fonográfico. As palavras de Luiz Tatit (1984) comprovam tal situação:

Marginalizados [pelo] 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. [...] Ao invés de permanecer à espreita de oportunidades ou de submeter a julgamentos, quase sempre humilhantes, por parte dos empresários e 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 apud DIAS, 2008).

Deste modo, percebemos que os artistas que pretendiam quebrar tais barreiras, tiveram que desenvolver estratégias para produzirem com maior liberdade. Sendo assim, constatamos que a escolha pela produção fonográfica independente possibilitou com que os

¹⁸ Formação tradicional para a execução de Choro e Samba, composto por instrumentos de corda, percussão e sopro.

artistas trilhaassem suas carreiras alheias às regras e a maneira de produção vigente na indústria fonográfica.

Desta forma, neste capítulo apresentamos um panorama sobre a gênese e o desenvolvimento da MPB, ocorridos ao longo das décadas de 1960 e 1970, assim como os elementos estéticos e ideológicos que a compuseram. Como também, o modo de organização das grandes gravadoras atuantes no mercado musical brasileiro na década de 1970. Caminho necessário para tratarmos sobre as primeiras aparições de produções alheias a indústria fonográfica e o momento no qual se consolidou o *fenômeno independente*, ao longo da década de 1970. Para então, analisarmos o contexto no qual a cena e a produção fonográfica independentes deixaram de ser isoladas e fragmentadas e adquiriram um caráter coletivo, ao tratarmos sobre o caso do Teatro Lira Paulistana e sua importância para o desenvolvimento da cena e da produção musical independente na década de 1980.

A seguir trataremos sobre as mudanças estruturais da indústria fonográfica e do mercado musical brasileiro, ocorridas na década de 1990, fruto da transição para o sistema neoliberal e como a MPB passou a se comportar neste cenário. Tais mudanças levaram a uma nova relação entre a produção fonográfica independente e as grandes gravadoras, por conta de sua reestruturação acarretada pela grande crise vivida no início desta década.

2 A REESTRUTURAÇÃO DA INDÚSTRIA FONOGRAFICA, AS INTERFACES COM A PRODUÇÃO INDEPENDENTE E O MERCADO DA MÚSICA NA ERA NEOLIBERAL

Pretendemos neste capítulo realizar a análise sobre o momento em que se deu a transição neoliberal no Brasil, fato que ocasionou a reconfiguração dos modos de produção e a inauguração de um novo período de crise econômica e social no país. Neste contexto, de reorganizações econômicas, sociais e políticas, buscaremos, em um segundo momento, apresentar como este movimento estimulou a reestruturação nas bases de produção da indústria fonográfica brasileira, que passou por um processo de adequação ao modelo globalizado das indústrias dos países centrais. Processo que, em grande medida, impactou a produção fonográfica independente e criou um novo modelo de relação entre as grandes gravadoras e a produção fonográfica independente. Feita esta análise, apontaremos como as mudanças e rearranjos da indústria fonográfica e da relação desta com a produção independente, fizeram com que o mercado da música no Brasil se modificasse radicalmente, passando a funcionar de maneira altamente segmentada e regionalizada.

Por final, buscaremos localizar a MPB neste contexto de reestruturação da indústria fonográfica e do mercado da música no Brasil. Ao apontarmos, no capítulo anterior, como se deu sua criação e seu desenvolvimento, entre os anos 1960 e 1970, pudemos notar que esta expressão artística, elaborada por diversos artistas e intelectuais e embasada em um projeto de nação, tomou forma de uma *instituição sociocultural*. Ao longo de seu desenvolvimento, devido à conjuntura histórica, percebemos uma diluição de seu projeto inicial que acompanhou movimentos políticos e sociais, anunciados por uma emergente sociedade de consumo (NAPOLITANO, 2001). Deste modo, tentaremos analisar, assim como fizemos no capítulo anterior, qual o local social e como se caracterizou a MPB neste período.

Para que possamos realizar este percurso, faremos uma breve exposição sobre a conjuntura brasileira dos anos 1990, com a intenção de apontarmos como se deu o processo de transição para o sistema neoliberal, assim como suas principais características, seus reflexos na sociedade e na indústria cultural e fonográfica desta época.

2.1 O NEOLIBERALISMO E A TRANSIÇÃO BRASILEIRA

Alfredo Saad Filho e Lecio Moraes (2018) nos apontam que a caracterização do neoliberalismo pode ser considerada mais que uma ideologia ou um conjunto de políticas

como liberalização financeira e das importações, privatização e do ataque coordenado ao Estado de bem-estar social. Os autores concebem o neoliberalismo como um *sistema de acumulação dominante* ou como o *estágio atual ou modo de existência do capitalismo contemporâneo*. Segundo suas análises, este sistema possui quatro características centrais: a integração internacional da produção ou globalização; a financeirização da produção, do Estado e da ideologia; o proeminente papel do capital externo na estabilização do balanço de pagamentos e na integração global da produção; e a combinação de políticas macroeconômicas embasadas em políticas monetárias e fiscais contracionistas.

Para além destas características, as elaborações de Pierre Dardot e Christian Laval (2016), contribuem para um alargamento do entendimento sobre o tema. Para os autores, o neoliberalismo é um *sistema normativo* que foi capaz de ampliar sua influência ao mundo todo, estendendo a lógica do capital a todas as esferas da vida e a todas as relações sociais. Fora os desastres gerados, ele foi responsável pelo surgimento de um sistema de instituições e normas que comprime as sociedades como um *nó de força* e possui uma enorme *capacidade de autofortalecimento*. Deste modo, Dardot e Laval (2016) afirmam que o sistema neoliberal é criado por poderes e forças que se apoiam mutuamente em nível internacional e nacional, capaz de formar uma coalizão que exerce certa função política em escala mundial. Tal sistema, de acordo com os autores, enfraquece os motores subjetivos da mobilização, tornando a ação coletiva mais difícil pelo fato dos indivíduos serem submetidos a um amplo regime de concorrência.

Dardot e Laval (2016) nos apontam que o neoliberalismo produz determinadas maneiras de viver, tipos de relações sociais e subjetividades que colocam em risco a forma de nossa existência. Para os autores, o neoliberalismo acaba por definir, nas sociedades ocidentais, certa *norma de vida* que nos impõe um universo de competição generalizada e organiza as relações sociais segundo o modelo do mercado, fazendo com que os indivíduos se comportem e concebam a si mesmos como uma empresa. Desde os momentos de sua instauração até os dias atuais, esta *norma de vida* transforma a sociedade, rege as políticas públicas, comanda as relações econômicas mundiais e remodela a subjetividade. Segundo suas afirmações, este sucesso normativo pode ser descrito através do seu aspecto econômico, evidenciado pelo acelerado crescimento do capitalismo financeiro globalizado; do seu aspecto político, pela conquista do poder pelas forças neoliberais; do seu aspecto subjetivo, responsável pelo surgimento de um novo sujeito e novas patologias psíquicas; e do seu aspecto social, que instaurou a individualização das relações sociais e a polarização entre pobres e ricos. Estas são as dimensões complementares do que os autores intitulam como a

nova razão do mundo, uma *razão global* que não se limita à esfera econômica e tende a totalização, na busca de *fazer o mundo* através de seu poder de integração de todas as dimensões da existência humana.

Em sua tese Dardot e Laval (2016) sustentam a ideia de que o neoliberalismo é fundamentalmente uma *racionalidade*¹⁹ que tende a organizar e estruturar não só a ação dos governantes, mas também a conduta dos governados. Tal racionalidade possui como característica fundamental a empresa como modelo de subjetivação e a generalização da concorrência como norma de conduta. Deste modo, os autores afirmam que “O neoliberalismo pode ser definido como o conjunto de discursos, práticas e dispositivos que determinam um novo modo de governo dos homens segundo o princípio universal da concorrência.” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 17).

Feitas estas breves considerações sobre algumas características do neoliberalismo, tentaremos expor como se deu a transição brasileira para este sistema. Alfredo Saad Filho e Lecio Moraes (2018) alegam que as reformas neoliberais implantadas no Brasil, foram justificadas pelo esgotamento do Estado desenvolvimentista, pela tentativa de controlar a inflação, acelerar o crescimento da produtividade e melhorar a eficiência econômica. Tais reformas ocorreram de maneira gradual e terminaram por levar a transição para o neoliberalismo, efetivada durante os governos de Fernando Collor (1990-1992), Itamar Franco (1992-1994) e Fernando Henrique Cardoso (FHC, 1995-1998 e 1999-2002).

Roberto Schwarz (1999) nos aponta que a partir dos anos 1980, o projeto nacionalista desenvolvimentista havia se tornado uma *ideia vazia* devido a soma de situações e resultados que impactaram negativamente a economia como a crise da dívida externa, os dois grandes choques do petróleo, os novos saltos tecnológicos e a globalização da economia. Neste contexto, Schwarz (1999) afirma que o nacional-desenvolvimentismo entrou em desagregação e iniciou-se um novo período, denominado pelo autor como *nosso fim-de-século*. Perante as novas condições de concorrência econômica, a população foi enquadrada em um *processo titânico* de industrialização nacional e posta em uma nova condição histórica de *sujeitos monetários sem dinheiro*. Enquanto o esforço nacional de acumulação realizava sacrifícios fantásticos ao colocar em prática projetos que para nada serviriam.

¹⁹ Termo utilizado com base no conceito de *racionalidade política* elaborado por Michel Foucault quando se dedicou à questão da *governamentalidade*. Os autores tem como referência central para o desenvolvimento de sua análise sobre o neoliberalismo, o curso ministrado por Foucault no Collège de France, em 1978-1979, publicado integralmente sob o título *Nascimento da biopolítica*, em que o autor apresenta um *plano de análise possível* para o estudo do neoliberalismo, “[...] o da “razão governamental”, isto é, dos tipos de racionalidade que são postos em ação nos procedimentos pelos quais a conduta dos homens é conduzida por meio de uma administração estatal.” (FOUCAULT, 2008, p. 437). Nesse sentido, uma *racionalidade política* é uma *racionalidade governamental*. (DARDOT; LAVAL, 2016).

Francisco de Oliveira (2007) nos aponta que entre 1964 e 1990, ocorreu a transformação das forças produtivas no Brasil, movimento realizado pelo regime militar e responsável por um crescimento econômico que elevou a média da expansão capitalista. Neste processo, Francisco de Oliveira (2007) nos revela que a ditadura estatizou os mais importantes setores da produção em uma escala sem precedentes e formou o *tripé desenvolvimentista* composto por empresas estatais, empresas privadas e empresas multinacionais, subordinando a acumulação interna de capital ao movimento do capital externo, insinuando o que veio ser chamado de *financeirização da economia*.

Na visão de Oliveira (2007), a *financeirização* do capitalismo, equivocadamente chamada de *globalização*, pode ser considerada a forma específica da mundialização do capital, responsável pela abertura das comportas dos sistemas financeiros e monetários de cada capitalismo nacional, fazendo com que as dívidas externas, contraídas durante a década de 1970, fossem para a periferia do sistema, acompanhada da forte presença das multinacionais. Assim como, a acumulação de capital nas grandes economias do desenvolvimento capitalista possibilitou a gestão de um progresso técnico responsável por elevar a produtividade do trabalho. O autor nos aponta que tal movimento levou a crer que o consumo de trabalho vivo de uma grande parte da força de trabalho, parecia não mais ser relevante, criando uma *massa marginal* de trabalhadores para a acumulação de capital. Sendo assim, Oliveira (2007) nos revela que a soma da *financeirização* e do trabalho barato, ocasionou o fenômeno da *sobredeterminação do capital financeiro* em relação ao capital produtivo.

Após a queda da ditadura, a redemocratização foi institucionalizada pela Nova República. Segundo Oliveira (2007) a Nova República foi pensada como uma ruptura, no entanto, o autor destaca, que se analisada de maneira cuidadosa, nota-se que ela foi uma consequência do campo de forças e da sociabilidade gestada desde o golpe militar, passando pela intensa transformação da estrutura social e produtiva e das novas formas de representação política e social. Para o autor, durante o governo José Sarney (1985-1990), o presidente empenhou-se em retomar o dispositivo desenvolvimentista através do projeto do Fundo Nacional de Desenvolvimento (FND), na tentativa de retomar a centralidade das empresas estatais e das empresas nacionais privadas, porém, seu plano acabou sendo soterrado pela crise da dívida externa.

Durante os anos 1980, o Brasil foi marcado por um desempenho econômico decepcionante, pela inflação e pela vulnerabilidade externa. Desta forma, para a superação destes obstáculos, era necessário o desenvolvimento de uma estratégia de acumulação que

apontasse para a modernização da sociedade e da economia. Para que isso ocorresse, a retração da intervenção “excessiva” do Estado na economia, através de cortes de despesas, privatizações em larga escala, liberalização das finanças, do comércio e dos fluxos internacionais do capital e reformas tributárias, fiscais e do sistema de seguridade social, eram necessárias. Tal conjunto de políticas possibilitaria a integração do capital brasileiro aos mercados financeiros internacionais e aos conglomerados transacionais, com intenção de transformar o Brasil em uma economia desenvolvida (SAAD FILHO; MORAIS, 2018).

Na virada para a década de 1990, com a inflação na casa dos 89% ao mês, todo trabalho de acumulação realizado no período anterior foi perdido. Francisco de Oliveira (2007) afirma que a perversa pedagogia da inflação castigou de forma bruta os valores democráticos, fazendo com que a sociedade protestasse por uma mudança radical e rápida. Nas eleições de 1989, o autor afirma que duas alternativas se apresentaram; de um lado Luiz Inácio Lula da Silva (PT), que representava o *sindicalismo autêntico*, os interesses da classe trabalhadora e a promessa de uma sociedade socialista; e do outro Fernando Collor de Mello (PRN), que prometia o confronto aos *marajás* e todo sistema político, assim como, a liquidação da alta inflação. Com a vitória de Collor e seu programa de desenvolvimento que via os ditames da globalização, iniciou-se o período de *desmanche*²⁰ da sociabilidade gestada entre os anos 1964-1990. Este período, segundo Oliveira (2007), pode ser caracterizado pela “Desregulamentação do mercado, abertura indiscriminada às importações, perda do controle cambial, financeirização total da dívida interna e da dívida externa [...]” (OLIVEIRA, 2007, p. 30).

As reformas necessárias para a transição neoliberal foram gradualmente implementadas de maneira sistemática no final da década de 1980, sendo validadas politicamente através das eleições presidenciais de 1989, com a eleição de Fernando Collor de Melo. Porém, o plano de estabilização, idealizado pelo então presidente e sua equipe de governo, não foi capaz de combater o crescimento da inflação. Por conta de sua incompetência e por uma série de escândalos, sua administração foi paralisada por um processo de *impeachment*, ocorrido em 1992, levando ao cargo da presidência seu sucessor, Itamar Franco. Durante as duas administrações, foram impulsionadas políticas monetárias

²⁰ Roberto Schwarz (1999) considera que a desintegração nacional foi um reflexo da impossibilidade dos países atrasados se incorporarem enquanto nações e ao progresso do capitalismo de modo socialmente coeso, sendo um “aspecto da inviabilização global das industrializações retardatárias” (SCHWARZ, 1999, p. 6). Deste modo, o autor constata que a desintegração nacional é uma realidade material da história, na década de 1990, e que a cultura nacional no *fim de século* não articulava nenhum projeto coletivo de vida material.

altamente contracionistas com intuito de controlar a inflação, gerar excedentes para exportação e atrair capital estrangeiro. Como também, foram implementadas reformas responsáveis pelo início do processo de desconfiguração do texto constitucional aprovado em 1988, excluindo a distinção entre empresas estrangeiras e brasileiras, permitindo a exploração do subsolo por empresas estrangeiras, abolindo o monopólio estatal das telecomunicações e reduzindo o controle do Estado em relação à seguridade social. Tais reformas deram continuidade ao programa de privatização iniciado pela ditadura militar, abrindo o caminho para a flexibilização do mercado de trabalho (SAAD FILHO; MORAIS, 2018).

Segundo Saad Filho e Moraes (2018) a estratégia econômica totalmente neoliberal, desenvolvida por Fernando Henrique Cardoso (FHC), que ocupava o cargo de Ministro da Fazenda no governo de Itamar Franco, foi implementada ainda em 1994, momento em que a hiperinflação rondava a economia após sucessivos fracassos de planos heterodoxos de estabilização. O *Plano Real* forneceu cobertura política e ideológica para que o neoliberalismo se consolidasse no Brasil. Segundo os autores, o plano foi composto por sete políticas-chave: liberação das importações; sobrevalorização da moeda; liberação dos fluxos internacionais de capital; liberação financeira doméstica; altas taxas de juros; redução dos déficits nominais do setor público, através de reformas fiscais; e a desindexação da economia, realizada com a introdução de um índice de preços denominado Unidade Real de Valor (URV), na busca de ajustar os preços relativos desorganizados pela inflação.

O Plano Real apresentou uma estratégia para reduzir a inflação, possibilitando uma guinada do consumo e ganhos imediatos para as classes mais pobres. Com as reformas neoliberais, parecia que o Brasil estava preparado para um período longo de crescimento por meio de investimentos estrangeiros e pelo aumento da produtividade no trabalho. Com o “sucesso” do plano e a estabilização da economia, Fernando Henrique Cardoso foi eleito presidente nas eleições de 1994 e reeleito em 1998. Porém, apesar das realizações efetivadas, o Plano Real tornou o Brasil estruturalmente dependente dos inconstantes fluxos de capital estrangeiro, exigindo taxas de juros altas e permanentes que reduziram os investimentos e o crescimento do PIB, ocasionando um círculo vicioso que desestabilizava a estratégia de acumulação do país e abalava a confiança dos investidores. Deste modo, entre altos e baixos, o plano entrou em crise nos primeiros anos do segundo mandato de FHC (1999-2003), marcado por duras críticas da mídia. Com a desvalorização do real em relação ao dólar, a reputação do recém-eleito presidente e a credibilidade do Plano Real foram destruídas (SAAD FILHO; MORAIS, 2018).

Francisco de Oliveira (2007) afirma que o período FHC foi responsável por aprofundar o desmanche iniciado em um grau insuspeitado. Devido a total privatização das empresas estatais, que deslocou o campo de forças no interior da burguesia e desmontou o tripé empresas estatais, empresas privadas nacionais e empresas multinacionais, e ocasionou a predominância das multinacionais nos principais eixos de acumulação de capital. Este processo, segundo o autor, alterou de maneira radical a relação Estado-burguesias, fazendo com que o primeiro se tornasse uma espécie de refém do novo poder econômico focado nas multinacionais financeiras e produtivas.

Saad Filho e Moraes (2018) afirmam que as políticas neoliberais causaram grande impacto sobre o capital produtivo, modificando os padrões de emprego e a estrutura industrial brasileira. Segundo os autores, a transformação da estrutura de produção foi acompanhada pela desnacionalização, através da fusão de capitais estrangeiros e nacionais no âmbito das empresas e por um padrão de especialização determinado pelos conglomerados e seus imperativos globais. Desta forma, Saad Filho e Moraes (2018) afirmam que a transição para o neoliberalismo acabou incorporando os interesses do capital na formulação de políticas públicas, transferindo para o setor financeiro a capacidade estatal de destinar recursos e controlar a composição e o nível do emprego, da produção, do consumo e do investimento. Como resultado deste movimento, as instituições financeiras passaram a intermediar as relações entre o país e o resto do mundo.

As privatizações de grandes empresas, promovidas e financiadas pelo Banco Central, BNDES e pelo Tesouro, fizeram com que estas se especializassem em produtos mais simples e adotassem novas técnicas organizacionais e novas tecnologias, responsáveis pela substituição de mão de obra e novos métodos de produção. Tais mudanças cumpriram seus objetivos ao possibilitar o crescimento da produtividade, no entanto, neste período, muitas empresas fecharam suas portas e outras foram parar nas mãos do capital estrangeiro ou deslocaram suas cadeias produtivas para outros países. Este processo resultou na desarticulação da base industrial brasileira, levando ao processo de ampla desindustrialização. Com as cadeias produtivas esvaziadas por conta da automação e da propagação de métodos de produção com base no *toyotismo*, a economia brasileira se tornou dependente do comércio, das tecnologias e dos investimentos estrangeiros, o que fez elevar o coeficiente de importação de produtos manufaturados (SAAD FILHO; MORAIS, 2018).

Para além das mudanças estruturais das empresas, Saad Filho e Moraes (2018) apontam que o número de empregos na indústria reduziram 38% entre 1990 e 1997. Com as empresas privatizadas, meio milhão de trabalhadores perderam seus empregos, aumentando o

nível do trabalho terceirizado e do emprego precário, tornando o mercado de trabalho cada vez mais fragmentado. Deste modo, os autores afirmam que o neoliberalismo gerou um padrão de emprego focado em vagas informais e de baixa produtividade. Como também, tornou o mercado de trabalho brasileiro mais “flexível” ao restringir o direito dos sindicatos na representação dos trabalhadores na Justiça do Trabalho, ao introduzir contratos de trabalho por tempo indeterminado, ao reduzir vários benefícios e ao simplificar a demissão voluntária.

Neste movimento, as empresas passaram a recusar o registro de seus empregados, evitando cada vez mais as leis trabalhistas que geravam o poder de barganha para os trabalhadores e para os sindicatos. Com o número reduzido de trabalhadores com carteira assinada, o financiamento da previdência foi prejudicado, ao mesmo tempo, os assegurados que cumpriam o tempo de contribuição recebiam suas pensões e aposentadorias, causando um déficit no saldo previdenciário. Desta forma, na tentativa de se esquivar do resultado gerado pela precariedade nas relações de trabalho, as elites passaram a proferir um discurso contra o modelo previdenciário, alegando que este era demasiadamente oneroso e que seus benefícios eram financeiramente inviáveis (SAAD FILHO; MORAIS, 2018).

Na visão de Saad Filho e Moraes (2018), sob o neoliberalismo as taxas de crescimento do PIB tornaram-se instáveis e baixas, fazendo com que os anos 1990, se transformassem em uma *segunda década perdida*. Ao mesmo tempo em que a economia conseguia se sustentar graças a bolhas domésticas e a *booms* externos, era negativamente afetada pelo esvaziamento da cadeia produtiva, pelas altas taxas de juros, pela desindustrialização prematura, entre outros motivos. Processo que demandou grandes entradas de capital externo e integrou as finanças e a produção brasileira à acumulação global. Deste modo, os autores concluem que após a transição para o neoliberalismo, a economia brasileira continuou dependente, desigual e geradora de pobreza.

2.2 AS MUDANÇAS NA INDÚSTRIA FONOGRAFICA NA DÉCADA DE 1990

Após termos apontado os fatores sociais, políticos e econômicos envolvidos na transição neoliberal, efetivada no início da década de 1990, assim como os impactos negativos de suas políticas, evidenciados pelo desmanche da sociedade brasileira e pela desarticulação de um *projeto coletivo de vida material* (SCHWARZ, 1999), buscaremos expor alguns aspectos de como a implementação deste novo sistema ocasionou mudanças na maneira de produzir e na organização da indústria fonográfica nacional. Para então, compreendermos como se deu as interfaces entre a indústria e a produção independente na década de 1990.

Desde a consolidação da indústria cultural brasileira e seus setores, efetivada pela modernização conservadora realizada pelo regime militar, a indústria fonográfica obteve grande êxito comercial, chegando a ocupar, em meados da década de 1970, o quinto lugar no mercado mundial de discos. Porém, no início da década de 1980, os resultados do mercado fonográfico passaram a refletir a incerteza e a inconstância da vida econômica nacional, marcada pela sucessão de planos econômicos que conturbaram o cotidiano social e elevou a taxa de inflação. Neste contexto, o número de vendas de discos diminuiu consideravelmente. Como desencadeamento deste processo, não só a conjuntura macroeconômica serve de exemplo, mas também, a desaceleração do ritmo de acumulação do capital global que afetou as indústrias fonográficas nacionais e internacionais entra em questão (DIAS, 2008; CERQUEIRA, 2017).

Após uma retomada do crescimento no final da década de 1980, o início dos anos 1990, foi marcado por uma nova crise da indústria fonográfica. O confisco realizado durante o Plano Collor, somado ao cenário de instabilidade financeira e política, fizeram com que no ano de 1992, a indústria fonográfica brasileira passa-se por uma de suas maiores crises²¹. A produção que, em 1989, alcançou 76,8 milhões de unidades, caiu para 45,1 milhões em 1990, e no ano seguinte baixou para 32,1 milhões de unidades. Este cenário desastroso acarretou várias consequências para a indústria fonográfica, fazendo com que a gestão das gravadoras retomasse seu conservadorismo. Em busca de reduzir os custos de produção, passaram a adotar medidas que se mostraram eficazes na crise dos anos 1980, como a redução do *cast* de artistas contratados, a redução do quadro de funcionários e o aumento da racionalização das atividades através de uma acelerada terceirização das etapas produtivas (VICENTE, 2002).

Sobre esta questão, Marcia Dias (2008) afirma que a grave crise institucional e econômica vivenciada no Brasil, no começo dos anos 1980, deu início ao processo de fragmentação da linha de produção na indústria fonográfica, que se estendeu até a década de 1990. Tal processo revela uma “[...] estreita sintonia com um movimento mais amplo, de redefinição da posição dos pares no cenário econômico mundial, de uma nova configuração adquirida pelo capitalismo mundial, neste fim de século.” (DIAS, 2008, p. 106).

Segundo Dias (2008), a partir de 1970, o modelo fordista de produção capitalista entrou em colapso e, desde então, a lógica vigente das empresas transacionais fez com que as fronteiras nacionais sofressem uma dilatação definitiva e, neste contexto, o papel das nações se restringe ao subsídio e garantia da consolidação do capitalismo global. Deste modo, Dias

²¹ Vide Figuras 1, 1.1, em Anexo A, p. 125.

(2008) nos aponta que, as grandes corporações passaram a se instalar em países periféricos, em busca de alternativas para o alto custo social do trabalho nos países centrais. Neste movimento, a autora afirma que as linhas de produção se tornam inviáveis devido às conjunturas recessivas, levando a fragmentação do processo de trabalho. Deste modo, a autora constata que com a velocidade da informação e do desenvolvimento tecnológico, imprimiu-se uma lógica diferente à acumulação capitalista, fazendo com que as partes fragmentadas do processo de trabalho passassem por um processo de especialização e cada uma se tornou um *micro-universo produtivo*²².

Para exemplificar as mudanças ocorridas, a partir da perspectiva estrutural e administrativa das empresas fonográficas brasileiras, Marcia Dias (2008) nos aponta que algumas das grandes gravadoras realizaram uma verdadeira reengenharia por meio de demissões e tentativas de contenção de gastos. A autora nos apresenta o exemplo da BMG-Ariola, divisão de música do grupo alemão Bertelsmann, que na entre a década de 1980 e 1990, era dirigida por Luís Oscar Niemeyer. Sua estrutura era composta em torno de três áreas: *área artística*, que estudava a contratação de novos artistas, gerenciava as gravações e acompanhava todo processo de produção musical; *área de finanças*, onde estavam os setores de *royalties*, a contabilidade e desenvolvimento de informática; e a *área de marketing* ligada aos departamentos de promoção e vendas e suas representações nos estados do país (representantes comerciais e divulgadores).

Dias (2008) nos revela que, em 1988, a companhia possuía em seu *cast* 65 artistas, porém, em 1994, este número baixou para 33, apontando o corte de aproximadamente metade de artistas contratados. Para realizar a distribuição física do produto, a empresa promoveu uma associação com a Warner Music, com quem dividia um centro de estocagem e distribuição na cidade de São Paulo, incumbido de promover as vendas das duas empresas. Tal fato, segundo a autora, nos revela a terceirização da distribuição. Já o estúdio de gravação da companhia, foi vendido para os próprios funcionários da empresa, que passaram a mantê-lo e disponibilizaram o serviço de gravação através de aluguéis para outras empresas e artistas. Deste modo, a autora nos indica que a grande tendência para a atuação das grandes empresas,

²² Para conceituar tais mudanças, Marcia Dias (2008) se utiliza do conceito de *acumulação flexível*, elaborado por David Harvey. Nas palavras do autor: “A acumulação flexível, [...], é marcada por um confronto direto com a rigidez do fordismo. Ela se apoia na flexibilidade dos processos de trabalho, dos mercados de trabalho, dos produtos e padrões de consumo. Caracteriza-se pelo surgimento de setores de produção inteiramente novos, novas maneiras de fornecimento de serviço financeiros, novos mercados e sobretudo taxas altamente intensificadas de inovação comercial, tecnológica e organizacional. A acumulação flexível envolve rápidas mudanças dos padrões de desenvolvimento desigual, tanto entre setores como em regiões geográficas, criando, por exemplo, um vasto movimento de emprego no chamado setor de serviços, bem como conjuntos industriais completamente novos em regiões até então subdesenvolvidas [...]”. (HARVEY, 1993, p. 140).

passou a ser o trabalho exclusivo em Artistas & Repertório, vendas e marketing. Fazendo com que, ao serem diluídas na lógica capitalista, as especificidades do processo de produção de discos desaparecessem.

Sendo assim, através das constatações feitas por Marcia Dias (2008), podemos concluir que “[...] as mudanças na estrutura e na organização da produção fonográfica, [...], são uma consequência direta do movimento de globalização que, ao impor um rearranjo de todo processo produtivo, promove fenômenos como o da fragmentação da produção.” (DIAS, 2008, p. 120).

Em seus estudos sobre este período de crise do setor fonográfico, Eduardo Vicente (2002) nos revela um importante aspecto das mudanças efetivadas na indústria fonográfica e no mercado da música, sendo também um dos fatores que apontaram para um caminho de superação da crise: a substituição tecnológica. A primeira situação se revela pela troca do formato dos suportes musicais passando do LP (*Long Play*) para o CD (*Compact Disc*)²³. Somado a retomada da estabilidade econômica, observada a partir de 1993, com o aumento de 9,3% do salário médio real, o preço dos suportes musicais tiveram uma queda de 14% em relação ao ano anterior, fatores estes que possibilitaram uma retomada do crescimento da indústria fonográfica. Segundo Vicente (2002), este período de prosperidade marcou definitivamente a adequação da indústria fonográfica brasileira às práticas globalmente predominantes, movimento evidenciado pela terceirização da produção, pela substituição tecnológica e pela ampla segmentação do mercado.

Para além da substituição do formato dos suportes musicais, o desenvolvimento tecnológico também modificou o setor de equipamentos profissionais para gravação. Tanto a abertura econômica, quanto a difusão das tecnologias digitais de produção efetivada pelo protocolo MIDI (*Musical Instruments Digital Interface*)²⁴, foram responsáveis por intensas

²³ 1993 foi o primeiro ano em que a venda de CDs vendidos superou a de LPs. Esta substituição marcou a superação da crise da indústria, pois as gravadoras passaram a relançar boa parte de seus catálogos neste novo formato que possibilitava baixo custo de produção e alta lucratividade. Tal processo revitalizou o interesse do público por artistas tradicionais, sendo a MPB o segmento mais privilegiado através de relançamentos de títulos que já estavam fora de catálogo e não existiam mais em LP. Para além dos relançamentos, outra estratégia foi a criação de séries econômicas de coletâneas, que possuíam baixíssimo custo de produção e eram vendidas com valores 30% menores que os CDs de catálogo, fazendo aumentar o número de consumidores. (VICENTE, 2002).

²⁴ Criado em 1982, este foi o primeiro protocolo digital que possibilitou a reunião de equipamentos de diversos fabricantes em sistemas integrados. Estes sistemas passaram a permitir o sequenciamento e a reprodução de trilhas musicais por meio de amostras sonoras já armazenadas, como também a digitalização direta do áudio de vozes e instrumentos elétricos e acústicos e sua sincronização com as trilhas já sequenciadas. Tais equipamentos e programas de computadores passaram a exercer funções básicas relacionadas à produção musical como: o *sampleamento* (amostragem) que permite, através de um equipamento chamado *sampler*, a digitalização das amostras sonoras, seu processamento, armazenamento e reprodução; a *synthesização*, função que permite a incorporação das amostras sonoras a equipamentos eletrônicos (teclados musicais) que realizam a sintetização simultânea de timbres variados, podendo executar trilhas musicais complexas, compostas por vários

mudanças e possibilitaram uma ampla atuação nas atividades de produção musical (VICENTE, 2002).

As tecnologias digitais favoreceram o processo de terceirização da gravação e das etapas produtivas, pois os equipamentos para a produção e reprodução de discos foram totalmente padronizados, facilitando a montagem de estúdios de gravação de pequeno e médio porte e de custo reduzido tanto para os proprietários, quanto para os artistas que utilizavam seus serviços. Deste modo, as grandes gravadoras começaram a repassar tais funções a terceiros, abrindo mão de estúdios próprios de gravação (MARCHI; VICENTE, 2014).

Sobre este assunto, Eduardo Vicente (1996) nos revela que:

Em primeiro lugar, paralelamente ao desmantelamento dos grandes estúdios que têm se verificado nos últimos anos, está havendo um crescente aumento do número de estúdios de pequeno e médio porte, onde o quadro de pessoas responsável pela realização de cada sessão é bastante reduzido. Esta redução do tamanho dos estúdios e de seu corpo técnico me parece ter duas causas principais. A primeira delas é a de que as produções digitais requerem, realmente, menor espaço, tempo e trabalho, já que instrumentos como a bateria, o piano e os naipes de cordas e metais – que exigem complicadas técnicas de microfonação e tratamento acústico mais sofisticado – são normalmente substituídos por seus equivalentes sintetizados. A segunda deve-se ao fato de que o maior imbricamento entre as formações de músico e técnico posposta pelo digital, acaba permitindo que um mesmo profissional realize, simultaneamente, as funções de gravação executante, regente e produtor. (VICENTE, 1996, p. 61-62).

A montagem de estúdios de gravação de pequeno e médio porte, com padrões técnicos compatíveis com os grandes estúdios, possibilitou ampla pulverização do aparato de produção musical e de suas atividades. Movimento que permitiu um nível de homogeneização das técnicas e da qualidade de produção utilizadas mundialmente, sendo esta uma das condições fundamentais para o processo de terceirização da indústria, ocorrido ao longo dos anos 1990 (VICENTE, 2002).

Com a chegada dos aparatos tecnológicos, Vicente (2002) aponta que a formação do músico sofreu certas modificações, pois este foi fortemente pressionado a adquirir mais conhecimentos em áreas que antes não atuava como, por exemplo, a informática, tecnologia de áudio, engenharia eletrônica, domínio da língua inglesa, entre outros. Fora estas questões, o músico passou a ter necessidade permanente de obter recursos financeiros para atualizar seus equipamentos. Portanto, o autor analisa tal aparato tecnológico como uma *instância*

instrumentos; o *sequenciamento*, realizado através de *sequencers*, programas de computador que possibilitam, por meio do computador ou teclado musical o sequenciamento das diferentes trilhas que compõem uma música; e a *digitalização de áudio*, função que permitiu a gravação de instrumentos e vozes em estúdio pudesse ser realizada através de equipamentos digitais e armazenada diretamente no disco rígido do computador, possibilitando a fácil sincronização das trilhas gravadas, como também uma variedade de recursos de manipulação do som digitalizado. (VICENTE, 2002).

democratizadora da produção musical, porém, também enfatiza, que seu papel fortalece a inserção dos músicos na lógica do mercado musical, apontando para uma maior racionalização da produção e para a incorporação de atividades antes não exercida por eles, fazendo com que assumissem os papéis de empresários, produtores e engenheiros de gravação.

Outro ponto importante da modificação do patamar tecnológico, ressaltado por Vicente (2002), foi o revigoramento da cena independente na década de 1990, devido à associação das grandes gravadoras a selos independentes, consolidando no Brasil, segundo sua análise, um modelo de *sistema aberto* de produção da indústria fonográfica, similar ao que foi desenvolvido nos países centrais. Tema que trataremos com mais profundidade a seguir, buscando demonstrar as interfaces entre a indústria fonográfica e a produção independente na década de 1990.

2.3 AS INTERFACES ENTRE A INDÚSTRIA FONOGRÁFICA E A PRODUÇÃO INDEPENDENTE

O contexto de reorganização da indústria fonográfica, somado ao desenvolvimento tecnológico e ao surgimento de empresas especializadas como fábricas de CDs, estúdios de gravação, distribuidoras e firmas de editoração eletrônica, possibilitaram que os produtores e selos independentes operassem a partir de suas próprias estruturas, porém, de maneira reduzida. Deste modo, o projeto de produção musical independente, que teve início nos anos 1970 e 1980, se mostrou capaz de substituir as grandes gravadoras nos processos de formação, prospecção e gravação de novos artistas. Para além dos fatores já citados, a crise da indústria fonográfica do início da década de 1990, fez com que as gravadoras privilegiassem o gênero sertanejo e a música romântica, deixando de lado artistas de segmentos que não atingiam grande vendagem neste período, como o *rock* e a MPB (VICENTE, 2002).

Por conta desta situação e da melhora das condições técnicas de produção independente, Eduardo Vicente (2002) nos revela que artistas já consagrados²⁵, mas esquecidos pelas gravadoras, começaram a produzir seus próprios trabalhos. Nesta retomada da produção independente, o autor destaca o aparecimento e criação de selos fonográficos²⁶

²⁵ Entre eles estão Belchior, Tim Maia, Quarteto em Cy, Hélio Delmiro, Vinícius Cantuária, Tetê Espindola, entre outros. (VICENTE, 2002).

²⁶ Entre eles estão os selos Zimbabwe (SP), Banguela Records (SP), Cogumelo (BH), entre outros. (VICENTE, 2002).

em diferentes localidades do país. Novos nomes²⁷ surgiram, vindos de diferentes cenas e gêneros musicais, como o *pop/rock*, *heavy metal* e o RAP, aumentando a segmentação do mercado, assunto que trataremos mais adiante. Segundo Vicente (2002), este movimento de criação de novos selos teve como inspiração a tendência crescente de bandas e selos independentes que obtiveram grande sucesso nos EUA, entre as mais conhecidas estão Pearl Jam e Nirvana.

Eduardo Vicente (2002) afirma que a cena independente dos anos 1990, passou a se adaptar e integrar mais o mercado ao buscar o afastamento da imagem de trabalho artesanal, muito evidente nas décadas anteriores. O interesse, neste momento, estava em demonstrar a viabilidade e a profissionalização de seus trabalhos. Tal aproximação entre as grandes gravadoras e independentes se fortaleceu, pois com a reestruturação do processo de trabalho da indústria, muitos profissionais de grandes gravadoras foram descartados por conta da política de contenção de gastos e pela terceirização das atividades. Estes criaram seus próprios selos, gravadoras e estúdios de gravação²⁸, carregando para a cena independente a ideia de profissionalização e uma nova forma de relação com o mercado. Segundo o autor, tal relação se mostra a partir de contratos de distribuição realizados pelas grandes gravadoras, dos produtos vindos dos independentes, processo que acabou sendo vantajoso para as grandes gravadoras, que passaram a utilizar selos e gravadoras independentes como laboratório de novas tendências.

Apesar dos muitos conflitos existentes ao decorrer deste processo, este período acabou por constituir uma nova ecologia de mercado, em que os independentes complementavam a ação das grandes gravadoras, formando novos nomes, possibilitando a atuação em nichos especializados e servindo segmentos antes não atendidos pelas grandes gravadoras. Deste modo, as gravadoras e selos independentes que não realizavam este tipo de contrato e optavam pelo controle de todas as etapas de produção, muitas vezes, por conta do não interesse das grandes gravadoras ou por um posicionamento crítico à esta relação, acabavam se voltando para um segmento específico e um nicho de atuação reduzido, como era o caso da música instrumental e da MPB mais sofisticada e de perfil mais regional (VICENTE, 2002).

²⁷ Racionais MC's, Raimundos, Skank, Sepultura, entre outros. (VICENTE, 2002). Vide Figuras 2, 2.1, 3, 3.1, 3.2, 4, 4.1, 4.2, 5, 5.1, 6, em Anexo A, p. 126,127,128, 129, 130, 131.

²⁸ Entre eles estão os funcionários da Warner: Pena Shmidt, que fundou o selo Tinitus; Nelson Motta, fundou o selo Lux; e Conie Lopes, fundou o selo Natasha Records. Funcionários da Polygram como Mayrton Bahia, fundou a Radical Records; Marcos Mazzola, fundou a MZ; e Peter Klam, fundou a Caju Music. Neste movimento, muitos músicos e artistas que faziam parte do *cast* de grandes gravadoras também decidiram criar suas próprias gravadoras ou selos independentes, entre eles estão Dado Villa-Lobos (RockIt!), Marina Lima (Fullgás), Ivan Lins e Vitor Martins (Velas), Egberto Gismonti (Carmo), Ronaldo Bastos (Dubas), entre outros. (VICENTE, 2002).

Sendo assim, podemos constatar que uma nova organização dos independentes ocorreu neste período, devido à aparição de iniciativas que ultrapassavam o conceito de produção independente até então conhecidos, atuando a partir de estruturas mais elaboradas²⁹ e laços mais estreitos com as grandes gravadoras e a lógica do mercado da música.

Para Marcia Dias (2008), esta nova organização do universo dos independentes, pôde evidenciar uma sintonia estreita entre sua lógica e a das grandes gravadoras, desenvolvendo uma relação de complementariedade, muitas vezes, indireta e conflituosa. Tal complementariedade, segundo a autora pôde ser percebida no momento em que a produtora independente absorveu parte da produção musical excedente não capitalizada pelas grandes gravadoras, como citado anteriormente. Este movimento, segundo Dias (2002), diminuiu a tensão no panorama cultural, pois ofereceu oportunidades e realizou testes de produtos para as grandes gravadoras, facilitando suas escolhas na hora de investir em novos nomes. Ou, até mesmo, quando a relação já se mostrava mais aperfeiçoada, as grandes gravadoras buscavam produtos acabados no meio independente prontos para a difusão.

Dias (2008) se fundamenta nas contribuições de três autores que pensaram o assunto em questão. Os dois primeiros, Peterson e Berger (1975 apud DIAS, 2008) dizem que a indústria passa por *ciclos de concentração e distensão*, em que o período de concentração intensa corresponde um grau de baixa inovação da produção e diversidade. Com isso, a demanda insatisfeita despertaria o surgimento de produções independentes, trazendo novidades ao mercado. Deste modo, o ciclo se completaria quando a grande indústria passasse a incorporar a diversidade trazida pelos independentes, através da compra do *cast* das produtoras independentes, até que um novo momento de concentração fosse alcançado e o ciclo se refizesse. O terceiro autor, Paul Lopes (1995 apud DIAS, 2008), diverge da ideia de ciclos, alegando que o que varia não é a concentração, mas o sistema de desenvolvimento e produção realizado pelas grandes gravadoras. A partir dos anos 1980, segundo Lopes (1995 apud DIAS, 2008), este sistema passou a ser um *sistema aberto*, que como estratégia de manutenção do controle de mercado, incorporou a inovação e a diversidade. Deste modo, as empresas garantiam a concentração nas áreas de fabricação, distribuição e difusão.

Outro fator importante para compreendermos a expansão das gravadoras e selos independentes, já mencionado anteriormente, é o desenvolvimento das tecnologias de gravação. Tal inovação técnica possibilitou que novos artistas entrassem no mercado

²⁹ Segundo Eduardo Vicente (2002), algumas destas gravadoras e selos independentes, de acordo com a classificação norte-americana, poderiam ser enquadradas como *middles* (empresas de médio porte) e não propriamente independentes.

fonográfico por conta das facilidades técnicas oferecidas pelo novo advento tecnológico e pela redução dos custos de produção. Porém, as facilidades obtidas não descartavam o problema da difusão e distribuição dos produtos produzidos pelos produtores independentes. Segundo Dias (2008), as lojas não possuíam interesse nos produtos independentes, pois não carregavam as marcas das grandes gravadoras, o que era considerado garantia de sucesso. Assim como, os meios instituídos de promoção e difusão raramente abriam espaço para produções alternativas.

Deste modo, Dias (2008) constata que as mudanças na configuração das condições de produção da indústria fonográfica e o barateamento dos custos do aparato técnico, permitiram o acesso de novos agentes, fato que viabilizou o aparecimento de pequenas empresas especializadas na gravação e produção de discos ao longo da década de 1990. Tal processo, segundo a autora, evidencia afinidades com fenômenos da globalização capitalista e se aproxima do movimento que alguns autores, entre eles David Hesmondhalgh (1996 apud DIAS, 2008), denominam *especialização flexível*. Caracterizado pela especialização de certas etapas do processo de produção que atingem outras esferas da produção, até chegar ao seu centro vital. No caso da indústria fonográfica, Dias (2002) afirma que este movimento se mostrou no momento em que as produtoras independentes se transformam em fornecedoras de artistas e repertórios para as grandes gravadoras.

Em seus estudos sobre o tema, Marcia Dias (2008) aponta dois autores com opiniões distintas sobre a nova configuração do cenário fonográfico. O primeiro, Christianen (1995 apud DIAS, 2008), considera que esta nova configuração fez parte de mais um *ciclo de concentração e distensão*, proposto por Peterson e Berger (1975 apud DIAS, 2008), efetivado em outro patamar. Segundo o autor, a maior autonomia dos independentes, apoiados pelas novas tecnologias e pela segmentação do mercado, efetivaram melhores condições de aceitação de seus produtos e, deste modo, garantiram inovação e diversidade para o panorama fonográfico. A tese levantada por Eduardo Vicente (1996) sobre este tema, nos revela que a relação entre os independentes e as grandes gravadoras agravou as condições de monopólio e a padronização da produção, pois são pautadas pelo que o autor denomina de *radicalização do sistema aberto*, ao se utilizar das elaborações propostas por Paul Lopes (1992 apud DIAS, 2008).

Feitas tais considerações, Marcia Dias (2008) afirma que as relações entre as grandes gravadoras e os independentes, a partir da década de 1990, são vistas como *cooperação*, *simbiose* e *trabalho em network*. A versatilidade das produtoras independentes e sua capacidade de testar fatias de mercado, fez com que as grandes gravadoras, na visão da

autora, se aproximassem cada vez mais da produção independente. Dias (2002) alega que os modos pelos quais esta relação foi efetivada, ocorreram por meio de licenciamentos, contratos de distribuição, compras de catálogo e repertório ou de todo selo fonográfico independente.

Deste modo, Marcia Dias (2008) levanta a hipótese de que a fragmentação da produção da indústria fonográfica e as condições trazidas pela tecnologia, favoreceram a aparição e a diversificação dos agentes produtores. No entanto, mesmo com a relação e aproximação entre os independentes e as grandes gravadoras, estas últimas realizavam um afunilamento no momento de escolher os produtos produzidos pelos independentes, limitando a ocorrência de parcerias e situações de terceirização que possibilitariam a conquista do mercado por produtos inovadores produzidos pelos artistas independentes. Sendo assim, Dias (2008) afirma que o fato das gravadoras e selos independentes não possuírem condições autônomas de distribuição, estas foram compelidas a reiterar o modelo instituído pelas grandes gravadoras, mantendo-se reféns da lógica utilizada por estas para atingir tais fins e completarem a última fase do processo de produção.

Portanto, Dias (2008) conclui que através desta relação de forças entre as grandes gravadoras e os produtores independentes, estes últimos abriram mão de seu valor agregado de qualidade musical e veículo de inovações e críticas, para se submeterem as fórmulas previsíveis e consagradas, em busca de aceitação e um possível contrato com as grandes gravadoras. Segundo a autora, os desdobramentos desta fragmentação da produção, que favoreceram a proliferação de selos e gravadoras independentes, que teriam o poder de transformar as bases de produção e o modo de acumulação da indústria fonográfica, representaram, não mais, que um rearranjo estrutural, por estarem submersas na lógica do *standard*.

Mesmo que notemos relações indiretas e muitas vezes conflituosas entre a produção fonográfica independente e as grandes gravadoras, podemos constatar que boa parte dos artistas independentes não conseguiram, ou, não tiveram interesse em realizar esta aproximação, que culminou na integração da produção independente pelas grandes gravadoras, ou, até mesmo, em um contrato de divulgação, difusão e distribuição. Esta parcela de artistas continuou desenvolvendo e buscando meios alternativos para divulgarem seus trabalhos, se mantendo em uma via alternativa em relação à indústria fonográfica do início ao fim do processo de produção. Assunto que será tratado no próximo capítulo.

2.4 A ALTA SEGMENTAÇÃO E A REGIONALIZAÇÃO DO MERCADO MUSICAL BRASILEIRO

Ao destacarmos as mudanças na indústria fonográfica brasileira, ocorridas no início da década de 1990, percebemos que tal rearranjo efetivado nas maiores empresas do setor, refletiu diretamente na maneira de produzir dos artistas independentes e na relação destes com as grandes gravadoras. Para além de todos os aspectos abordados ao longo deste capítulo, se faz necessário entendermos como o mercado da música estava organizado neste período. Buscamos com esta breve análise, situar o segmento da MPB neste contexto. Fato de grande importância para a compreensão de como os artistas independentes deste segmento, localizados na cidade de São Paulo, se organizaram durante a década de 1990.

Eduardo Vicente e Leonardo de Marchi (2019) nos revelam que após um período de expressivo crescimento no mercado de discos, ocorrido ao longo dos anos 1970, a década de 1980, marcada pelas constantes crises e pela inflação acelerada, apresentou uma drástica diminuição dos investimentos no setor. Por este motivo, afirmam os autores, que os empresários responsáveis pelas grandes gravadoras buscaram racionalizar o funcionamento das empresas. Por meio de ações integradas de redução de custos e de marketing, passaram a explorar os mercados populares, antes desprezados pelas grandes gravadoras. Deste modo, as empresas reduziram suas apostas em novos nomes da MPB e seus elencos de maneira radical. Somado a esta estratégia, passaram a procurar novas alternativas musicais, na tentativa de se adequarem a nova realidade do mercado e do público jovem que se distanciava cada vez mais dos artistas que integravam a MPB durante a década de 1980. Neste cenário, os autores alegam que duas vertentes tiveram destaque no mercado musical brasileiro: a música infantil e o *rock*.

De acordo com Vicente e Marchi (2019), durante a década de 1980, a vertente da música infantil obteve destaque, pois a nova configuração da indústria fez com que as gravadoras passassem a ter influência no desenvolvimento dos programas infantis da televisão. Desta forma, os autores nos revelam que o Trem da Alegria (RCA), a Turma do Balão (CBS), Mara (EMI), Angélica (CBS) e, em especial, Xuxa Meneghel³⁰ (Som Livre), tornaram-se as grandes estrelas da música desta década.

³⁰ A apresentadora do programa infantil *Xou da Xuxa*, da Rede Globo, foi apontada na época como a maior vendedora de discos da América Latina neste período, passando as marcas de Júlio Iglesias e Roberto Carlos. (VICENTE; MARCHI, 2019).

Vicente e Marchi (2019) nos apontam que desde a Jovem Guarda o *rock* não havia recebido atenção destacada da indústria fonográfica. Porém, a partir dos anos 1980, emergiu uma nova geração vinda da cena *underground*, do eixo Rio/São Paulo e de Brasília, para o *mainstream*. Segundo os autores, entre as figuras de destaque deste movimento estão as bandas Barão Vermelho (Som Livre), Blitz (EMI), RPM (CBS), Kid Abelha & Os Abóboras Selvagens (WEA), Os Paralamas do Sucesso (EMI), Ultraje a Rigor (WEA), Legião Urbana (EMI) Engenheiros do Hawaii (BMG), Titãs (WEA), Magazine (WEA), Ira! (WEA) e Capital Inicial (PolyGram) e artistas solo como Cazuza (PolyGram), Lobão (RCA), Lulu Santos (WEA), Ritchie (CBS) e Léo Jaime (CBS).

Um ponto importante, enfatizado por Vicente e Marchi (2019), foi o fato de boa parte das bandas citadas terem feito canções voltadas para a crítica social, dando enfoque para questões como desigualdade, corrupção, violência policial e a crise econômica. Porém, afirmam os autores que esta crítica se diferenciava da crítica feita pelos artistas da MPB nas décadas anteriores, pois o abrandamento da censura possibilitou que os roqueiros utilizassem uma linguagem mais direta e incisiva, sem ter que recorrer à linguagem metafórica ou oblíqua como as utilizadas por boa parte dos artistas durante a ditadura militar. Segundo os autores, para além do conteúdo das letras, o comportamento e a música destes artistas buscavam confrontar a moral conservadora que predominou durante o regime militar, em um país que marchava lentamente para o processo de abertura política, que apenas teve sua efetiva conclusão nos anos 1990, com a eleição presidencial.

Após um período de crise, no início da década de 1990, a indústria fonográfica voltou a crescer e aumentar seus números de venda a partir de 1992. Isto só ocorreu, como já citamos anteriormente, devido a melhora da situação econômica, somada a efetivação da substituição do formato do suporte musical para o CD (*Compact Disc*), a popularização dos equipamentos digitais de produção musical e a proliferação de pequenos e médios estúdios de gravação. Movimento que levou à ampla terceirização dos estúdios das grandes gravadoras, fazendo com que reduzissem os seus custos de produção.

Eduardo Vicente (2002) nos revela outro fato significativo ocorrido no campo da divulgação musical no âmbito televisivo, a criação da MTV Brasil (*Music Television Brasil*), em 1990. A emissora surgiu por meio de uma concessão obtida pelo Grupo Abril, sendo a primeira emissora a dedicar vinte e quatro horas de sua programação à entrevistas, shows e notícias voltadas ao *show bizz*. Segundo o autor, em seus primeiros anos de atividade, a MTV Brasil atingia cinco milhões de domicílios e cerca de cinquenta e três municípios. Para além da programação citada, a emissora proporcionou um grande impulso para a produção de

videoclipes nacionais³¹, formato que, segundo Vicente (2002), passou a ser utilizado na estratégia de divulgação dos artistas. Em 1995, a emissora criou o *Video Music Awards Brasil* (VMB)³², evento de premiação de videoclipes que seguia o modelo das edições norte-americanas. Segundo Vicente (2002), o *pop/rock* nacional e internacional possuíam destaque nos primeiros anos de existência da emissora, porém ao longo de suas atividades, a MTV Brasil passou a veicular clipes de outros segmentos musicais, o que levou a valorização do videoclipe como veículo de divulgação. Com isto, o autor afirma que os clipes assumiram um papel relevante dentro da estratégia de marketing das gravadoras.

Segundo Vicente e Marchi (2019) umas das consequências destes processos, foi o início do declínio do eixo Rio/São Paulo, que ocupava o espaço hegemônico de produção musical. O surgimento de novos selos musicais independentes especializados em diferentes gêneros por todo país, fez com que a música regional passasse, cada vez mais, a ser consumida e gravada em suas localidades de origem. Os autores afirmam que devido à adequação da indústria fonográfica às praticas realizadas nos países centrais, como a terceirização de suas atividades e a prospecção e produção de novos artistas através de parcerias com diversos selos independentes, as grandes gravadoras passassem a explorar de maneira mais sistemática a diversidade musical existente no Brasil.

Este movimento possibilitou uma presença maior de artistas vinculados a demandas identitárias de cada localidade. Como exemplo, podemos observar a renovação da cena *rock*, durante a década de 1990, realizada por artistas ligados a identidades periféricas e negras, entre eles estão os integrantes das bandas cariocas Planet Hemp (Sony), O Rappa (Warner) e Cidade Negra (Sony)³³, entre outras. Para além destas citadas, bandas surgidas em Recife, capital de Pernambuco, que neste período se tornou um importante polo da música *underground*, alavancado pelos festivais independentes e pelo Movimento *Manguebeat*, surgido em um bairro periférico da cidade. Movimento musical responsável por dar visibilidade a diversas bandas locais, entre as mais conhecidas estão Mundo Livre S/A (Banguela/Warner) e Chico Science & Nação Zumbi (Chaos/Sony)³⁴ (VICENTE; MARCHI, 2019).

Segundo Vicente e Marchi (2019), o cenário da música negra também sofreu mudanças ao adquirir maior autonomia e ao se tornar mais regionalizado. Foi o caso do Funk Carioca, que ganhou destaque e projeção nacional por meio das duplas Pepê & Nenem (EMI)

³¹ Vide Figuras 7, 7.1, em Anexo A, p. 131, 132.

³² Vide Figuras 8, 9, em Anexo A, p. 132, 133.

³³ Vide Figuras 10, 11, 11.1, 11.2, 12, 13, 13.1, 14, 15, 15.1, em Anexo A, p. 133, 134, 135, 136, 137, 138.

³⁴ Vide Figuras 16,17, 18, 19, 20, 20.1, 21, 21.1, em Anexo A, p. 138, 139, 140, 141, 142.

e Claudinho & Buchecha (Universal), propagadores do estilo *Funk Melódico* e pelo Bonde do Tigrão (Sony), com o chamado *Batidão*. Já em São Paulo, os autores destacam o RAP que se afirmava através do grupo independente Racionais MC's³⁵. Na Bahia, os autores apontam os grupos vinculados a projetos sociais como Timbalada (Universal) e Olodum (Sony/Columbia). Assim como, o fenômeno musical dos anos 1990, vinculado aos trios elétricos e ao carnaval de Salvador, a *Axé Music*. Deste segmento surgiram bandas que alcançaram grande sucesso comercial no mercado nacional, como Chiclete com Banana (BMG), Daniela Mercury (Sony), Banda Cheiro de amor (PolyGram), Ara Ketu (Sony) Netinho (PolyGram), Asa de Águia (Sony) e Ivete Sangalo (Sony).

Outro gênero musical destacado por Vicente e Marchi (2019), foi o Pagode, um subgênero contemporâneo do Samba, que se tornou um dos principais produtos da indústria fonográfica deste período. Segundo os autores, não se tratava mais do Samba ligado aos morros do Rio de Janeiro, mas sim de uma produção *desterritorializada e ressignificada* nas periferias das grandes cidades de estados como Minas Gerais, São Paulo e Salvador. Destas, surgiram grupos como Negritude Jr. (EMI), Só Pra Contrariar (BMG), Gera Samba (posteriormente rebatizado como É o Tchan do Brasil, PolyGram), Art Popular (EMI) e ExaltaSamba (EMI).

Por final, Vicente e Marchi (2019) nos apontam o gênero musical mais privilegiado neste processo de regionalização da produção musical, a Música Sertaneja. Gênero musical estabelecido na indústria fonográfica desde seus primórdios, mas sempre relegado em relação aos gêneros urbanos. Este, só chegou ao ápice do sucesso na década de 1990.

Vicente (2002) afirma que ao longo dos anos 1980, duplas sertanejas começaram um movimento de aproximação a sonoridade do *country* norte-americano e se afastaram da sonoridade “caipira”. Segundo o autor, os artistas do gênero passaram a utilizar instrumentos elétricos ao invés da viola, se aproximaram do *ritmo jovem*, deixando de lado a Toada e outros ritmos tradicionais, como também substituíram os temas ligados a vida no campo pela temática exacerbadamente romântica, refletindo um movimento de desenraizamento do próprio artista sertanejo como uma opção comercial, cedendo à padronização e a forte orientação mercadológica do segmento. Roberto Zan (2001) nos revela que esta conversão, de caipira para *country*, expressa a modernização do campo brasileiro, ocorrida entre as décadas de 1980 e 1990. Para o autor, as canções sertanejas do início década de 1990, se

³⁵ No próximo capítulo desta pesquisa dedicaremos mais atenção ao caso do RAP em São Paulo, pois concomitantemente ao processo de reconfiguração da produção fonográfica independente no segmento da MPB, o movimento HIP-HOP tem grande importância neste período.

transformaram em uma espécie de trilha sonora da era Collor (1990-1992), pois sustentou o mercado de discos em um período marcado pela crise do setor fonográfico.

Vicente e Marchi (2019) levantam a hipótese de que o sucesso alcançado pela Música Sertaneja, na década de 1990, se deve pelo fato da absorção pelas grandes gravadoras transacionais das últimas grandes gravadoras brasileiras: a Copacabana pela Sony, em 1992 e a Continental pela Warner, em 1994. Os autores apontam que com estas fusões, boa parte dos artistas, em sua maioria membros do gênero sertanejo, foram absorvidos pelas grandes gravadoras. Entre os beneficiados pelo grande momento da música sertaneja estão Leandro & Leonardo (Continental), Chitãozinho & Xororó (Polygram) João Paulo & Daniel (Continental), Zezé di Camargo & Luciano (Copacabana), Gian e Giovani (BMG) e a cantora Roberta Miranda (Continental).

Roberto Zan (2001) levanta a hipótese de que, neste contexto de regionalização da música brasileira, ocorrido ao longo da década de 1990, as ideias de *identidade cultural* e de *cultura brasileira* aparecem de forma fragmentada. Para o autor, isto se deve aos recortes de classe e de identidade regionais, que foram utilizados como elementos legitimadores de segmentos do mercado. Zan (2002) afirma que tal movimento ocorreu devido à inserção do Brasil em um contexto marcado pela mundialização da cultura e pela globalização econômica. Já, Eduardo Vicente (2002) nos aponta que, embora o Brasil possua uma diversidade musical imensa, o caminho percorrido pelos artistas para que consigam atingir o grande público, passa essencialmente pela adequação a padrões, muito bem definidos, de temática e performance exigidos pela indústria fonográfica. Deste modo, Vicente (2002) afirma que existe uma *padronização dentro da segmentação*, que demarca e estreita os caminhos ao grande mercado para os novos artistas e segmentos.

2.5 A MPB EM UM MERCADO ALTAMENTE SEGMENTADO E REGIONALIZADO

Ao constataremos o investimento feito pelas gravadoras em novos gêneros e segmentos musicais ao longo da década de 1990, nos perguntamos: Como a MPB se situou neste contexto de ampla segmentação e regionalização do mercado musical brasileiro? Para respondermos esta pergunta, buscaremos localizar os artistas já consagrados e novos nomes do segmento da MPB que tiveram destaque no mercado da música, entre 1990 e 1997.

Para isto, utilizaremos a análise feita por Eduardo Vicente (2002), a partir dos levantamentos estatísticos fornecidos pelo Nopem (Nelson Oliveira Pesquisa de Mercado). O

documento em questão apresenta o levantamento de dados, feito através dos principais pontos de venda das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, resultando na listagem dos cinquenta álbuns mais vendidos entre os anos de 1965 e 1999.

Eduardo Vicente (2002) afirma que ao longo das décadas de 1980 e 1990, a importância da MPB dentro da indústria fonográfica reduziu de maneira significativa, porém, o autor destaca que isto não implicou em uma total ausência de renovação. Com base nos dados fornecidos pelas listagens do Nopem, Vicente (2002) nos revela que entre os anos de 1990 e 1995, o segmento de Repertório Internacional liderou as vendas no mercado Brasileiro. Segundo os dados apontados pelo autor, no ano de 1990 o segmento da MPB contou com quatro álbuns na lista dos cinquenta mais vendidos, entre os artistas já consolidados no mercado musical brasileiro estão Djavan (10°), Gal Costa (19°) Sandra de Sá (35°) e Emilio Santiago (9°), artista que despontou no mercado em 1989. Em 1991, destacaram-se cinco álbuns de MPB, entre os artistas já consolidados estão Gal Costa (13°), Fafá de Belém (28°), Ivan Lins (31°), Emilio Santiago (6°) e a revelação do ano Marisa Monte (46°). Em 1992, destacaram-se oito álbuns do segmento, entre os artistas consolidados estão Rita Lee (5°), Fagner (8°), Fafá de Belém (20°), Caetano Veloso (24°), Djavan (36°), Tim Maia (40°), Emilio Santiago (4°) e a artista revelação Marisa Monte (12°).

Em 1993, novamente oito álbuns se destacaram, entre os artistas já consolidados estão Caetano Veloso (3°), Simone (28°), Maria Bethânia (33°), Fagner (40°), Tim Maia (41°) Caetano & Gil (47°) e Jorge Benjor (50°), entre os novos nomes revelados neste ano estão Adriana Calcanhoto (19°) e Edson Cordeiro (21°). Em 1994, sete álbuns de MPB se destacaram, entre os artistas consolidados estão Maria Bethânia (2°), Jorge Benjor (3°), Tim Maia (4°) Chico Buarque (6°), Fagner (32°), Marina Lima (33°) e Marisa Monte (40°), neste momento Marisa Monte já havia se tornado a grande revelação da década e se tornou um nome consolidado no mercado musical brasileiro. Em 1995, apenas três álbuns do segmento se destacaram, entre os artistas estão apenas nomes já consolidados como Gal Costa (30°), Rita Lee (47°) e Marina Lima (48°).

Segundo os dados apresentados por Vicente (2002), o Samba foi o segmento que liderou as vendas, entre os anos de 1996 e 1997, devido o surgimento dos novos grupos de Pagode. O autor nos revela que em 1996, o segmento da MPB contou com apenas três álbuns em destaque na listagem, entre os artistas já consolidados estão a veterana Angela Maria (26°), Marina Lima (35°) e o grande artista revelação Chico Cesar (47°). Em 1997, novamente três álbuns apareceram na listagem, entre os artistas consolidados estão Emilio Santiago (14°), Gal Costa (34°) e Marisa Monte (37°).

Deste modo, Eduardo Vicente (2002) afirma que, com menor frequência, novos artistas continuaram surgindo e ganhando certo destaque nas listagens e no mercado musical brasileiro como o caso de Emílio Santiago, artista que ganhou notoriedade em 1988 e se consolidou ao longo da década de 1990; Adriana Calcanhoto³⁶ e Edson Cordeiro³⁷, lançados pela Sony, em 1993; e Marisa Monte³⁸, a grande revelação do segmento na década de 1990. Para além dos artistas citados, o músico paraibano Chico César³⁹, chamou atenção da mídia com o lançamento de seu primeiro álbum, em 1995, pela gravadora independente Velas. Com o sucesso, assinou contrato com a gravadora PolyGram e lançou seu segundo álbum, passando a ser reconhecido como uma das grandes revelações desta geração de artistas.

Para Eduardo Vicente (2002) o movimento de padronização se estendeu às estratégias de atuação no mercado de empresas e artistas. O autor aponta que ao longo da segunda metade dos anos 1990, pôde-se verificar uma tendência geral de acomodação no cenário da indústria fonográfica, evidenciada através da menor exploração dos segmentos de apelo popular e por uma política agressiva de relançamentos e compilações. Desta forma, afirma o autor que muitos artistas da MPB e de outros segmentos, passaram a relançar seus antigos sucessos em shows e eventos ao vivo, realidade oposta aos shows ao vivo das décadas de 1960 e 1970, quando este espaço era destinado a apresentação de músicas inéditas por meio de performances espontâneas e únicas. Ao longo da década de 1990, Vicente (2002) nos revela que os shows ao vivo se transformaram em *compilações ao vivo dos grandes sucessos de carreira*, em que os artistas buscavam, por meio dos equipamentos de alto nível tecnológico disponíveis, reeditar seus principais sucessos e revigorar suas carreiras. Entre os artistas que optaram por esta estratégia, o autor destaca Rita Lee⁴⁰, Gal Costa⁴¹, Gilberto Gil, entre outros.

Deste modo, podemos notar, a partir das contribuições de Vicente (2002), que durante a década de 1990, houve uma redução no investimento e no destaque da MPB dentro da indústria, evidenciada através da diminuição do aparecimento de novos artistas e investimentos das grandes gravadoras neste segmento. Ao mesmo tempo, o autor nos revela que boa parte dos artistas consagrados, passou por um período de baixa produção de material inédito, tendo como foco a revitalização de suas carreiras por meio da reedição de grandes

³⁶ Vide Figuras 22, 23, em Anexo A, p. 142, 143.

³⁷ Vide Figura 23, em Anexo A, p. 143.

³⁸ Vide Figuras 24, 24.1, 24.2, 25, 25.1, 25.2, 26, 26.1, 26.2, 27, 27.1, 27.2, 27.3, em Anexo A, p. 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149.

³⁹ Vide Figuras 28, 29, em Anexo A, p. 150.

⁴⁰ Vide Figura 30, em Anexo A, p. 151.

⁴¹ Vide Figura 31, em Anexo A, p. 151.

sucessos. Tal estratégia nos apresenta uma possível contenção dos riscos, muito comum em períodos de crise. Sendo assim, poderíamos levantar a hipótese de que a MPB dos anos 1990, enfrentou um período de crise ao ter se desmobilizado e apostado na compilação de grandes sucessos já consagrados no mercado, abrindo mão da inovação tão característica deste gênero musical.⁴²

Carlos Sandroni (2004) nos apresenta outros aspectos desta situação ao afirmar que, a partir da segunda metade da década de 1990, podemos encarar a MPB de uma nova maneira, pois, segundo o autor, um novo significado foi atribuído à sigla, esta passou a ser compreendida como *etiqueta mercadológica*, tendo uma prateleira específica nas lojas de discos. Sandroni (2004) nos relembra que a MPB das décadas de 1960, 1970 e 1980, era ligada por meio da confluência de três fatores: como *categoria analítica*, se distinguindo da música *folclórica e erudita*; como uma *opção ideológica*; e como *perfil de consumo*, que criava um *espectro de gosto* diverso, porém orgânico, contemplando artistas que iam de Tom Jobim a Nelson Cavaquinho, transitando por Roberto Carlos e Gilberto Gil.

No entanto, afirma Sandroni (2004), que a partir da década de 1990, o gosto pela MPB passa ter sentido se interpretado como adesão à um segmento específico do mercado musical, fazendo com que a *velha sigla* (MPB) não fosse capaz de sintetizar, unificar e expressar as múltiplas identidades das *músicas brasileiras* veiculadas pelo mercado altamente segmentado e regionalizado, como o RAP, o Pagode, o Axé da Bahia e o *Manguebeat* de Pernambuco. Desta forma, o autor aponta que o conjunto de artistas que compunham a MPB nas décadas de 1960, 1970 e 1980, refletia um gosto musical mais coerente e uniforme, entretanto, o conjunto de artistas que passou a compor a sigla, a partir dos anos 1990, refletia seus componentes isolados, possibilitando com que grupos sociais de variada procedência e recorte se reunissem e se fizessem ouvir.

Para além dos apontamentos feitos por Sandroni (2004), sobre as mudanças na MPB, a partir da década de 1990, recorreremos a um dossiê jornalístico intitulado *O que é MPB*⁴³, composto por sete pequenos artigos e uma matéria, escritos por oito jornalistas e críticos musicais, publicado em maio de 1993, na edição 94, da Revista Bizz⁴⁴, e organizado pelo redator chefe e jornalista André Forastieri. O documento aborda uma nova visão da mídia

⁴² Vide Figuras 32, 33, em Anexo A, p. 152.

⁴³ Vide Figuras 34, 34.1, 34.2, 34.3, 34.4, em Anexo A, p. 153, 154, 155.

⁴⁴ A Revista Bizz, foi criada em junho de 1985, pela Editora Abril. Lançada em edições mensais e suas publicações eram especializadas em música e cultura *pop*, dedicada ao público, em especial, jovem e adulto. Em Outubro de 1995, a revista mudou seu nome para ShowBizz. A coleta das matérias foi realizada através do seu acervo on-line. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/p/todas-as-edicoes.html>. Acesso em: 01 jun. 2021.

especializada sobre o que seria a MPB e os novos elementos que passaram a compor o seguimento neste período. Á seguir, destacaremos passagens pertinentes ao tema em discussão de alguns destes artigos.

Na chamada do dossiê, Forastieri (1993) escreve: “Nem rock, nem rap, nem metal. Nem maracatu, samba ou axé. Entra de tudo um pouco no caldeirão da nova MPB – a Música Pop Brasileira do fim de século.” (FORASTIERI, 1993, p. 26). Percebemos que o jornalista passou a designar o gênero como *nova MPB*, para além do acréscimo do adjetivo *nova*, Forastieri (1993) denomina a MPB não mais como Música Popular Brasileira e sim como Música *Pop* Brasileira, atribuindo à sigla a noção de mundialização, de estreitamento com o mercado globalizado da música e de novos gêneros musicais que passaram a compor este *caldeirão*. Tais fatos se aproximam da hipótese levantada por Sandroni (2004), de que a MPB passou a ser um *segmento específico do mercado musical* e que *velha sigla* (MPB) não mais era capaz de sintetizar, unificar e expressar as múltiplas identidades das *músicas brasileiras* veiculadas pelo mercado altamente segmentado e regionalizado.

Em outra passagem de seu texto Forastieri (1993) nos aponta que entre 1992 e 1993, foram contabilizados 182 lançamentos de artistas iniciantes, emergentes e desconhecidos. O jornalista afirma que entre os novos artistas:

[...] tem gente copiando astros estabelecidos, e sim, tem gente copiando artistas gringos [sic]. Mas também há um volume espantoso e crescente de grupos fazendo música original, interessante, diferente de tudo que veio antes e tudo que vem de fora. Com linguagem própria, mesmo que às vezes a língua seja o inglês. (FORASTIERI, 1993, p. 28).

Outro tema que Forastieri (1993) trata em seu texto, é o contexto no qual esta *nova MPB* emerge e para qual segmento do público a produção destes novos artistas deve se voltar:

[...] A merda [sic] econômico-institucional permanente fez falir o sonho tradicional de ascensão da classe média (escola/faculdade/trabalho/carro do ano & casa na praia, se Deus quiser). Ao mesmo tempo, uma geração que aprendeu a falar “inflação” ainda no berço está chegando à adolescência. Quem nasceu no ano da abertura, 79, hoje tem catorze anos (idade certa para pegar na guitarra, aliás). É com esta moçada – o único segmento do público para quem música é uma questão de vida ou morte, seja hoje ou no século 30 – que os novos artistas têm que se comunicar. É um público que não lembra do tempo em que não existia videogame e era criança quando o RPM lotava arenas. Que considera mero fato da vida ter CD importado a preço nacional e a MTV bombardeando música dia após dia. Vejam só que combinação promissora. De um lado, a falta de perspectivas da “crise” – de que ninguém aguenta mais ouvir e falar e já virou desculpa para tudo, de incompetência a falta de ousadia e imaginação. Do outro, o horizonte infinito de perspectivas adolescência/juventude. [...] Esse mix tinha que render alguma coisa, e está rendendo. Melhor ainda, a indústria da música está tendo que se adaptar voando aos novos tempos. Entre o futuro hipertecnológico e o presente sem grana [sic], a Bélgica e a Índia, as possibilidades mirabolantes e as necessidades de um mercado que começa a alçar vôo, está a nova MPB – agora, Música Pop Brasileira. (FORASTIERI, 1993, p. 28).

Podemos notar, nas palavras do jornalista, o evidente contexto de crise, assim como a formação de um novo público jovem, oriundo de uma geração bem diferente das décadas anteriores. Geração familiarizada com os novos desenvolvimentos tecnológicos e os novos formatos de veiculação e suportes da música. Notamos, também, os impactos negativos da crise econômica e institucional que, segundo Forastieri (1993), anulou as perspectivas, mas, por outro lado, se chocou com as esperança de superação pela nova geração de artistas, de público e pelas novas configurações do mercado que fazem pressão para que a indústria fonográfica se adeque aos novos tempos.

O segundo artigo do dossiê, intitulado *As grandes se mexem*, escrito pelo jornalista Cláudio Campos (1993), aborda como as grandes gravadoras em atuação no mercado brasileiro neste período, reagiram às mudanças trazidas pelas novas configurações do mercado da música. Campos (1993) afirma que:

Acreditando no reaquecimento do mercado e sobretudo no poder de compra do consumidor jovem, as *majors* (ou pelo menos aquelas em melhor situação financeira) já começaram a abrir as comportas e aplacar a seca que quase sepultou o rock nacional durante a década de 90. [...] Quem se fortaleceu com isso foram os selos independentes, alguns criados por gente grossa [sic] das multinacionais, com uma formação diferente do estilo anárquico que caracterizou as indies nos anos 80. Tinitus e Natasha são dois exemplos dessa nova filosofia, que alia o espírito combativo indie às estratégias de marketing das “grandes” gravadoras. (CAMPOS, 1993, p. 28).

Os primeiros parágrafos do texto do jornalista nos apontam que as *majors* (grandes gravadoras) passaram a adotar como estratégia uma postura mais receptiva em relação a novos segmentos e novas maneiras de se relacionar com as produções independentes. Como citamos anteriormente, este período foi marcado por uma nova relação entre as grandes gravadoras e os selos e gravadoras independentes, que passaram a ter mais proximidade e cooperação. Assim como, o trecho da matéria destacado a cima, nos evidencia que a produção independente deste período, passou a atuar de maneira mais profissional e que novos agentes com experiência no ramo, muitos vindos das grandes gravadoras após as ondas de demissões para reduzir os custos de produção, passaram a compor a cena *indie* (independente). Desta forma, como citamos anteriormente neste capítulo, as grandes gravadoras passaram a enxergar a produção independente como um tipo de laboratório de novas tendências, que testavam a aceitação dos artistas no mercado, para que pudessem investir sem correr o risco de fracassar ao apostarem em novos nomes.

Sobre esta questão, Campos (1993) acrescenta:

A eles [Tinitus e Natasha] vem se somar o novo empreendimento do ex-diretor artístico da PolyGram, Mayrton Bahia. Seu primeiro lançamento será o bom grupo de rap Artigo 288, em junho, mas a área de atuação do selo – que deve ser distribuído pela própria PolyGram – vai abranger todos estilos pop. Outra novidade para este ano é o surgimento de selos internos nas gravadoras, uma espécie de grife para novos artistas com pessoal próprio e divulgação segmentada. No Brasil há o precedente do Plug, lançado em 86 pela atual BMG-Ariola, um saco de gatos em que se misturava Black Future e Garotos de Rua e os então iniciantes Engenheiros do Hawaii. Agora sob o comando de Luiz Oscar Niemeyer [...], a BMG-Ariola anuncia a reativação do Plug, com a mesma orientação variada de sua primeira fase. Já a Sony está implantando aqui o conceito do selo americano Chaos, com a proposta de lançar novos nomes sem o compromisso do sucesso a curto prazo. Segue a diretriz mundial que em três anos mudou o perfil da gravadora, respaldada por bandas como Pearl Jam e Alice In Chains. O Skank dá o pontapé inicial do Chaos na versão nacional e será seguido pelo rap de Gabriel Pensador, [...] Outro na mira do selo é Paulinho Moska, ex-Inimigos Do Rei, agora na gravadora Natasha. O diretor de marketing da Sony, J.A. Eboli, já pensa em estender essa segmentação também aos pontos de venda, para garantir a agilidade necessária a esse tipo de produto. (CAMPOS, 1993, p. 28).

Notamos com os apontamentos de Campos (1993) que, fora os novos selos independentes criados por pessoas vindas do *mainstream*, as grandes gravadoras passaram a adotar uma nova estratégia, evidenciada pela criação de selos paralelos no seu próprio interior, com a intenção de explorar novos segmentos e criar uma identidade diferente, mais conectada com a juventude da época. Esta situação nos revela a adesão pelas grandes gravadoras em atuação no mercado brasileiro das tendências desenvolvidas nos países centrais. Entre os segmentos citados no texto, percebemos a presença marcante de bandas de *pop-rock* e artistas e grupos de RAP.

Os outros artigos que compõem o dossiê, fazem menção aos novos segmentos que passaram a compor esta *nova MPB*. Em seu texto, Carlos Eduardo Miranda (1993), faz referência às novas bandas de *rock* e suas novas estéticas, como “[...] forro-core dos Raimundos, o mangue beat de Chico Science & Nação Zumbi e o sarava metal do Gangrena Gasosa [...]” (MIRANDA, 1993, p. 30). Otavio Rodrigues (1993), trata sobre os grupos baianos que começaram a se destacar e teriam grandes chances de emplacar seus sucessos no sul do Brasil, entre eles estão Cheiro de Amor, banda Biss, banda Beijo e Companhia Clic. Além de destacar o novo nome do *pop* brasileiro internacional, Carlinhos Brown⁴⁵, músico baiano que fez grande sucesso no exterior e ganhou destaque na chamada *world music*.

Deste modo, podemos concluir, a partir dos trechos citados, que o conjunto de artigos tenta apresentar uma nova visão e uma nova caracterização da sigla MPB. O fato de modificarem a palavra *popular* pela palavra *pop* e acrescentarem *nova* antes da sigla MPB,

⁴⁵ Vide Figuras 35, 35.1, 35.2, em Anexo A, p. 155, 156.

nos leva a possível constatação que o direcionamento dado pelos jornalistas da Revista Bizz, buscou reaproximar a MPB, agora Música *Pop* Brasileira, do público jovem. Segundo os dados apontados, este novo público seria o responsável pelo novo fôlego da indústria fonográfica. Desta maneira, não nos espanta o fato das grandes gravadoras passarem a investir em novos nomes e diferentes segmentos, criando um mercado altamente segmentado e especializado.

Sendo assim, com esta parte da pesquisa, buscamos através das elaborações feitas por Vicente (2002), apresentar como o segmento da MPB passou a ter menor importância na indústria fonográfica e mostrou um baixo índice de renovação ao longo da década de 1990. Como também, a tendência de acomodação entre os artistas já consagrados, evidenciada pelo relançamento de compilações de seus grandes sucessos e um baixo número de trabalhos inéditos, movimento que nos aponta como a MPB abriu mão da inovação estética e o abandono da criticidade no conteúdo produzido pelos músicos neste período.

Tal constatação nos leva a hipótese de que o movimento de *desintegração nacional* desencadeado pela transição neoliberal, evidenciado pela falta de um *projeto coletivo de vida material*, apontado por Roberto Schwarz (1999), refletiu diretamente na produção material e simbólica dos artistas da MPB. As elaborações de Sandroni (2004) acrescentam peso a esta proposição, pois nos revelam como a MPB passou a ser compreendida como uma *etiqueta mercadológica* e que a sigla não mais sintetizava e unificava as diversas identidades das músicas brasileiras.

Por final, notamos como a mídia especializada buscou ressignificar a MPB ao indicar os novos elementos que passaram a compor o segmento e pelo movimento de aproximação do mercado musical globalizado dos países centrais e do público jovem, que desde a década de 1980 havia se distanciado da MPB, devido ao predomínio do *rock* na cena musical brasileira.

Para além destas questões, notamos o papel central da produção independente neste cenário de constantes mudanças no mercado e na indústria fonográfica. Por este motivo, no próximo capítulo trataremos de maneira mais aprofundada sobre como se deu a reorganização da cena e da produção fonográfica independente ao longo da década de 1990. Buscaremos apontar que, mesmo com a mudança na relação entre os independentes e as grandes gravadoras, assim como, a entrada de novos agentes no universo independente que operavam aos moldes da indústria fonográfica, ainda existia uma parcela de artistas independentes que preconizavam a tentativa por uma via autônoma e não dirigiam suas atenções na busca de um contrato com as grandes gravadoras. Artistas responsáveis por todas as etapas da produção,

que se mostraram resistentes às concessões e mantiveram uma postura crítica ao modelo independente de cooperação com a indústria fonográfica.

3. A RECONFIGURAÇÃO DA CENA E DA PRODUÇÃO FONOGRÁFICA INDEPENDENTES NA DÉCADA DE 1990

Neste capítulo apontaremos como a cena e a produção fonográfica independentes passaram por uma reconfiguração ao longo da década de 1990. Em um primeiro momento, traremos exemplos de como os artistas e produtores independentes brasileiros se organizaram por meio de novos espaços e utilizaram novos recursos para viabilizarem seus projetos. Em seguida, nos concentraremos na cena e na produção musical independente da cidade de São Paulo, sendo este o objetivo central desta pesquisa.

Como apontado no capítulo anterior, criou-se uma nova relação entre o universo independente e as grandes gravadoras ao longo da década de 1990. Com o processo de fragmentação da indústria fonográfica, ocasionado pela crise dos primeiros anos desta década, evidenciada pela ampla terceirização de sua linha de produção, as grandes gravadoras passaram a utilizar os selos independentes como laboratórios de novas tendências para o mercado. Com isto, ocorreu um movimento de aproximação entre as duas partes, formulando uma relação de *simbiose* e *trabalho em network*, muitas vezes conflituosa (DIAS, 2008). Neste esquema, as gravadoras começaram a fazer contratos de divulgação e distribuição com os artistas dos selos e gravadoras independentes que se destacavam na mídia e no mercado da música.

Para além desta situação, outro movimento se destacou em vários estados do país, os *festivais independentes*⁴⁶. Tais eventos possibilitaram uma ampliação do circuito de shows e maior visibilidade para cena independente. Thiago Galleta (2010) nos aponta que para entendermos o novo mundo que emergiu para a produção e para a cena independente, ao longo da década de 1990, devemos nos atentar a importância de sua associação às novas políticas culturais e aos novos processos econômicos que se estabeleceram no Brasil a partir desta década. O autor destaca que com a promulgação da *Lei Federal de Incentivo à Cultura* (Lei n.8.818/91), conhecida como *Lei Rouanet*, se instituiu no país as bases da política de relação entre o capital privado e o Estado na área cultural, com isto estabeleceram-se os mecanismos de investimento por meio de renúncia fiscal. Galleta (2010) afirma que a lei passou a expressar um tipo de associação, percebido em outros países, entre os interesses de governos neoliberais, suas propostas de livre mercado e os interesses das grandes corporações privadas. Na busca de minimizarem seus custos operativos por meio da renúncia fiscal, o

⁴⁶ Vide Figuras 36, 37, 37.1, em Anexo A, p. 157, 158.

autor nos aponta que as empresas ampliaram suas receitas através da promoção de suas marcas atreladas a produtos culturais.

Segundo Galleta (2010), a partir de 1995, período marcado pelo fortalecimento econômico gradual devido à implementação do Plano Real, pôde-se observar um aumento progressivo dos recursos públicos investidos na cultura através da Lei Rouanet, oriundos de empresas privadas, empresas públicas e de economia mista, que passaram a destinar enorme quantia de recursos para projetos culturais. Porém, nos aponta o autor que um dos aspectos problemáticos desta lei estava na tendência em favorecer os investimentos das produções culturais que já possuíam grande sucesso comercial e visibilidade na mídia, fato que reproduzia e reforçava a concentração e verticalização da produção cultural tradicional existente no país. No entanto, Galleta (2010) nos revela que, por outro lado, tais mecanismos de incentivo fiscal passaram a ser reconhecidos por artistas independentes, mesmo ressaltando a dificuldade de captação de recursos, como uma via importante para a viabilização de seus projetos como turnês, shows e discos.

Segundo Galleta (2010), fora o fomento de produções artísticas individuais de cada artista, a Lei Rouanet passou a ser utilizada para a realização de projetos que buscavam fortalecer o circuito de shows dos artistas da cena independente. Deste modo, amparados pela lei de incentivo, surgiram os primeiros festivais independentes do início da década de 1990. Em uma matéria publicada na revista Rolling Stones, em janeiro de 2007, intitulada *Independência S.A.*, o jornalista Rodrigo Lariú (2007) resgatou a trajetória de alguns festivais independentes pioneiros. Lariú (2007) destaca em seu texto que os produtores e idealizadores dos festivais tinham como objetivo principal ajudar as bandas que gostavam, assim foram criados os festivais Juntatriba (Campinas, SP), em 1993; Abril Pro Rock (Recife), BHRIF (Belo Horizonte) e Humaitá Pra Peixe (Rio de Janeiro), em 1994; entre outros. Segundo o jornalista, sem esses eventos boa parte das bandas que alcançaram sucesso, ao longo da década de 1990, como Los Hermanos, Chico Science & Nação Zumbi, Mundo Livre S/A, Planet Hemp, Raimundos, Detonautas e Autoramas, teriam suas carreiras profissionais dificultadas e atrasadas.

Lariú (2007) nos revela que no início dos anos 1990, muitas bandas passaram a utilizar caminhos alternativos para divulgarem seus trabalhos, seguindo os passos das bandas de *rock underground* do fim da década de 1980. De acordo com o jornalista, essas bandas realizavam shows em pequenos espaços, vendiam suas próprias fitas *demo*⁴⁷ e utilizavam *fanzines*⁴⁸ como

⁴⁷ Produções fonográficas não profissionais, muitas vezes feitas com equipamentos de gravação caseiros ou em estúdios de baixo custo. Serviam como meio de divulgação da proposta musical dos artistas e bandas.

principal meio de divulgação. Desta maneira, segundo Lariú (2007), estes artistas criaram um *desvio* do esquema tradicional da indústria fonográfica como meio de viabilizar suas carreiras. Porém, o autor nos aponta que em 1994, devido à estabilização econômica alcançada pelo Plano Real, as gravadoras e bandas independentes passaram a aperfeiçoar o modelo *underground* utilizado no fim da década de 1980, com a união da ideologia *do it yourself* (faça você mesmo) e de uma vasta rede de contatos pelo país. Assim, diversas bandas, gravadoras e *fanzines* se reuniram em torno de um único evento, o festival independente.

No entanto, como já destacamos em algumas passagens nesta pesquisa, com o interesse das grandes gravadoras na captação de artistas independentes, estas passaram a voltar suas atenções para os festivais. Lariú (2007) nos revela que devido reconhecimento da imprensa, as gravadoras começaram a enviar “olheiros” para os eventos independentes. Como exemplo desta situação, o festival Juntatrito (Campinas) contou com ampla cobertura, feita pela MTV Brasil, em sua primeira edição. Tal situação, de acordo com o autor, fez com que a banda Raimundos, o grande destaque do festival, assinasse um contrato com o selo independente Banguela, comandado por integrantes da banda Titãs e pelo crítico e produtor musical Carlos Eduardo Miranda, que possuía parceria de distribuição com a grande gravadora Warner. Na segunda edição do mesmo festival, a banda Planet Hemp assinou contrato com a gravadora Sony, através de seu selo Chaos, selo responsável pelo lançamento do rapper Gabriel Pensador e bandas como Skank, Chico Science & Nação Zumbi, que também se destacaram por meio dos festivais independentes. Sendo assim, Lariú (2007) afirma que os festivais do início da década de 1990, passaram a atuar como a principal fonte provedora de novos talentos para o *mainstream*.

Deste modo, notamos que esta nova forma de organização da cena e do circuito independente possibilitou destaque na mídia e viabilizou o início da carreira de muitos artistas e bandas independentes. Mesmo que as grandes gravadoras tenham se utilizado destes espaços para captar novos talentos dispostos a aderirem à lógica da grande indústria, não podemos descartar o feito dos festivais que operaram através de uma organização coletiva para fortalecer a cena independente nacional.

Ao analisarmos as bandas citadas até aqui, percebemos que os festivais eram voltados, em sua maioria, para as bandas de *rock*, entre outros gêneros musicais em destaque no mercado musical da época. Por este motivo, em seguida tentaremos localizar como se deu a

⁴⁸ Revistas independentes e não profissionais feitas por fãs de determinado estilo musical, banda, artista, assunto, movimento ou cultura. Este estilo de publicação foi muito difundido pelo movimento *punk* ao longo da década de 1980, para divulgarem as bandas, eventos e informações sobre a cena cultural *underground*.

reorganização da produção independente no segmento da MPB. O interesse por esta questão específica se deu, pois ao buscarmos fontes para a realização desta pesquisa, notamos uma lacuna de informações e estudos voltados à produção independente deste gênero musical, durante a década de 1990. Para isto, concentraremos nossa análise na cena da cidade de São Paulo, no período entre 1990 e 1997⁴⁹.

Para que possamos tratar sobre a cena independente na cidade de São Paulo, ao longo da década de 1990, devemos nos localizar dentro do contexto cultural e musical da cidade neste período. Como citamos no capítulo anterior, com a alta segmentação e regionalização do mercado da música, percebemos o movimento de descentralização da produção musical do eixo Rio/SP. Como também, uma ampla manifestação de artistas e bandas vindas das periferias dos grandes centros urbanos do país, que trouxeram demandas identitárias e de classe para o centro de suas produções e realizaram uma reformulação estética através da mescla de estilos e gêneros musicais diversos como o *rock*, o *reggae*, a *black music*, o Maracatu, o Samba, o RAP e a Música Eletrônica. Podemos citar como exemplos as bandas Planet Hemp, O Rappa e Cidade Negra, no Rio de Janeiro e os grupos Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A, em Recife, entre outros. Para além da proposta estética musical inovadora, os grupos e artistas citados expunham em suas letras duras críticas sociais, que dialogavam com o cotidiano das periferias e revelavam a forte presença do racismo, da violência policial e da desigualdade econômica e social, existentes nestas áreas urbanas.

Deste modo, quando nos voltamos para a cidade de São Paulo, nos deparamos com algo semelhante através do movimento HIP-HOP⁵⁰ e do grupo que mais se destacou na década de 1990, os Racionais MC's⁵¹. Em seus estudos sobre o tema, Tiarajú Pablo D'Andrea

⁴⁹ Como já citado na introdução desta pesquisa, optamos por este recorte temporal, pois, a partir de 1997, se verifica um ponto de virada na produção fonográfica independente brasileira, apontado por Leonardo de Marchi (2006), que caracteriza este novo momento como Nova Produção Independente (NPI). Como também, o autor nos revela, que, neste mesmo período, com o advento da internet e a consolidação do mercado da microinformática no Brasil, os processos de difusão, divulgação e comercialização da música foram drasticamente modificados.

⁵⁰ O movimento HIP-HOP teve sua origem no Bronx, bairro periférico da cidade de Nova York, nos anos 1960. Inicialmente era composto por migrantes jamaicanos que organizavam reuniões públicas para escutarem música, com destaque para os gêneros *rocksteady*, *reggae*, *dub*, *jazz* e *blues*. Tais reuniões ocorriam de maneira espontânea como estratégia para apaziguar o contexto de violência e rivalidade das gangues. Anos mais tarde, o primeiro grupo de HIP-HOP (*Zulu Nation*) foi formado com o intuito de transformar a rivalidade violenta em competições culturais e artísticas. Desta maneira, emergiram os principais elementos da cultura HIP-HOP; os grupos de dança, formados pelos *b-boys* e *b-girls*; o RAP (*Rythm and Poetry*), composto por bases instrumentais feitas por meio de toca discos, conhecidas como *samplers*, que sustentavam as rimas improvisadas dos MC's (Mestres de Cerimônias); e por último, o grafite, desenhos feitos nos muros da cidade com *spays* de tinta, que serviam como modo de identificação dos diversos grupos que compunham o movimento ou apenas como uma expressão de arte plástica. (D'Andrea, 2013).

⁵¹ O grupo foi formado por jovens das periferias da cidade de São Paulo, entre seus integrantes estão Edi Rock, KL Jay, Ice Blue e Mano Brown. Se conheceram nas *Batalhas de Rima* que ocorriam entre o final da década de

(2013) afirma que no início da década de 1990, devido os acontecimentos políticos e a nova configuração econômica, podemos notar uma mudança no cenário das periferias de São Paulo. O autor nos aponta que o refluxo dos movimentos sociais, somado ao avanço do neoliberalismo, ocasionou o crescimento de coletivos de produção artística nos bairros populares da cidade, que na falta de referenciais provenientes de movimentos sociais e partidos políticos, organizaram-se em núcleos culturais como forma de sociabilidade e de fazer política.

Neste contexto, em que o movimento HIP-HOP ganhou destaque como voz das periferias de São Paulo e com o protagonismo do grupo Racionais MC's, o RAP se tornou um importante instrumento de denúncia e crítica neste momento histórico. Nas palavras de D'Andrea (2013):

[...] a obra dos Racionais MC's foi a narrativa elaborada pela população periférica para contar sua história, seus dilemas, para elaboração de uma crítica à sociedade e apontar possíveis possibilidades de superação das encruzilhadas históricas da população periférica. Esta narrativa nasce num tempo em que era necessário um grito desesperado: a primeira metade da década de 1990, e acompanha com rara sensibilidade todo o percurso sociopolítico desta população. (D'ANDREA, 2013, p. 61).

Sendo assim, feita esta breve contextualização da cena musical e cultural da cidade de São Paulo, percebemos como o RAP e o Movimento HIP-HOP tiveram grande importância como instrumento social e político para denunciar os descasos em relação aos sujeitos periféricos. Para além deste aspecto, a sua construção estética foi tema de um amplo debate⁵² sobre a introdução de novos elementos e novas formas na música brasileira.

Deste modo, partiremos para a análise da reconfiguração da produção e da cena independente dos artistas da MPB, ocorrida durante a década de 1990. Iniciaremos nossa análise abordando um dos principais aspectos responsáveis por este processo, o desenvolvimento tecnológico digital que possibilitou a criação e a proliferação de estúdios digitais de pequeno e médio porte por toda a cidade de São Paulo.

1980 e início de década de 1990, na região central da cidade em espaços público como a Estação São Bento e a Praça Roosevelt. Iniciaram sua carreira de maneira independente, vendendo mais de 150 mil cópias dos seus primeiros discos gravados pela Zimbabwe Records e Cosa Nostra, duas gravadoras independentes de música urbana, especializadas nos gêneros RAP, R&B, Pagode, *reggae* e *dancehall*. (D'Andrea, 2013). Vide Figuras 2, 2.1, em Anexo A, p. 126.

⁵² Ver debate em: GARCIA, Walter. Ouvindo Racionais MC's. *Teresa* revista de Literatura Brasileira, nº 4/5. São Paulo, Área de Literatura Brasileira-DLCV-FFLCH/ Editora 34, 2003, p. 166-180.

3.1 NOVAS TECNOLOGIAS: EQUIPAMENTOS DE GRAVAÇÃO DIGITAL E OS ESTÚDIOS INDEPENDENTES EM SÃO PAULO

Como citado no capítulo anterior, a década de 1990 foi marcada pelo avanço de novas tecnologias digitais para gravação em estúdio. Segundo Vicente (2002), com o advento de tais tecnologias os equipamentos para produção fonográfica foram totalmente padronizados e facilitaram a criação de estúdios de pequeno e médio porte que ofereciam menores custos, pois tanto o espaço para as produções digitais, quanto o quadro de pessoas responsáveis pela realização das sessões de gravação tornaram-se bastante reduzidos. O autor afirma que as tecnologias de produção, obtidas pelo desenvolvimento do protocolo MIDI (*Musical Instruments Digital Interfaces*) na primeira metade da década de 1980, inaugurou um período de intensas mudanças e possibilitou uma atuação ampla nas atividades de produção musical, movimento que permitiu um nível de homogeneização das técnicas e da qualidade de produção utilizadas mundialmente.

Para exemplificar como este processo se desenvolveu ao longo da década de 1990, traremos passagens de uma matéria da revista Bizz, intitulada *Lar, doce estúdio*⁵³, escrita pelos jornalistas Robert Halfoun e Lu Gomes, publicada em março de 1994, que trata sobre as facilidades trazidas pelas tecnologias digitais que viabilizaram a criação de estúdios caseiros. Nas palavras dos jornalistas:

De repente, o home recording studio, que custava caro e era privilégio de profissionais bem-sucedidos, tornou-se acessível a qualquer músico [...] A maquininha Tascam 144, encantou inclusive os profissionais. Com suas quatro pistas de gravação independentes e mesa de mixagem acoplada, era a ferramenta ideal para o registro de ideias e até para gravação de discos [...] Os instrumentos musicais também passaram por uma revolução. Se antes um sintetizador Moog custava uma fortuna e ocupava uma parede [...], hoje o *sampler* – um teclado computadorizado capaz de gravar “amostras” do som de instrumentos e depois tocá-lo em qualquer tonalidade – tem preço acessível, é compacto e alguns modelos são vendidos como brinquedos. (HALFOUN, GOMES, 1994 p. 53).

Notamos no trecho extraído do texto que ter um estúdio de gravação de baixo custo dentro do próprio lar já era possível na primeira metade da década de 1990. Halfoun e Gomes (1994) buscaram demonstrar em sua matéria, através de depoimentos de produtores e músicos, exemplos práticos desta realidade e as facilidades trazidas por ela:

Bruno Fortunato, guitarrista do Kid Abelha, usa seu estúdio para fazer experiências com arranjos e ter uma ideia de como a música irá funcionar: “No hit ‘Todo O Meu Ouro’, eu levei o arranjo praticamente pronto e foi assim para o disco”. [...] Para o baterista e produtor Stefano Dehò, [...], um estúdio doméstico, acima de tudo, serve para economizar a grana [sic] de quem vai entrar num estúdio maior, onde se cobra

⁵³ Vide Figuras 38, 38.1, em Anexo A, p. 158, 159.

uma pequena fortuna por uma sessão de gravação [...]. (HALFOUN, GOMES, 1994, p. 53).

Deste modo, percebemos que com as novas tecnologias, os caminhos e os custos para realizar gravações foram reduzidos. Para uma melhor compreensão do que era possível fazer com estes equipamentos, os jornalistas nos dão o exemplo da nova placa de som RAP-10/AT, da empresa Roland, que “[...] transforma o computador pessoal em um estúdio digital completo, trazendo de quebra uma orquestra, ou melhor, o som de 128 instrumentos musicais, além de seis kits de bateria e efeitos chorus e eco.” (HALFOUN, GOMES, 1994, p. 53). Assim como, o sistema MIDI, citado anteriormente, que “[...] não só é capaz de transformar o músico em uma “orquestra de um só homem” como também permite a utilização de vários programas, desde os que imitam o gravador e o mixer tradicionais até os softwares de notação musical, nos quais a música pode ser escrita – e tocada – como partitura.” (HALFOUN, GOMES, 1994, p. 53).

Na busca de comprovar esta situação de maneira empírica, realizamos duas entrevistas com produtores musicais e donos dos primeiros estúdios de gravação digital independentes da cidade de São Paulo. A primeira entrevista foi feita com Paulo Lepetit⁵⁴, que começou sua carreira como músico nos anos 1980, participou do momento inaugural do movimento de produção independente em São Paulo, ocorrido no Teatro Lira Paulistana, na primeira metade da década de 1980 e foi integrante da banda Isca de Polícia, que acompanhava o músico Itamar Assumpção. No início da década de 1990, Paulo Lepetit foi responsável pela criação de um dos primeiros estúdios digitais de gravação independente da cidade de São Paulo. A segunda entrevista foi feita com o músico, produtor musical e pesquisador André Magalhães⁵⁵, que iniciou sua carreira como músico no final dos anos 1980 e, assim como o primeiro entrevistado, foi criador de um dos primeiros estúdios digitais de gravação independente da cidade de São Paulo.

Perguntamos aos entrevistados quais foram os motivos para a criação dos estúdios e como se deu o processo de montagem. Paulo Lepetit (2022) nos contou que:

O estúdio foi criado em 1992 e se chamava Wah Wah. No início da década de 1990 conheci o Suba, um produtor musical Iugoslavo, que veio para o Brasil durante a guerra civil da Iugoslávia, foi uma pessoa muito importante para minha carreira e minha trajetória. [...] Ele fez uma viagem para Europa e retornou para o Brasil no final de 1991, [...] Foi quando chegou com as ideias dos estúdios digitais. [...] Então, fez a proposta de trabalhar com essa tecnologia, foi assim que montamos o estúdio no porão da casa da Taciana, que ficava no bairro Sumaré. Éramos seis sócios: eu; o Suba; a Vange Milliet, minha noiva na época; a Taciana, namorada do Suba; a Natalia, irmã da Taciana; e o João Parahyba, um músico percussionista nosso amigo.

⁵⁴ Entrevista concedida em 15/06/2022.

⁵⁵ Entrevista concedida em 21/06/2022.

Para montar o estúdio cada um entrou com uma parte, um com o espaço, outros com dinheiro ou equipamentos e o Suba com o conhecimento técnico. [...] Todos que estavam envolvidos com o estúdio queriam, primeiramente, gravar suas músicas. Cada um trabalhava sozinho e todos tinham seus horários separados durante a semana. Não era um estúdio comercial de início, mas durante as atividades começou a ter demanda de outros artistas. (Entrevista concedida por Paulo Lepetit em 15/06/2022).

Já André Magalhães (2022) nos revelou que:

O estúdio se chamava Zabumba, foi montado entre 1995 e 1996 e ficava na Rua Guaratuba, 106, na Vila Guarani, perto do metrô Conceição. Não foi uma ideia montar o estúdio, foi uma necessidade minha. Porque eu já trabalhava com música, tinha um grupo que se chamava *Aquilo Deu Nisso* justamente nessa época, na metade dos anos 1990. Quando fomos gravar os dois primeiros discos do grupo, fiquei apaixonado pelo trabalho de técnico de estúdio. Então, comecei a dividir a prática de músico com a prática de estúdio e fui aprendendo conforme fui fazendo os trabalhos. [...] Então, um dos sócios cedeu uma casa e começamos a obra para montar o Zabumba. No início, tínhamos uma técnica e três salas, depois passamos a ter duas técnicas e quatro salas. Esse projeto foi o que possibilitou minha forma de gravação, porque eu conseguia gravar um grupo inteiro, todos juntos, mas em salas diferentes. Tínhamos até um piano meia calda, eram raros os estúdios da época que possuíam piano para gravação. Os sócios eram o José Henrique Mano Penna (Penninha), que hoje é professor de produção musical; o Sérgio Rossoni, que era músico e depois foi trabalhar como terapeuta e escritor; e durante um período o Marco Nogueira foi sócio também. O Zabumba sempre foi muito eu [sic], mas o Marco foi muito importante, porque ele tinha feito um curso de áudio nos Estados Unidos e trouxe muitas novidades. (Entrevista concedida por André Magalhães em 21/06/2022).

Percebemos nas falas dos entrevistados que ambos não detinham grande conhecimento técnico para operar os equipamentos digitais, mas possuíam vivência de estúdio como músicos. Nos dois casos foi necessário o auxílio de outras pessoas que dominavam a técnica desses aparelhos para que pudessem iniciar seus trabalhos. No primeiro caso, do estúdio Wha Wah, percebemos que a estrutura e o espaço eram limitados, pois fora construído no porão de uma casa. Já no segundo caso, do estúdio Zabumba, este possuía uma estrutura melhor, pois destinaram o espaço de um imóvel para a criação do estúdio, no início com duas técnicas e duas salas de gravação e posteriormente duas técnicas e quatro salas de gravação, estrutura que possibilitava gravar um grupo inteiro de uma só vez. Assim como, possuíam bons instrumentos como o piano de meia calda. Deste modo, por conta de sua estrutura o estúdio Zabumba oferecia melhores condições e qualidade de gravação e poderia ser considerado um estúdio de médio porte. Porém, nos dois casos, mesmo com o fácil acesso aos equipamentos de gravação que possibilitavam a criação de estúdios de pequeno e médio porte, foi necessária a união de um grupo de pessoas para juntar recursos, conhecimentos e esforços para a construção dos estúdios.

Investigamos com os entrevistados quais eram os equipamentos básicos necessários para a criação de um estúdio digital. Paulo Lepetit (2022) nos revelou que:

Era tudo ligado ao MIDI. O principal era um computador que possuía um *software* de gravação chamado *Cubase*, por onde conseguíamos sincronizar os MIDIs com os ADATs. Cada DAT [fita] possuía oito *tracks* [canais de gravação], gastávamos um canal para o sinal *sync* [sinal de sincronização com o computador] e sobravam sete canais para gravarmos o resto. Depois de um tempo, foi possível utilizar mais de um ADAT, o que facilitou todo o processo. Além do computador, tínhamos os módulos de timbre [equipamento utilizado para modificar o timbre dos sons gravados] que também eram sincronizados e passados para o computador. (Entrevista concedida por Paulo Lepetit em 15/06/2022).

No depoimento de André Magalhães (2022) os equipamentos citados foram praticamente os mesmos, nos afirmou que a chegada do ADAT (*Alesis Digital Audio Tape*)⁵⁶ ocasionou uma revolução na maneira de produzir, pois “Era um equipamento incrível que gravava digitalmente com alta qualidade, ele gravava em oito canais e utilizado junto dos módulos nós conseguíamos ampliar os canais para dezesseis, trinta e dois, quarenta e por aí vai, cheguei a ter quarenta e oito canais.” (Entrevista concedida por André Magalhães em 21/06/2022). Segundo Magalhães (2022), o ADAT era um “equipamento analógico que gravava digitalmente” e foi a partir dele que se tornou possível criar estúdios de pequeno porte para gravar áudio com melhor qualidade.

Notamos que a chegada dos equipamentos digitais possibilitaram a criação de estúdios de pequeno porte, em um espaço reduzido e que necessitavam de poucas pessoas para realizarem os trabalhos. Porém, um fator importante nesta situação era como esses produtores independentes tinham acesso aos equipamentos e quais eram seus valores. Descobrimos que todos os equipamentos digitais de gravação eram produzidos no exterior e necessitavam ser importados para o Brasil. Lepetit (2022) nos revelou que tinha acesso aos equipamentos digitais através de um músico que trabalhava como revendedor de uma empresa estrangeira chamada Quanta. Sobre os valores, Lepetit (2022) nos disse que antes da implementação do Plano Real, quando o dólar se equiparou com a moeda brasileira, os equipamentos eram caros, mas depois tornaram-se mais acessíveis.

Os entrevistados nos revelaram que o ADAT, um dos equipamentos essenciais para a criação dos estúdios, custava, na primeira metade da década de 1990, entre três e cinco mil

⁵⁶ O ADAT (*Alesis Digital Audio Tape*) é um gravador digital, desenvolvido em 1991. Segundo Vicente (1996), no sistema digital a onda sonora se subdivide em fatias ou *amostras* e possuem uma localização matemática no tempo e no espaço da onda. O formato de mídia dos ADATs são as DATs (*Digital Audio Tapes* ou Fitas de Áudio Digital), similares as tradicionais fitas de videocassete (S-VHS), que possibilitavam com que as amostras fossem feitas na frequência de 48 KHz e com resolução de 18 *bits* (valor que define a precisão da conversão analógico digital). Vicente (1996) nos revela que o “[...] processo de amostragem digital tem grande semelhança ao da projeção de um filme, onde a sensação de movimento é dada pela frequência com que os fotogramas [...] são transmitidos para a tela [...] na reprodução digital as amostras são transmitidas individualmente em intervalos de tempo que nos dão a sensação de um som contínuo.” (VICENTE, 1996, p. 32). Outra característica deste sistema, segundo Vicente (1996), é a possibilidade de uma “ampla manipulação das características do som” obtido como volume, altura, forma de onda, etc.

dólares e que para montar um estúdio com os equipamentos básicos o valor necessário era em média de cinquenta mil dólares. Nos dias atuais nos parece uma alta quantia, mas Magalhães (2022) nos disse que em comparação aos grandes estúdios, apenas um equipamento de alto desempenho custava o valor total de um estúdio de pequeno ou médio porte. Também nos revelou que mesmo sendo um valor relativamente alto, o acesso era possível e que para a aquisição dos equipamentos fizeram um financiamento, que logo foi pago com os trabalhos do estúdio. Como vimos mais acima, os estúdios foram criados em parceria com outras pessoas, motivo que facilitou a compra dos equipamentos, pois, assim como as tarefas operacionais, todo custo era dividido.

Sobre as facilidades trazidas por esses equipamentos, Lepetit (2022) nos disse:

A facilidade que os equipamentos digitais trouxeram, além de poder montar um estúdio em casa ocupando pouco espaço, foi poder trabalhar sozinho com suas próprias ideias e apresentar para outras pessoas os arranjos prontos. Porque antes, quando surgia a ideia para um arranjo, eu tinha que chamar várias pessoas para tocar junto e, às vezes, não conseguia passar o que estava na minha cabeça [sic] para os músicos. Com os equipamentos digitais meu horizonte se abriu, tanto para montar arranjos quanto para produzir. Mas a grande facilidade foi o acesso ao estúdio de gravação. Antes, era uma coisa muito cara e impossível para qualquer artista independente bancar, só quem tinha muita grana [sic]. Nós íamos para o estúdio quando tinha alguém patrocinando, geralmente uma gravadora. [...] e de uma hora para outra, você podia fazer as gravações que quisesse, sozinho e sem ninguém enchendo o saco [sic]. Então, a principal facilidade, que mudou a vida de muita gente, foi essa acessibilidade. Isso permitiu com que os artistas fizessem seus trabalhos sem a necessidade de uma gravadora ou de alguém dizendo o que você poderia ou não poderia fazer. (Entrevista concedida por Paulo Lepetit em 15/06/2022).

Na opinião de Magalhães (2022) a facilidade trazida, principalmente com a chegada do ADAT, foi a possibilidade de “fazer música com músicos reais” em uma estrutura de pequeno ou médio porte, pois antes do aparecimento deste equipamento a produção musical de baixo custo era feita essencialmente através dos equipamentos MIDI, que, segundo o produtor, possuía baixa qualidade sonora e sons muito sintéticos, devido o fato de produzirem *imitações* digitais dos sons de instrumentos reais.

Deste modo, percebemos que as facilidades geradas pelo advento dos equipamentos de gravação digital foram: poder criar um estúdio em um pequeno espaço; a possibilidade do produtor e do músico trabalharem suas próprias ideias de arranjo musical sem a necessidade de reunir uma grande quantidade de pessoas; o ganho de qualidade sonora, ao poderem somar os sons extraídos dos equipamentos MIDI aos sons gravados digitalmente de maneira analógica com músicos reais através dos ADATs; e, a maior facilidade citada, o acesso dos músicos e artistas independentes em início de carreira aos estúdios de gravação, que antes só era possível por meio de patrocínio ou através de uma grande gravadora. Sendo assim, esta

última situação se mostra como um dos principais elementos que proporcionou o início de todo este processo de reconfiguração da produção fonográfica independente no início da década de 1990.

Porém, o acesso aos estúdios, mesmo os de pequeno e médio porte, estavam condicionados ao valor cobrado pelas horas de gravação e pelo trabalho posterior de edição do material gravado. Perguntamos aos entrevistados quais eram os valores cobrados pelos serviços nos seus estúdios. Lepetit (2022) nos revelou que o valor cobrado em seu estúdio era equivalente a dez por cento do valor cobrado nos grandes estúdios de gravação. Já Magalhães (2022) nos disse que cobravam a metade do valor dos grandes estúdios da primeira metade da década de 1990, como os estúdios Mosh, Cardan e Bebop, pois, como revelamos, o estúdio Zabumba oferecia uma boa estrutura que possibilitava a gravação de muitos músicos ao mesmo tempo e boa qualidade de gravação. Porém, o produtor nos revelou que a maneira de pagamento era flexível, pois realizavam o parcelamento dos custos de produção, fato que tornava o acesso, mesmo que mais oneroso, acessível aos artistas independentes. Deste modo, pudemos constatar que os estúdios de gravação digital independentes de pequeno e médio porte, eram viáveis aos artistas independentes em comparação aos grandes estúdios da época.

No entanto, Paulo Lepetit (2022) nos relatou um ponto negativo do fácil acesso aos equipamentos de gravação. O produtor nos revelou que com o amplo acesso às tecnologias digitais e a possibilidade de montar um estúdio em sua própria casa, muitos músicos começaram a investir em seus próprios equipamentos digitais de gravação. Esta situação, segundo o produtor, fez com que as reuniões entre os artistas nos estúdios de gravação não mais ocorressem. Nas palavras de Lepetit (2022), “Os músicos passaram a gravar suas participações cada um na sua casa e as pessoas nem se encontravam mais, cada um fazia o seu separado e depois alguém juntava tudo aquilo.” (Entrevista concedida por Paulo Lepetit em 15/06/2022).

Deste modo, notamos que apesar de muitas facilidades trazidas pelo acesso aos equipamentos digitais de gravação, houve um lado negativo neste processo, fazendo com que os músicos e artistas não mais se encontrassem para trocar experiências e vivências. Sendo assim, podemos levantar a hipótese de que houve uma relativa fragmentação no processo de produção musical independente neste período.

Com as entrevistas, descobrimos outro processo curioso e de grande interesse para esta pesquisa. Para além do serviço de gravação, os produtores e as equipes criaram seus próprios selos independentes para o lançamento de alguns artistas que passaram a gravar nos estúdios. Porém, Paulo Lepetit (2022) criou seu selo, o Elo Music, entre o final da década de 1990 e o

início dos anos 2000, período que foge do recorte temporal proposto neste trabalho. Sendo assim, focaremos no depoimento de André Magalhães (2022) sobre esta experiência:

O selo se chamava Zabumba Records e funcionou até dois anos antes do estúdio fechar em 2009. Apesar de fazer parte do selo, quem cuidava era o Sérgio. Inicialmente fizemos alguns discos bem diferentes como o do Rodrigo Petralha, um fabricante e pesquisador de instrumentos e outro de Violoncelo solo com o Dimus, um músico grego que morava no Brasil. Eu achava um ótimo caminho fazer esses discos diferentes, mas o Sérgio tinha outra postura e o selo acabou tomando outro caminho. Acabou virando um negócio comercial, deixou de ter uma curadoria artística e passou a ser um selo que agregava projetos, inclusive com projetos corporativos de trinta mil CDs que eram distribuídos como brindes para os clientes das empresas. (Entrevista concedida por André Magalhães em 21/06/2022).

Desta maneira, neste trecho do depoimento de Magalhães (2022) notamos que inicialmente o selo criado tinha a intenção de realizar uma curadoria artística e produzir trabalhos diferenciados. Porém, devido à escolha de uma orientação voltada para o mercado, feita por um dos sócios, o selo se tornou um *negócio comercial* e passou a atuar como um *agregador de projetos* que possibilitavam um retorno financeiro, como no caso citado dos projetos corporativos para empresas que produziam CDs para serem distribuídos como brindes para os seus clientes. Sendo assim, percebemos com esta situação descrita, a dificuldade em manter um selo independente voltado para trabalhos inovadores e autorais. Fato que nos revela a pressão do mercado e a necessidade de produzir trabalhos que pudessem reverter lucro para o selo e garantir a continuidade de suas atividades.

Ao tratarmos sobre o assunto anterior, perguntamos aos entrevistados sobre o processo de proliferação de selos e gravadoras independentes de médio porte, criados por artistas e profissionais que saíram das grandes gravadoras devido a enorme crise da indústria fonográfica, ocorrida no início da década de 1990. Estes foram responsáveis por criar um novo modelo de relação entre o universo dos independentes e as grandes gravadoras em atuação no país, por meio de contratos de difusão e divulgação de artistas captados da cena independente, visto que as grandes gravadoras passaram a utilizar os selos e gravadoras independentes como laboratórios de novas tendências para o mercado. Sendo assim, indagamos os produtores se este processo impactou ou afetou de alguma maneira os selos independentes de pequeno porte. Na opinião de Lepetit (2022):

Foi um processo natural, esses produtores foram perdendo o espaço nas grandes gravadoras porque o cenário mudou e eles tiveram que se virar, como o caso do Pena Schmidt que saiu de uma grande gravadora e fundou o selo Tinitus. Foi uma reorganização do mercado, não da para dizer que foi prejudicial. Acho que foi benéfico por um lado, porque esses que saíram das grandes gravadoras tinham um *know-how* e acabaram replicando isso num outro nível [independente] e os que eram mais artesanais foram alçados um pouco mais para cima e a situação foi se reacomodando. A noção do artesanal como algo pejorativo, ligado ao independente, foi se perdendo, o independente se profissionalizou. Antes, nós fazíamos coisas “ruins” porque tínhamos condições ruins e não sabíamos fazer mesmo, todo mundo

estava aprendendo como fazer. Com o tempo você vai aprendendo e aconteceu isso, uma profissionalização. E nisso, o independente perdeu essa noção pejorativa. Como no caso dos Estados Unidos, no começo dos anos 1990, o independente passou a ser visto menos como algo mal feito e mais como algo criativo. A independência é essa coisa de respeitar a cabeça do artista, que antes ao chegar na gravadora e dizer que queria gravar uma música, recebia um não. Isso acabou, passou a ser uma coisa muito mais autoral e criativa, não ficava dependendo do produtor da gravadora que acabava fazendo tudo igual. (Entrevista concedida por Paulo Lepetit em 15/06/2022).

Sobre este assunto Magalhães (2022) nos revelou que:

Acho que não afetou, acredito que essa situação gerou possibilidades, porque a produção independente sempre aconteceu. Ela impactou mais o mercado *mainstream* do que o mercado dos independentes. Eu sempre trabalhei no que eu chamo de *mercado cultural*. Um mercado feito por artistas que se sustentam dentro de uma realidade bem a baixo dos grandes artistas que ganham muito dinheiro com a música e fazem muitos shows. Eu sou de um mercado de músicos que tentam lutar para existir, não digo que são projetos de resistência, porque eles existem, trabalham e fazem shows. Eles não sobrevivem com o lucro das produções, os artistas fazem porque precisam fazer e acreditam nos seus trabalhos. Eu chamo de *mercado cultural* porque ele é formado por artistas que não estão nas grandes mídias. Grupos que estão indo para os lugares menores e sempre atraem público. Mas eles não existem para grande mídia, essas músicas não estão em uma novela. É uma música mais real. São trabalhos de alta qualidade e de alta criação. Meu mercado sempre foi esse, diferente do mercado que procura despontar artistas. (Entrevista concedida por André Magalhães em 21/06/2022).

Notamos nas falas dos produtores que ambos analisam este processo como algo positivo para a produção independente. No depoimento de Lepetit (2022) percebemos que sua visão sobre a relação criada pelos novos atores, vindos das grandes gravadoras para o cenário independente, ocasionou uma *reorganização* do mercado musical e possibilitou uma *profissionalização* da produção independente devido o conhecimento destes profissionais obtido durante os anos de trabalho na indústria fonográfica. Também afirmou que neste período a noção pejorativa ligada a *artesanalidade* dos trabalhos musicais independentes se perdeu. Fato que pode ser lincado à possibilidade do fácil acesso aos equipamentos digitais de gravação que proporcionaram um ganho de qualidade no trabalho de produção musical e a criação de estúdios de pequeno e médio porte voltados aos artistas independentes. Nas falas de Magalhães (2022), notamos que sua visão em relação a este processo é igualmente positiva, pois afirmou que esta situação gerou novas possibilidades para os artistas e selos independentes de pequeno e médio porte.

Mesmo que as falas dos produtores revelem um lado positivo deste processo; notado por meio do movimento de profissionalização do meio independente; de uma desconexão da noção pejorativa de artesanalidade; e de uma maior possibilidade de independência dos músicos em relação às etapas de produção, antes controladas pelas grandes gravadoras que através de seus produtores podavam a liberdade criativa e a originalidade de seus trabalhos.

Podemos confirmar a hipótese levantada por Marcia Dias (2008), exposta no capítulo anterior, que esta situação, da captação dos artistas independentes para os *casts* das grandes gravadoras e por seus contratos de distribuição e divulgação, gerou uma desmobilização da cena independente em relação ao desenvolvimento de estratégias e meios autônomos para que pudessem divulgar seus trabalhos e não mais serem reféns da lógica da indústria fonográfica difundida pelas grandes gravadoras que detinham o controle dos meios de difusão e divulgação dos trabalhos musicais.

Outras informações de grande importância para este trabalho, reveladas nos depoimentos acima, são as visões dos produtores sobre *o que é ser independente* e como a *independência* pode ser caracterizada. Para Lepetit (2022), a independência, ligada ao trabalho musical, se constitui quando o trabalho do músico é respeitado e quando este possui liberdade em seu momento de criação e produção. Situações que, segundo Lepetit (2002), não ocorrem quando este trabalho é vinculado as grandes gravadoras, pois dentro de seu esquema passa pelo crivo do produtor musical que busca padronizar as formas para que caibam no mercado e consigam grande sucesso de venda e, desta maneira, descaracterizam a ideia inicial elaborada pelos artistas que se tornam reféns desta lógica. Magalhães (2022) utiliza o termo *mercado cultural* para caracterizar sua área de atuação como produtor, segundo sua visão, este é um mercado composto por artistas que se sustentam dentro de uma realidade diferente dos artistas que fazem parte das grandes gravadoras. Em sua opinião, são artistas que “lutam para existir” e continuam realizando seus trabalhos, não pelo dinheiro, mas pela necessidade de fazê-los e porque acreditam no que fazem. Magalhães (2022) afirma que esses artistas estão fora das grandes mídias e que para elas não existem, que se apresentam em lugares menores e possuem um público fiel e que a música feita por eles pode ser considerada *mais real* e fruto de um trabalho de alta qualidade e criatividade.

Desta forma, concluímos através das informações coletadas nas entrevistas que o desenvolvimento das tecnologias digitais e a chegada dos novos equipamentos de gravação digital como os MIDIs e os ADATs, possibilitaram a criação de estúdios caseiros ou em pequenos espaços que passaram a ser operados por um menor número de pessoas ou, até mesmo, um único sujeito. Situação que possibilitou com que produtores independentes criassem seus estúdios e viabilizassem o acesso às condições para que os artistas independentes gravassem seus trabalhos, devido ao baixo custo cobrado pelos serviços nos pequenos e médios estúdios de gravação digital. Porém, como constatamos, houve um lado negativo neste processo, com o fácil acesso dos equipamentos digitais de gravação, muitos músicos passaram a gravar suas participações em suas próprias casas ou em outros pequenos

estúdios, fato que nos levou a levantar a hipótese de uma fragmentação do processo de produção musical independente ao longo da década de 1990.

Para além destas questões, notamos que, fora o serviço de gravação, os estúdios criaram seus próprios selos para o lançamento dos trabalhos inovadores e criativos de artistas independentes. No entanto, através da experiência citada por um dos produtores, esta atuação foi impedida pela não aceitação do mercado deste tipo de produção, fazendo com que o selo em questão passasse a produzir trabalhos que revertissem lucro e garantissem a continuidade de suas atividades. Como também, por meio da opinião dos produtores sobre a nova relação entre selos independentes de médio porte, criados por novos atores vindos das grandes gravadoras, percebemos que por um lado, a situação foi considerada positiva por ter desenvolvido certa profissionalização do universo independente e gerado a possibilidade dos músicos terem autonomia em relação as etapas de produção, antes controladas pelas grandes gravadoras e seus produtores, tornando possível uma maior liberdade criativa em seus trabalhos. Porém, por outro lado, esta situação nos revelou um ponto negativo que nos levou a comprovar a hipótese levantada por Marcia Dias (2008), de que este processo gerou uma desmobilização da cena independente em relação ao desenvolvimento de estratégias e meios autônomos para que pudessem divulgar seus trabalhos e, desta maneira, se livrarem da lógica da indústria fonográfica difundida pelas grandes gravadoras.

Por final, através das opiniões dos produtores sobre *o que é ser independente* e a caracterização de *independência* quando relacionada ao processo de produção musical, notamos que, para ambos, a característica fundamental relacionada ao trabalho musical independente é a liberdade criativa e a originalidade obtida através de trabalhos musicais livres das amarras das grandes gravadoras e da lógica do mercado e da indústria. O artista independente, na visão dos produtores, é aquele que está fora das grandes mídias e transita por espaços alternativos na busca de construir um público fiel às suas obras que possuem alta qualidade e criatividade. Como também, é aquele que luta para existir e realiza seus trabalhos pela necessidade de fazê-los e porque acreditam em sua arte.

3.2 A CENA E A PRODUÇÃO DOS ARTISTAS INDEPENDENTES DA MPB EM SÃO PAULO

No capítulo anterior realizamos a análise de como a MPB se localizou em um mercado altamente segmentado e regionalizado ao longo dos anos 1990. Constatamos através da pesquisa desenvolvida por Eduardo Vicente (2002), que houve uma redução dos

investimentos e do destaque da MPB dentro da indústria fonográfica nesta década, assim como os artistas que compunham o segmento, e já possuíam uma carreira estável e grande renome no meio musical, passaram por um movimento de acomodação, evidenciado pelo baixo lançamento de trabalhos inéditos e pela tendência de relançamentos dos grandes sucessos de suas carreiras através de shows e eventos ao vivo, abrindo mão da inovação estética e da criticidade tão presente em seus trabalhos anteriores. Outro fato constatado foi o baixo aparecimento de novos artistas neste segmento ao longo dos anos 1990.

Pela análise de Carlos Sandroni (2004) verificamos que um novo significado foi atribuído a sigla MPB, que passou a ser compreendida como *etiqueta mercadológica*, perdendo a noção de *categoria analítica*, *opção ideológica* e *perfil de consumo*. Sandroni (2004) nos apontou que com a alta segmentação e regionalização da MPB a *velha sigla* passou a não ser capaz de expressar as múltiplas identidades das *músicas brasileiras* veiculada pelo mercado ao longo da década de 1990. Como também percebemos que a mídia especializada buscou ressignificar a MPB ao indicar novos elementos que passaram a compor o segmento e pelo movimento de aproximação do mercado de música globalizado dos países centrais e do público jovem da época. Tal situação nos levou a hipótese de que o movimento de *desintegração nacional* desencadeado pela transição neoliberal, notado pela falta de um *projeto coletivo de vida*, apontado por Roberto Schwarz (1999), refletiu de maneira direta na produção material e simbólica dos artistas da MPB durante a década de 1990.

Porém, para além dos poucos novos nomes dos artistas da MPB que se destacaram no mercado nacional ao longo da década de 1990, como Marisa Monte, Adriana Calcanhoto, Chico Cesar e Edson Cordeiro, existiu uma expressão de renovação vinda da produção independente voltada ao segmento neste período. Como já demonstrado em várias passagens desta pesquisa, sabemos que a produção independente nunca possuiu espaço nas grandes mídias e, de certo modo, foram ignorados pela indústria fonográfica, pelo fato de seus trabalhos não se adequarem ao padrão exigido pelo mercado altamente padronizado que buscava obras que pudessem alcançar grande sucesso comercial.

Desta forma, ao nos voltarmos para a cena independente dos artistas da MPB na cidade de São Paulo, nos deparamos com uma produção bem diferente do que circulava no mercado musical *mainstream* da década de 1990. Ao analisarmos as obras feitas por artistas como Renato Braz⁵⁷, Mônica Salmaso⁵⁸, Grupo A Barca⁵⁹, Consuelo de Paula, entre outros,

⁵⁷ Renato Braz é um cantor, violonista e percussionista, nascido na cidade de São Paulo, que iniciou sua carreira musical como músico da noite, tocando nos bares da cidade. Em 1996, gravou seu primeiro disco *Renato Braz* de maneira independente, este trabalho é composto por interpretações de canções de novos compositores de sua

percebemos uma tentativa de renovação estética tanto musical, quanto dos temas tratados em seus trabalhos. Observamos que os artistas citados buscaram uma reaproximação dos temas e dos ritmos tradicionais vindos das culturas populares rurais e urbanas do Brasil, assim como um resgate de composições pouco visitadas dos grandes artistas da MPB, do Samba urbano e parcerias com novos compositores desta nova geração.

As temáticas abordadas nestas obras tratam sobre um *Brasil profundo*, das tradições culturais das religiões afro-brasileiras e afro-indígenas-brasileiras como o Candomblé, a Umbanda, a Jurema, o Catimbó, entre outras; do sertão nordestino, suas danças e festas populares; da cultura caipira paulista e mineira; e dos personagens e contos de nosso rico folclore. Os elementos musicais refletem o resgate de instrumentos rítmicos tradicionais de diferentes culturas e expressões musicais como o pandeiro, tamborim, surdo, ganzá, caixa, zabumba, alfaia e todos os instrumentos de percussão de origem africana e das manifestações populares afro-brasileiras presentes nas Congadas, no Moçambique, nas Cirandas caíçaras, nas Folias de Reis, nas Marujadas, no Samba, no Chorinho, entre outros; instrumentos melódicos como sanfona, acordeom, viola caipira e violão; referências das cantigas e cantos do cancionero popular; e arranjos musicais, em sua maioria, minimalistas e pensados para instrumentos acústicos, naipes de sopro e pequenas orquestrações, formato que seguia na contramão da música veiculada pelo grande mercado desta época.

Em busca de mais informações sobre a produção ocorrida ao longo da década de 1990, dos artistas independentes da MPB que se localizavam na cidade de São Paulo e propunham esta nova estética citada, realizamos uma entrevista com a cantora, musicista e compositora Consuelo de Paula⁶⁰, com a intenção de buscar mais detalhes desta produção musical independente da MPB dos anos 1990, feita em São Paulo, através de sua história de vida e de

geração e releituras de canções, algumas pouco visitadas, de grandes compositores da MPB e sambistas brasileiros. (WIKIPÉDIA, 2022).

⁵⁸ Mônica Salmaso é uma cantora, nascida na cidade de São Paulo, que iniciou sua carreira no final da década de 1980, participando de espetáculos teatrais e cantando nos bares da cidade. Em 1995, gravou seu primeiro disco em parceria com o violonista Paulo Bellinati, composto por releituras dos afro-sambas de Baden Powell e Vinícius de Moraes. Em 1997, lançou pelo selo independente Pau Brasil, seu primeiro trabalho solo *Trampolim*, em que interpreta adaptações de canções do rico cancionero popular brasileiro, releituras de canções pouco visitadas de grandes compositores da MPB e canções de novos compositores de sua geração. (WIKIPÉDIA, 2022).

⁵⁹ O Grupo A Barca, formado em 1998, composto pelos músicos André Magalhães, Laetícia Madsen, Chico Saraiva, Lincoln Antonio, Renata Amaral, Ari Colares, Marcelo Preto e Juçara Marçal, se uniram com o intuito de pesquisar e registrar as músicas, as danças, os ritmos e as canções presentes nas manifestações culturais populares de vários estados do Brasil, tendo como inspiração e referência os estudos feitos por Mário de Andrade. Após um longo trabalho de pesquisa e documentação, lançaram, em 2000, seu primeiro trabalho *Turista Aprendiz*, fruto de uma viagem pelos estados do Pará e Maranhão, composto pelo registro de grupos de tradição popular destes locais e releituras próprias de canções recolhidas através de suas pesquisas. (A BARCA, 2021).

⁶⁰ Entrevista concedida por Consuelo de Paula em 06/07/2022.

sua trajetória pessoal e profissional. Consuelo de Paula é uma artista independente de origem mineira, nascida na pequena cidade de Pratápolis, localizada no sudoeste de Minas Gerais, formada em farmácia pela Universidade Federal de Ouro Preto, que buscou na cidade de São Paulo, no início da década de 1990, um espaço para iniciar sua carreira artística. Perguntamos à Consuelo de Paula (2022) como foi seu primeiro contato com a música e de onde surgiram as referências presentes em seu trabalho. Em suas palavras:

Minha música e minha história tem muito a ver com quem nasceu em uma cidadezinha do interior de Minas Gerais. [...] era uma cidade muito pequena, a primeira lembrança que me vem na memória é de quando tinha seis anos de idade, lembro que eu chorava porque queria aprender piano e não tinha nenhum professor para me ensinar. Uma época um professor de piano se mudou para a cidade e tive um dia de aula, mas logo ele foi embora. Hoje eu penso e gosto disso. Porque a arte que faço vem desse não saber, de não ter estudado esse piano. [...] Então, o que eu tinha em minha cidade? Primeiro, o carnaval, aos treze anos reuni cinquenta mulheres com a intenção de montar um bloco de percussão. Nunca tinha estudado percussão, mas ela sempre esteve dentro de mim. Eu andava na rua com ritmo, olhava os passos das pessoas subdivididos, tinha um mundo interno bem maluco. Então, fui ensinando cada uma a tocar, até que surgiu um bloco de samba e marcha. Tocávamos os sambas da mangueira, marcha como “Chiquita Bacana” e os batuques. Também fiz várias serenatas, lembro que ganhei um violão quando tinha treze anos e fiz um mês de aula, com o professor Marinho, para pegar algumas dicas e depois fui tocando sozinha. Com o canto era a mesma coisa, procurava um professor e fazia um tempinho de aula. [...] Então, a minha história foi sempre uma descoberta muito pessoal. Com a voz, fui namorando o silêncio e procurando essa linguagem que fosse passar de coração para coração, procurei uma clareza e uma verdade que pudesse fluir para a canção. Mas é claro que essa entrega me exigiu um longo trabalho, porque tinha que estar bonito e afinado. [...] Eu via muito as apresentações de Congado e Moçambique, a minha vó era quem fazia as roupas de rainha de Congado. Caixa batendo, sanfona tocando e os capitães que cantavam lindamente. Então, tudo isso ficou dessa vivência. A Toada de Congo da minha cidade era muito definida no pandeiro e o Moçambique, que é em seis por oito, formaram a base da minha rítmica. Eu sou essa toadeira e moçambiqueira, mas é lógico que a gente pega tudo isso e depois desenvolve para nossa arte. Também gosto de muitas outras coisas como MPB, Samba, Forró, Maracatu, Canções, Valsas, etc. (Entrevista concedida por Consuelo de Paula em 06/07/2022).

Percebemos com o depoimento de Paula (2022) que seus primeiros contatos com a música, logo na infância, construíram toda a base de referência para seu trabalho futuro. A influência das festas populares como Congado e Moçambique⁶¹ que presenciava e participava

⁶¹ O Congado e Moçambique são manifestações religiosas de origem afro-brasileira, que tiveram os traços decisivos de suas criações no Brasil, representados pelo modelo religioso do branco e a recriação dos negros. Estas manifestações ocorrem durante as festas do Rosário de Nossa Senhora do Rosário, em várias cidades do estado de Minas Gerais, e são compostas pelos grupos de guarda de Congo e Moçambique, com seus capitães e rainhas. Estas são caracterizadas por suas fundamentações míticas, seus símbolos condutores, seus vestuários, seus instrumentos musicais, suas danças e seus cantos. Um elemento importante de distinção entre a Congada o Moçambique são as linguagens dos cantos. A linguagem do Congo se expressa por meio dos cantos que tratam sobre os problemas sociais com a Igreja e o poder público, as histórias de suas guardas e brincadeiras de improvisação. Já a linguagem do Moçambique se expressa através dos cantos que relembram as memórias de seus antepassados de África. (UNICAMP, 1999).

em sua cidade, somadas as músicas de outros gêneros que escutava, marcaram sua assinatura musical e se mostraram muito presentes em sua obra.

Em seguida, perguntamos qual foi o momento de sua trajetória que passou a ter a música como ofício. A artista nos revelou que a vontade de seguir a carreira artística foi despertada em seu tempo de faculdade na cidade de Ouro Preto - MG, lá começou a se apresentar em alguns eventos da cidade e cantar nas rodas de músicos que ocorriam nas repúblicas estudantis. Após ter concluído o curso de farmácia, Paula (2022) nos contou que ficou um tempo sem saber o que fazer, pois ainda não tinha a consciência de que seguiria a carreira de artista. Mas quando se mudou para São Paulo, no final da década de 1980, e se deparou com a cena cultural e artística da cidade, sentiu a necessidade de se profissionalizar. Perguntamos à artista como foi essa experiência:

Logo quando cheguei em São Paulo comecei a frequentar alguns shows de música e fiquei encantada. São Paulo tem de tudo um pouco. O bairro do Bixiga era muito parecido com Ouro Preto, com aquelas pedras e a música muito presente. Então, acho que a alma da gente sabe, logo percebi que aqui teria liberdade. Arrumei um emprego em uma farmácia e comecei a conversar com as pessoas nos bares que frequentava. Lembro que fui procurar um cantor, o Wagner Brandão, para perguntar se ele gostaria de montar um show e ele topou. Logo pensei em procurar uma professora de canto para ter mais segurança quando fosse entrar no palco e criar mais consciência do meu canto. Então, comecei a fazer um show por ano, ainda trabalhando com farmácia, em lugares que já aconteciam apresentações. Fazia um show por ano porque era muito bem desenvolvido, tinha roteiro e tudo mais. No repertório eu cantava as canções da Cátia de França, leituras de Alceu Valença, Caetano, Chico, Ivan Lins e canções de vários outros artistas. Então, fui percebendo onde estava o meu forte, que vinha das memórias da minha casa, da menina que ouvia Congado e Moçambique. Passeava da Modinha ao Samba, do Baião ao Congado e pela música urbana. (Entrevista concedida por Consuelo de Paula em 06/07/2022).

Desta forma, percebemos que a artista, ao se deparar com a agitada cena cultural e musical da cidade de São Paulo, notou que poderia desenvolver sua carreira na música, pois logo teve a possibilidade de começar a se apresentar nos bares da cidade, ainda que no início de maneira esporádica. Sendo assim, perguntamos à Paula (2022), na busca de descobrir se no início da década de 1990, existiam locais que proporcionavam espaço para os músicos independentes e possibilitavam a interação entre os artistas como na década anterior, quando existia o Teatro Lira Paulistana, local que aglutinou artistas em início de carreira e criou a primeira cena independente musical da cidade de São Paulo. Paula (2022) nos revelou que:

Quando cheguei em São Paulo ouvi muito falar do Lira Paulistana. Próximo de onde ele ficava existia outro teatro que eu frequentava, mas não existia mais um “Lira” que concentrava o pessoal que fazia música na cidade. Foram aparecendo outros espaços como o Vou Vivendo, que ficava em Pinheiros. Todos nós passávamos por lá para fazer show. Também existia o Chico Bar, no Ipiranga; o Boca da Noite, no Bixiga; o Villaggio Café, na Bela Vista; Armazém Bar, na Vila Madalena. Todos esses espaços formavam um circuito de lugares para se apresentar. Para quem estava se formando, era incrível. A receptividade era muito legal e servia como um

termômetro para o que você estava propondo nas apresentações. Então, tinha um certo circuito que possibilitou essas apresentações pagas com *couvert* artístico. Um tempo depois veio o Teatro Hall, no Bixiga, todos passaram por ali também. Lá nós recebíamos pela bilheteria. Tudo isso acontecia na cooperação entre os artistas dispostos a fazer e circular. [...] Porque o exercício é fazer, tem o tempo de estudar e se preparar sozinho, mas o fazer é tudo. Então, nesses lugares os artistas podiam realizar seus trabalhos. (Entrevista concedida por Consuelo de Paula em 06/07/2022).

Nas entrevistas realizadas com os músicos e produtores musicais Paulo Lepetit (2022) e André Magalhães (2022) também perguntamos sobre este assunto. Magalhães (2022) nos revelou que fazia parte da cena da música instrumental que, durante o início da década de 1990, também formou um circuito de espaços no qual os artistas passaram a se apresentar. Magalhães (2022) citou os bares Saint Germain, conhecido como Sanja, o bar Jazz and Blues e o bar Blue Note.

Com os depoimentos de Paula (2022) e Magalhães (2022) percebemos que no início da década de 1990, não existia um espaço semelhante ao Teatro Lira Paulistana, mas uma nova configuração se constituiu. Ambos nos revelaram que um circuito foi formado por bares, casas de shows e pequenos teatros pelo qual os artistas começaram a circular e conseguiam uma renda por meio do *couvert* artístico ou pelo dinheiro arrecadado nas bilheterias dos teatros. As falas de Paula (2022) demonstraram que estes espaços possibilitaram o desenvolvimento e a profissionalização de muitos artistas em início de carreira e que o circuito foi criado com a colaboração dos músicos que estavam dispostos a se apresentarem. Ao notarmos nas falas que os espaços citados eram distantes uns dos outros e que nenhum deles serviu como um espaço de aglutinação dos artistas independentes, tais fatos nos levam a supor que ocorreu uma descentralização da cena musical independente que não mais possuía um único local de referência, mas sim um circuito formado por vários espaços frequentados pelos mesmos artistas.

Para além deste novo circuito composto por bares, teatros e pequenas casas de show, Paula (2022) nos revelou que existiam projetos da prefeitura de São Paulo como o projeto *Arte nas Ruas* e o projeto *Pixinguinha* que proporcionaram com que os músicos se apresentassem em locais públicos da cidade como ruas, bibliotecas e parques, amparados por uma boa estrutura e um bom cachê, fato que, segundo a artista, também possibilitou a profissionalização dos músicos independentes em início de carreira por meio do apoio da estrutura pública. No depoimento de Magalhães (2022), o produtor e músico nos revelou outros espaços públicos onde ocorriam eventos musicais como o vão livre do MASP (Museu de Arte Moderna de São Paulo), o coreto da Praça da República e a estação de metro São Bento.

Fora o novo circuito e os projetos realizados em espaços públicos, os entrevistados citaram locais de grande porte e relevância que também abrigaram a nova cena independente dos músicos da MPB da cidade de São Paulo, no início da década de 1990. Entre eles estão o CCSP (Centro Cultural São Paulo), a FUNARTE (Fundação Nacional de Artes) e o Sesc Pompeia, sendo este último o mais importante na visão dos artistas e produtores. Segundo Lepetit (2022), o Sesc Pompeia foi um polo dos novos artistas independentes da MPB da década de 1990, o músico e produtor nos contou que nesta época os produtores culturais e curadores deste espaço procuravam os artistas independentes em início de carreira para se apresentarem no local. Paula (2022) nos revelou que o Sesc Pompeia foi essencial para os músicos independentes deste período, pois a estrutura disponibilizada era de alto nível e os cachês pagos eram muito bons para a época, condições que proporcionavam a elaboração de ótimos espetáculos.

Porém, Paula (2022) e Magalhães (2022) nos revelaram que ao longo do tempo, todos estes espaços que compunham o novo circuito de bares, teatros e pequenas casas de show, duraram por um tempo determinado. Segundo Magalhães (2022), os espaços de pequeno porte viveram através da resistência, pois todos eles não conseguiam verba suficiente para se manterem e investirem em melhores estruturas. Na visão de Paula (2022):

[...] sempre tive a sensação de que eles [interesse do mercado] não deixavam a gente em paz, porque os espaços que íamos conseguindo ou entrava o *jabá* ou foram ocupados pelos interesses de um grande mundo mercadológico. Então, parece que eles só dificultavam, parece que não nos deixavam em paz. Acho que isso é maior do que a gente vê e imagina, essa guerra cultural. E não é verdade que a música que a gente faz não tem a ver com o povo, toda vez que toquei em uma praça como no *Projeto Pixinguinha*, quando começava a cantar, as pessoas que estavam transitando por ali se reuniam em volta do palco. Então, a identificação com o povo existe muito forte, porque nossa música e inspiração vêm toda dali. (Entrevista concedida por Consuelo de Paula em 06/07/2022).

Deste modo, notamos que no início da década de 1990, uma nova configuração se formou através de um circuito composto por pequenos espaços descentralizados, criando uma nova geografia da cena musical independente de São Paulo. Como também, surgiram projetos idealizados pela prefeitura que proporcionaram com que os artistas se apresentassem em espaços públicos da cidade e que algumas instituições culturais de relevância abrigaram e impulsionaram a produção dos artistas independentes nesta época. Porém, constatamos nas últimas falas dos entrevistados que as forças e os interesses do mercado e da indústria cultural passaram a se infiltrar neste meio criado por produtores culturais e artistas independentes, dificultando o desenvolvimento autônomo da cena.

Como citamos anteriormente, ao longo da década de 1990, uma nova expressão estética foi desenvolvida pelos músicos independentes do segmento da MPB como Renato Braz, Mônica Salmaso, grupo A Barca, entre outros. Percebemos nos depoimentos de Paula (2022) que o novo circuito criado era composto por um grupo específico de artistas. Ao notarmos na obra da artista tais características estéticas desta nova expressão como a forte influência das culturas populares tradicionais rurais e urbanas, perguntamos à Paula (2022) qual era a sua visão da MPB feita ao longo a década de 1990; se o seu trabalho pode ser caracterizado dentro desta nova estética citada; e quais suas percepções sobre este “novo movimento”, com intenção de compreendermos como este surgiu e se foi fruto de uma construção coletiva ou de uma expressão natural e individual de cada artista.

Sobre a Música Popular Brasileira feita na década de 1990, Paula (2022) nos revelou que:

A MPB mudou, o que é chamado de MPB hoje e desde aquela época [década de 1990] é diferente. Talvez tenha uma ligação mais forte com a *pop music*. Toda denominação é complicada, eu falo que minha música é *Música Brasileira*. Ela é considerada MPB nas gondolas das lojas e não acho ruim, porque é MPB. Eu sou herdeira da MPB e do pessoal que fez essa grande MPB. Chamo de ‘Música Brasileira’ para ficar mais claro que minha música é diferente do que hoje se chama MPB. Às vezes também denomino como *Música de Arte*, aquela que você para pra ouvir e não é só música de entretenimento. Por esse motivo ela tem que ser pensada assim, como uma obra que carregue a verdade da expressão. Tudo isso não cabe mais no mercado, vão falar que não vende muito, porque vende o que toca e quem decide o que toca é quem cria o gosto, é algo imposto. (Entrevista concedida por Consuelo de Paula em 06/07/2022).

Na fala de Paula (2022) notamos que sua visão sobre a MPB feita a partir da década de 1990, se aproximou da chamada *pop music*, categoria que expressa a noção de uma música globalizada e padronizada as formas dos países centrais. Assim como, se referiu a sigla MPB como uma denominação mercadológica, fato que confirma a tese levantada por Carlos Sandroni (2004). A artista caracteriza sua música como *Música Brasileira* ou *Música de Arte*, como forma de distinguir seu trabalho do novo significado dado a sigla MPB e afirmar seu trabalho como uma obra elaborada, desenvolvida a partir de referenciais sólidos e profundos e que carrega a verdade de sua expressão. Seu depoimento também nos revela a impossibilidade deste tipo de música circular no grande mercado por uma imposição da indústria, que não considera trabalhos como o seu, produtos que fariam sucesso comercial. Com isto, percebemos o afunilamento realizado pelas grandes gravadoras e pelo mercado musical que buscam uma formula padronizada de arte para entretenimento e largo consumo.

Em relação a sua estética musical e dos artistas independentes da MPB da década de 1990, feita em São Paulo, a artista nos afirmou que:

[...] durante os anos 1990, foi o período da minha preparação e o mais importante nesse momento foi a questão da estética. A minha estética é quem faz a minha realidade. Não estou repetindo e nem imitando, tenho que ser eu mesma. Então, fui desenvolvendo com muito trabalho, com muito silêncio, com muito estudo e com muita dedicação. Levou muito tempo para eu ter consciência, aproximadamente dez anos foi o tempo para criar essa consciência, foi o tempo para experimentar. É muito diferente a arte que a gente fez, por isso que a estética de todo esse pessoal que você citou se parece, porque a gente fez assim. Se fizéssemos essa arte através de uma grande gravadora, seria a estética que eles estão imaginando, com grandes bandas, grandes músicos e grandes orquestras, seria outro som. A gente fez o nosso som, porque ele buscava o essencial. Buscar o essencial nos facilitou, isso trouxe uma novidade, nós temos uma estética que você sabe de onde vem. [...] Quando se trata de uma grande gravadora, quem iria mandar seria o produtor e isso não me caberia. Vários artistas da minha geração puderam fazer isso e fizeram sozinhos. A gente tem uma resistência e um guardador de músicas, de cultura e do que a arte pode ser para um povo. (Entrevista concedida por Consuelo de Paula em 06/07/2022).

Desta maneira, notamos com o depoimento de Paula (2022) que a elaboração de sua estética foi fruto de um árduo trabalho e anos de aprimoramento em busca de uma consciência própria. A artista nos revelou que sua estética é próxima dos músicos citados, não por intenção, mas devido ao processo de desenvolvimento e criação de suas obras. Um processo que reflete a maneira de produzir do artista independente, que se difere da maneira propagada pelas grandes gravadoras e seus produtores musicais que impõem uma forma padronizada e engessada, que, segundo a artista, rompe com toda expressão individual do artista que busca por meio de sua obra revelar o que a arte pode ser para um povo.

Sobre o *novo movimento* dos artistas da cena independentes da MPB de São Paulo da década de 1990, Paula (2022) nos revelou que é natural pensar que todos esses artistas faziam parte de um movimento criado ao redor do circuito percorrido por eles, mas nos afirmou que sempre foi “tudo muito solitário” e o que levou a esta situação foi o motivo “(...) de todos estarem tentando sobreviver ou por não ter um esquema maior que acolhesse e pudesse mudar essa situação do artista independente. Existia uma interação e os encontros, mas não era um trabalho conjunto. Cada um criou sua carreira sozinho.” (Entrevista concedida por Consuelo de Paula em 06/07/2022).

Sobre o mesmo assunto, Paula (2022) afirma:

[...] a minha geração cortou esse ideia de um *grande movimento*. Ele existiu, mas não teve o que os grandes movimentos anteriores tiveram, uma grande junção e uma união de artistas entorno de um mesmo propósito. Às vezes encontro com meus colegas e falamos sobre esta situação, como foi difícil concretizar isso. Os espaços eram compartilhados e sabíamos que eram frequentados por certos artistas, íamos nos shows uns dos outros, mas não teve uma união fora disso. Na minha opinião deveria ter ocorrido um movimento que se encontrasse, que fizesse, que acontecesse, que pensasse e que tivesse até um nome. Talvez isso não tenha acontecido pela dificuldade de não ter uma estrutura, porque sem estrutura fica difícil. E os lugares que abriam espaço para que a gente se apresentasse não podiam oferecer essa estrutura. (Entrevista concedida por Consuelo de Paula em 06/07/2022).

Através do depoimento de Paula (2022) concluímos que os artistas de sua geração romperam com a ideia de construir um *grande movimento* em conjunto que expressasse uma estética em comum ou um direcionamento político e ideológico como ocorrera nos movimentos das décadas de 1960 e 1970 como a Bossa Nova e a Tropicália. A artista afirmou que os espaços eram compartilhados, mas nunca existiu uma união e uma proposta de algo em conjunto. O motivo, apontado pela artista, que acarretou a impossibilidade de concretizar este movimento, em sua opinião, foi a falta de uma estrutura que possibilitasse e viabilizasse a criação de um grande trabalho em conjunto e que pudesse bancar a produção desta obra. Pois, como notamos em falas anteriores, cada artista construiu sua carreira de maneira individual, buscando seus próprios recursos e caminhos possíveis para realizá-las. Fato que nos leva a supor que neste período existiu uma desmobilização da cena independente, fazendo com que cada artista seguisse seu próprio caminho em busca de produzir sua obra e continuar se mantendo através de seu trabalho artístico.

Por meio das informações extraídas do depoimento concedido por Consuelo de Paula (2022) sobre sua história de vida e sua trajetória pessoal e profissional, notamos que o desenvolvimento de sua consciência artística e de sua estética musical foram frutos de um dispendioso trabalho. Como nos afirmou, levou aproximadamente dez anos para amadurecer suas habilidades e sua maneira de se expressar. Após todo esse tempo, a artista decidiu produzir seu primeiro trabalho fonográfico. Em 1997, começou a elaborar seu primeiro álbum, *Samba, Seresta e Baião*, lançado em 1998 de maneira independente e composto por um rico repertório em que interpreta canções de novos compositores de sua geração, canções consagradas e outras pouco visitadas de sambistas e compositores da música brasileira e da MPB e adaptações de cantos dos canoeiros do Vale do Jequitinhonha e dos Congadeiros de sua cidade natal, Pratápolis - MG.

Perguntamos à artista como se deu este processo de produção, com a intenção de compreendermos quais os caminhos necessários que um artista independente, da década de 1990, precisava percorrer para conseguir viabilizar uma obra fonográfica. Paula (2022) nos revelou que era possível produzir um disco de maneira independente nesta época, afirmou que realizou sozinha todo trabalho de direção e produção e para ter os conhecimentos específicos destas funções, comprou um livro de produção musical e estudou todo seu conteúdo. Neste livro, a artista nos revelou que encontrou a indicação de um estúdio de gravação, chamado Space Blue, comandado pelos produtores musicais Pedro Marin e Alexandre Fontenetti, onde gravou todas as faixas.

Para o trabalho de masterização e mixagem, Paula (2022) buscou os serviços de Egídio Conde, um profissional muito experiente e renomado no meio musical. A artista nos contou que sua banda de apoio, para a gravação das músicas, foi formada por músicos que já a acompanhavam em suas apresentações como os percussionistas Ari Colares e Cassia Maria e por músicos contratados como o arranjador Dino Barione, o violinista Paulo de Tarso e o acordeonista Toninho Ferragutti. Paula (2022) nos disse que o valor total para a produção, contando com os serviços de todas as etapas de gravação e edição, cachês dos músicos contratados, trabalho gráfico e prensagem de dez mil cópias em CD, foi de trinta e seis mil reais. A artista nos revelou que demorou alguns meses para arrecadar a quantia citada, através do dinheiro ganho com apresentações e por meio de um empréstimo que, segundo Paula (2022), foi pago meses após o lançamento do CD.

Após ter o disco produzido e prensado em CD, perguntamos à Paula (2022) como foi fazer a divulgação e difusão de seu trabalho, pois sabemos que dentro do processo de produção independente, esta é a fase que mais gera problemas e dificuldades, devido o controle dos meios de divulgação exercido pelas grandes gravadoras através da prática do *Jabá*.⁶² Sobre este assunto a artista nos disse que após ter lançado o disco de maneira independente, fez um contrato para a difusão e divulgação com um selo de pequeno porte chamado Dabilú Discos, porém, nos revelou que todo trabalho de assessoria de imprensa feito pelo pequeno selo era possível realizar sozinha e que esta parceria não mudaria o seu alcance nas mídias e no mercado. No entanto, Paula (2022) nos afirmou que o grande impulso para a divulgação de seu primeiro trabalho ocorreu após ter realizado um show de lançamento no Sesc Ipiranga, devido a grande visibilidade proporcionada pelo Sesc e sua assessoria de imprensa, seu disco saiu na capa de vários jornais, recebendo em alguns o título de ‘melhor do ano’, fato que abriu muitas portas para a artista, pois, segundo Paula (2022), nesta época os jornais eram muito lidos e nem todos eram dominados pelo *Jabá*.

Fora o espaço que seu disco conquistou nos jornais, a artista nos contou que conseguiu divulgar seu trabalho em algumas rádios da cidade de São Paulo como a Rádio USP e a Rádio Cultura AM, porém nos revelou que essas emissoras não possuíam grande alcance e seus públicos eram reduzidos. Afirmou que sua “rádio” foi o trabalho que realizou tocando em vários lugares, pois nos disse que “(...) o público que viu minhas apresentações nos bares, nos teatrinhos, nas ruas e depois nos Sesc’s, começou a me acompanhar. Essa foi a minha “rádio”, esse *trabalho real*.” (Entrevista concedida por Consuelo de Paula em 06/07/2022).

⁶² Vide Figura 39, em Anexo A, p. 159.

Um fato interessante revelado pela artista foi a estratégia utilizada para a divulgação de seus shows, nos contou que possuía uma lista com o número dos telefones das pessoas que frequentavam suas apresentações e sempre que marcava uma nova data, contratava uma pessoa para fazer as ligações convidando o público para o show, utilizando desta estratégia, Paula (2022) nos disse que conseguia lotar as plateias dos pequenos teatros e das casas de show e que após a apresentação vendia vários exemplares de seu disco.

Para que seu primeiro trabalho fosse vendido nas lojas de discos, a artista nos disse que ela mesma era quem levava os exemplares e oferecia para os donos e vendedores das lojas, segundo Paula (2022), “Conseguí abrir espaço em lojas que não trabalhavam com os independentes, foi incrível. Agora, te contando isso, percebo o quanto eu consegui fazer, quanta energia!” (Entrevista concedida por Consuelo de Paula em 06/07/2022). Com o tempo a artista nos disse que seu disco passou a “andar sozinho”, pois com seu trabalho de divulgação totalmente independente viu seu trabalho aparecer em revistas especializadas de outros estados do país, suas músicas sendo tocadas em lojas da Avenida Paulista e a capa de seu disco exposta nas vitrines das lojas de discos pela cidade.

Ao constatarmos que a artista realizou seu primeiro trabalho de maneira totalmente independente e foi responsável por todas as etapas da produção e divulgação de seu disco, tendo feito parte, por um curto período de tempo, de um pequeno selo independente, perguntamos a Paula (2022) sua opinião sobre a aparição de gravadoras e selos independentes considerados de médio porte, criados por profissionais e músicos que saíram das grandes gravadoras após a crise ocorrida no início da década de 1990 e se em sua visão estes afetaram ou impactaram os artistas e os pequenos selos independentes da época.

Sobre este assunto, a artista nos disse que alguns de seus colegas de profissão tiveram experiências em algumas gravadoras de médio porte, idealizadas por pessoas experientes e vindas da indústria fonográfica, como a gravadora Velas, criada pelos músicos Ivan Lins e Vitor Martins e a gravadora Biscoito Fino, criada pela Kati de Almeida Braga, uma empresária do ramo financeiro e entusiasta do meio musical. Paula (2022) nos revelou que o contrato feito por essas gravadoras, para realizar a produção dos trabalhos de artistas independentes, era efetivado por meio da concessão da propriedade do fonograma. Desta maneira, para que o artista pudesse ter as cópias físicas para venda ou divulgação de seus trabalhos, precisava comprar seu próprio disco do selo ou gravadora que havia realizado a produção.

Segundo Paula (2022), um dos motivos pelos quais os artistas faziam esse tipo de contrato, era o fato de que muitos não viam o investimento destinado à produção de um disco

como algo vantajoso ou, em muitas situações, o caso de artistas que não possuíam meios para financiarem seus trabalhos, condições que os levavam a assinar tais tipos de contrato com as gravadoras de médio porte desta época. Porém, a artista nos revelou que neste período existiram algumas iniciativas que bancavam a produção do disco sem cobrar a posse do fonograma como o caso do CPC UMES (Centro Popular de Cultura da União Municipal dos Estudantes Secundaristas de São Paulo).

Desta maneira, concluímos através das informações obtidas no depoimento de Paula (2022) que por um lado, os artistas independentes conseguiam viabilizar seus projetos por meio das gravadoras de médio porte sem prejuízo de seu trabalho criativo, mas por outro lado, ficavam reféns ao perderem a propriedade de seus fonogramas. Situação que revela, mesmo que essas gravadoras atuassem no mercado independente, a replicação da lógica difundida pelas grandes gravadoras e pela indústria fonográfica.

Por final, perguntamos a Paula (2022) qual sua visão sobre *o que é ser um artista independente*, em suas palavras:

Independente é o artista que com seus recursos faz seu disco. Ser independente significa, para mim, poder fazer o que eu quero, com a minha expressão e minha maneira de fazer, ser dona da história que estou criando e do meu fonograma. Não conseguiria me adaptar ao esquema de gravadora, ainda mais com a consciência que tenho do que o *Jabá* faz. Então, eu tinha que ser independente mesmo, não foi pensado, foi intuitivo. (Entrevista concedida por Consuelo de Paula em 06/07/2022).

Ao responder esta pergunta, Paula (2022) nos afirmou que após seu primeiro disco ter alcançado uma posição de destaque na mídia, recebeu uma proposta de um produtor que trabalhava em uma grande gravadora, sobre esta experiência a artista nos revelou:

Ele disse que a música *Riacho de areia* não poderia ter a respiração de Toada, teria que ter a respiração de uma música norte-americana, mas não, os arranjos eram aqueles! Disse que eu tinha que cantar com uma voz mais infantilizada e os compositores que eu tinha que gravar era o que eles chamavam de *comercial*. Na minha opinião, esta situação é muito mais *política* do que *comercial* e econômica, é uma questão política de *aculturação*. Por que essas grandes gravadoras não lançaram mais uma artista que cantasse com sua inspiração? Por que todo mundo tem que ficar com uma rítmica só, um jeito de corpo só, uma sonoridade só? Eu não tenho nada contra essas inspirações, mas nós temos milhares. Eu não vou fingir que tenho essa inspiração, porque eu mato a minha arte. Qualquer arte em que você não pode ser você mesmo, não é mais arte é outra coisa. Eu não conseguiria me adaptar nessa história de ser o que eu não sou e de cantar do jeito que eu não canto. Então, falei para o produtor que não era eu quem ele procurava, era outra pessoa. Não conseguiria fazer nem direito e nem bem, porque para tudo tem que ter talento. Quando vejo um colega de profissão sabendo levar uma multidão com uma música de entretenimento, eu admiro. Ele sabe fazer aquilo bem, é um outro tipo de vocação, a minha é outra. Admiro e respeito todas, mas a minha é outra e na minha não cabe isso. (Entrevista concedida por Consuelo de Paula em 06/07/22).

Deste modo, notamos nas falas de Paula (2022) que o artista independente em sua visão é aquele que através de seu trabalho e seus próprios recursos produz o seu disco e se

torna proprietário de seu fonograma e, fundamentalmente, o artista que possui liberdade criativa para se expressar do modo e da maneira que fazem sentido para sua arte. Assim como, a experiência narrada pela artista nos evidencia a enorme pressão que as gravadoras efetuam sobre os músicos e suas obras, podendo sua maneira de expressão, a originalidade e a criatividade de seu trabalho, na busca de enquadrar todos em uma mesma forma que segue um padrão pré-estabelecido e é voltada para o grande mercado musical que busca agradar fatias do público que garantirão um grande retorno financeiro para essas empresas.

Após a análise da entrevista realizada com Consuelo de Paula (2022), concluímos através de seus depoimentos sobre sua história de vida e trajetória pessoal e profissional, que boa parte de suas influências vieram de suas vivências de infância, em que participou das manifestações culturais populares de sua cidade de origem e das canções de variados gêneros musicais que escutou ao longo de sua vida. Seu despertar para a carreira artística ocorreu durante seu tempo de faculdade, na cidade de Ouro Preto - MG, mas só iniciou o desenvolvimento de sua carreira quando chegou em São Paulo, no final da década de 1980 e se deparou com a agitada cena musical e cultural da cidade. Desta época em diante, passou a realizar apresentações esporádicas em bares da cidade, até que na segunda metade de 1990, se dedicou exclusivamente a carreira artística e passou a realizar apresentações em bares, pequenos teatros e casas de show. Como também, participou de alguns projetos idealizados pela prefeitura da cidade, nos quais teve a oportunidade de se apresentar em vários espaços públicos de São Paulo. Em 1997, após um longo período de preparo e desenvolvimento, a artista começou a idealizar e produzir seu primeiro trabalho fonográfico, o *Samba, Serestas e Baião*, lançado em 1998 de maneira totalmente independente.

Deste modo, através da análise de sua história e de suas experiências vividas na cena musical independente da cidade de São Paulo, pudemos, de modo parcial, confirmar alguma hipóteses levantadas sobre o objeto central desta pesquisa, a reconfiguração da produção independente dos artistas da MPB, localizados na cidade de São Paulo, ao longo da década de 1990. A primeira delas foi a constatação de que ao decorrer desta década, não existiu um espaço que aglutinasse e proporcionasse a troca de vivências entre os músicos e uma estrutura para a produção fonográfica dos artistas independentes, como na década anterior evidenciado pelas atividades do Teatro Lira Paulistana. Verificamos através de seu depoimento que neste período se constituiu um circuito de espaços onde os artistas transitavam e se apresentavam, mas nenhum deles se tornou um ponto de referência, fato que nos levou a constatação de que houve uma descentralização da cena musical independente ao longo da década de 1990.

Também verificamos que a estética musical, com forte influência das culturas populares tradicionais rurais e urbanas, proposta por artistas que compunham a cena musical independente da MPB feita em São Paulo, seguia na contramão da estética da MPB que circulava no mercado musical *mainstream* dos anos 1990, que se aproximou da *pop music* e adquiriu características das músicas padronizadas feitas nos países centrais. Assim como, esta nova expressão musical refletia a maneira de produzir do músico independente que possuía ampla liberdade criativa, livres da lógica de produção voltada para o mercado das grandes gravadoras. Pelas informações de Paula (2022) descobrimos que os artistas de sua geração romperam com a ideia de um “grande movimento” musical e artístico, aos moldes dos que ocorreram nas décadas de 1960 e 1970, e expressaram uma mesma estética ou os mesmos direcionamentos políticos e ideológicos como a Bossa Nova e a Tropicália. Constatamos que os artistas independentes da década de 1990, passaram a construir suas carreiras de maneira individual e buscaram seus próprios recursos e meios possíveis para realiza-las. Desta maneira esta situação nos levou a supor que existiu uma desmobilização da cena independente na cidade de São Paulo, durante a década de 1990.

Por meio dos depoimentos de Paula (2022) sobre como foi produzir seu primeiro trabalho fonográfico de maneira totalmente independente, assumindo o controle de todas as etapas de produção e divulgação de seu disco, constatamos que a produção independente era algo viável e possível, podendo ser feita tanto pelos artistas e seus próprios recursos, quanto através dos selos e gravadoras de pequeno e médio porte que se proliferaram durante a década de 1990. Como citamos, alguns destes selos e gravadoras, foram criados por profissionais que saíram das grandes gravadoras e começaram a atuar no universo independente, criando uma nova relação entre as duas partes.

Ao indagarmos Paula (2022) sobre esta questão, na busca de descobrirmos se este processo impactou ou afetou os artistas e os pequenos selos independentes, pudemos constatar através de seu depoimento, que o contrato feito por essas gravadoras e selos de médio porte para produzirem os trabalhos dos artistas independentes, era efetivado mediante a concessão da propriedade de seu fonograma. Segundo Paula (2022), alguns artistas optavam por este tipo de contrato, pois muitos não viam o investimento na produção de um disco próprio como algo vantajoso, ou, na maioria das vezes, muitos artistas não possuíam meios para financiarem seus próprios trabalhos. Desta forma, esta situação nos revelou que essas gravadoras e selos, mesmo atuando no mercado independente e possibilitando com que muitos artistas produzissem seus trabalhos, passaram a replicar a lógica das grandes gravadoras e da indústria fonográfica.

Sendo assim, neste capítulo buscamos realizar o esforço de compreender como se deu o processo de reconfiguração da produção independente dos artistas da MPB, durante a década de 1990, na cidade de São Paulo. Após o percurso percorrido até aqui, acreditamos ter respondido algumas questões pertinentes por meio das entrevistas realizadas com os atores-chave deste processo. Desta maneira, com o desenvolvimento deste trabalho, esperamos ter contribuído com os resultados alcançados por meio desta breve análise sobre este período e o processo de reconfiguração do movimento de produção fonográfica independente, ocorrido ao longo da década de 1990.

4 CONCLUSÕES FINAIS

Com o percurso realizado neste trabalho de pesquisa em que abordamos o processo de reconfiguração da produção fonográfica independente, ocorrido ao longo da década de 1990, acreditamos ter contribuído com algumas respostas sobre o tema analisado. Deste modo, apresentaremos alguns dos resultados obtidos, com intenção de aferirmos se objetivo proposto foi alcançado.

Sendo o objeto central desta pesquisa a reconfiguração da produção fonográfica independente realizada por artistas do segmento da Música Popular Brasileira, ao longo da década de 1990, buscamos no primeiro capítulo deste trabalho esclarecer algumas questões sobre sua gênese, seu desenvolvimento, sua consolidação e os elementos contidos nesta categoria e linguagem artística musical, assim como o contexto social, histórico e político no qual se deu este processo, ao longo da década de 1960. Constatamos que a MPB surgiu de um projeto desenvolvido por artistas e intelectuais engajados que se fundamentaram na categoria *nacional-popular* e tinham como meta a articulação da expressão de uma *consciência nacional*, orientada para *emancipação da nação*. Como nos revelou Napolitano (2014), o conceito moderno de Música Popular Brasileira se consolidou durante o período conhecido como *A Era dos Festivais*, ocorrido entre 1965 e 1972, no qual a MPB transformou-se em uma instituição sociocultural.

Notamos que ao longo do desenvolvimento da MPB, esta foi acompanhada pelo movimento de uma nova cultura de consumo e pela consolidação da indústria cultural e de um mercado de bens simbólicos no Brasil, efetivados através de uma modernização conservadora implementada pelo regime militar. Deste modo, percebemos a aparição de um novo fenômeno cultural influenciado pela *contracultura* da década de 1970, que foi responsável por trazer uma *nova consciência* e uma *nova sensibilidade*, que pregava o *cair fora da sociedade* através de novos comportamentos. A partir desta nova maneira de pensar e agir surgiram manifestações artísticas e musicais, que modificaram radicalmente o panorama cultural e musical brasileiro por meio de artistas e músicos que se utilizaram de um alto grau de experimentalismo em suas criações. Dentro deste processo, constatamos como a indústria fonográfica se adequou às novas manifestações, criando certa resistência e marginalizando os artistas que se expressavam através deste novo tipo de linguagem artística e cultural.

Ao mesmo tempo, notamos como a indústria fonográfica, ao longo da década de 1970, passou por uma progressiva especialização em sua organização produtiva, operando através de uma estrutura mais complexa. Este novo modelo de produção acarretou em um maior

controle por meio do alto executivo das grades gravadoras, tornando os artistas reféns da lógica empresarial, que buscava produtos padronizados e com potencial para se tornarem grandes sucessos comerciais. Deste modo, notamos que, cada vez mais, os artistas em início de carreira e os que não faziam parte dos *casts* das grandes gravadoras em atuação no país, como também aqueles que propunham uma estética diferenciada do padrão mercadológico, não possuíam meios para produzirem seus trabalhos. Sendo assim, constatamos o surgimento, ao longo da década de 1970, das primeiras produções fonográficas independentes no Brasil, elaborada de maneira consciente e assumida por artistas que buscavam meios alternativos e autônomos em relação às grandes gravadoras e à lógica da indústria fonográfica.

Ao tratarmos sobre as primeiras manifestações, o desenvolvimento e as definições do conceito de produção fonográfica independente, percebemos, através das contribuições dos pesquisadores sobre o tema, que esta teve origem nos Estados Unidos, na década de 1950, devido o surgimento do gravador, um equipamento de gravação de baixo custo que possibilitou a criação de pequenos selos independentes voltados aos artistas que compunham gêneros musicais marginalizados e desprezados pelas gravadoras da época como o *rock*, o *gospel*, o *jazz*, o *rhythm & blues* e o *country*. Para além desta ocorrência, notamos que algumas décadas depois houveram experiências nos países anglo-saxões que elaboraram mercados específicos para as produções independentes, assim como veículos de comunicação especializados e espaços culturais destinados aos independentes. Este foi o caso da Inglaterra, que por meio do movimento *punk* atrelou produção fonográfica e atitude política, através da filosofia *do it yourself* (faça você mesmo).

Deste modo, constatamos que a produção fonográfica independente pode ser definida pela atuação do artista em dois campos distintos, o *econômico* e o *estético*. O primeiro reflete a intenção dos artistas em trilhar um caminho alternativo à lógica das grandes gravadoras e da indústria fonográfica, através do desenvolvimento de meios autônomos de acesso aos meios de produção e divulgação de seus trabalhos. O segundo reflete a intenção do artista que buscava liberdade de criação e a possibilidade de não utilizar elementos e formas pré-estabelecidas pelos padrões comerciais impostos pela indústria fonográfica.

Ao tratarmos sobre a trajetória da produção fonográfica independente no Brasil, percebemos que existiram iniciativas fragmentadas e isoladas de produções fonográficas alheias ao mercado fonográfico brasileiro desde seu primórdio, datado no início do século XX. Porém, através das contribuições dos estudos de pesquisadores sobre o assunto, percebemos que apenas a partir dos anos 1970, a produção fonográfica independente atingiu uma posição de destaque nos meios de comunicação e se tornou uma opção viável para

artistas que buscavam autonomia e liberdade criativa. Estes passaram a fomentar a discussão sobre o assunto e começaram a produzir seus trabalhos alheios a estrutura tradicional das grandes gravadoras. Neste período teve o início do *fenômeno independente*, no Brasil. Porém, neste momento a produção fonográfica independente ainda se manifestava de maneira fragmentada e isolada, apesar desta característica, percebemos que todas as iniciativas deste período serviram para que os artistas criassem a consciência de que poderiam trilhar caminhos alternativos em relação à lógica da indústria fonográfica.

Deste modo, a partir da consciência desenvolvida pelos artistas e produtores independentes, ao longo da década de 1970, esta prática, antes isolada e fragmentada, ganhou fôlego e passou a ser considerada uma opção viável e mais estruturada. Sendo assim, deste momento em diante, contamos o surgimento de iniciativas coletivas por meio de cooperativas de músicos e associações de produtores independentes. Como também, a criação de espaços catalizadores de diversas manifestações artísticas independentes, responsáveis por uma intensa movimentação cultural que deram força para que a produção fonográfica independente se consolidasse.

Nesta pesquisa, abordamos uma ocasião como exemplo desta nova maneira de organização da cena e da produção independente na década de 1980, para que nos pudesse servir de base para as análises da reconfiguração da produção independente, ocorrida na década de 1990. Esta foi a experiência do Teatro Lira Paulista, localizado na cidade de São Paulo, que reuniu artistas, estudantes universitários e jovens interessados em trabalhos artísticos diferenciados dos que eram veiculados pelo mercado e pela mídia da época, como também buscavam um espaço alternativo de sociabilidade.

Notamos com a experiência do Lira Paulistana, que o teatro possibilitou a criação de um movimento coletivo da cena e da produção fonográfica independente, pois além das atividades ocorridas no teatro, seus idealizadores criaram uma gravadora independente para o lançamento de novos artistas que não tinham condições de bancar seus trabalhos. Outro ponto abordado foi o fato do teatro ter se tornado um espaço catalizador de novas tendências estéticas e musicais experimentais e diferenciadas das veiculadas pelo mercado musical da época. Verificamos que o Teatro Lira Paulistana abrigou uma *movimentação musical* muito importante para a MPB, a chamada *Vanguarda Paulista*. Com isto, constatamos que este espaço foi de fundamental importância para a cena musical independente de sua época e operou através da ação coletiva entre produtores e artistas independentes, mesmo tendo sucumbido às forças hegemônicas da indústria cultural.

No segundo capítulo desta pesquisa, tratamos sobre o momento em que se deu a transição neoliberal no Brasil, fato que gerou a reconfiguração dos modos de produção e inaugurou um novo período de crise econômica e social no país, evidenciado nas elaborações de Roberto Schwarz (1999), que afirma ter ocorrido o *desmanche* da sociedade brasileira e um processo de *desintegração nacional*, no qual a cultura nacional no *fim de século* não mais articulava nenhum *projeto coletivo de vida material*. A partir da análise deste contexto de reorganizações econômicas, sociais e políticas, apresentamos como este movimento estimulou a reestruturação das bases de produção da indústria fonográfica brasileira, que passou por um processo de adequação ao modelo globalizado das indústrias dos países centrais, constatado pela fragmentação da produção devido à ampla terceirização de suas etapas produtivas. Outro aspecto de grande importância neste cenário de mudanças na indústria fonográfica foi o desenvolvimento de novas tecnologias digitais, que levaram à substituição dos suportes musicais e a criação de equipamentos de gravação digitais, responsáveis por possibilitar uma ampla atuação nas atividades de produção musical.

Contatamos que este processo, ocorrido entre o final da década de 1980 e o início da década de 1990, impactou, em grande medida, a produção fonográfica independente, pois criou um novo modelo de relação entre as grandes gravadoras em atuação no país e o universo independente, pois, devido à ampla terceirização e o corte de gastos efetuados pelas empresas do setor, muitos profissionais e artistas que saíram das grandes gravadoras ao longo deste processo, criaram seus próprios selos e gravadoras independentes e começaram a atuar nesta cena. Notamos com esta situação que a produção independente passou por uma profissionalização por conta do *know-how* para lidar com o mercado da música, trazido por estes profissionais. Assim como, pela utilização dos selos independentes pelas grandes gravadoras como laboratórios de novas tendências para o mercado. Situação que ocasionou uma sintonia entre a lógica da indústria fonográfica e da produção independente, movimento responsável por desenvolver uma relação de complementaridade indireta e conflituosa.

Após termos constatado tais mudanças e reorganizações, apontamos como estas modificaram o mercado musical brasileiro, que passou a funcionar de maneira altamente segmentada e regionalizada, pois os empresários responsáveis pelas grandes gravadoras buscaram racionalizar o funcionamento das empresas por meio de ações integradas de redução de custos e de *marketing*, assim como passaram a explorar novas alternativas musicais na busca de se adequarem a nova realidade do mercado e do público jovem da época.

Percorrido este caminho, apontamos como a MPB se localizou dentro deste contexto e deste mercado que se tornou altamente regionalizado e segmentado. A partir desta análise, constatamos que durante a década de 1990, a indústria fonográfica reduziu drasticamente seus investimentos no segmento da MPB, levando a um baixo aparecimento de novos artistas deste gênero. Assim como, verificamos que boa parte dos artistas já consagrados no mercado, passaram por um período de baixa produção de material inédito e se utilizaram da estratégia de revitalização de suas carreiras por meio de relançamentos e reedições de seus grandes sucessos através de eventos ao vivo. Situação que nos levou a supor que a MPB dos anos 1990, passou por um momento de crise ao ter se desmobilizado e apostado na estratégia de compilações de seus grandes sucessos, abrindo mão da inovação tão característica deste segmento musical. Como também, percebemos que o movimento de *desintegração nacional*, desencadeado pela transição neoliberal, evidenciado pela falta de um *projeto coletivo de vida material*, apontado por Roberto Schwarz (1999), refletiu de maneira direta na produção material e simbólica dos artistas da MPB deste período.

Após a contextualização do momento histórico e das mudanças ocasionadas pela transição neoliberal, que afetaram as bases de produção da indústria fonográfica e geraram uma nova configuração de relação entre o universo independente e as grandes gravadoras, fato este que modificou de maneira radical o mercado musical brasileiro, a cena e a maneira de produzir do artista independente na década de 1990, abordamos com maiores detalhes e atenção, no terceiro capítulo desta pesquisa, a reconfiguração da cena e da produção fonográfica independentes, ocorrida ao longo da década de 1990.

Em um primeiro momento, tratamos sobre esta reorganização em âmbito nacional e constatamos que os artistas e produtores independentes brasileiros passaram a se organizar por meio de novos espaços e utilizaram novos recursos para viabilizarem seus projetos. O primeiro movimento notado foi a criação de festivais independentes em vários estados do país, eventos que possibilitaram a ampliação do circuito de shows e maior visibilidade para a cena independente, assim como viabilizou o início da carreira de muitos artistas e bandas independentes por meio de uma organização coletiva entre vários agentes.

Para além deste processo, constatamos que a produção independente se associou as novas políticas culturais e aos novos processos econômicos que se estabeleceram no Brasil a partir de década de 1990, por meio da promulgação da *Lei Federal de Incentivo à Cultura* (Lei n.8.818/91), conhecida como *Lei Rouanet*, que instituiu no país as bases da política de relação ente o capital privado e o Estado na área cultural, estabelecendo mecanismos de investimento por meio da renúncia fiscal. Deste modo, o fomento via Lei Rouanet passou a

ser utilizado para o desenvolvimento de produções artísticas individuais e para o fortalecimento do circuito de shows e da cena independente como o caso citado anteriormente dos *festivais independentes*.

Feita a análise desta nova reorganização do universo da cena independente em âmbito nacional, notamos que a maioria destes eventos, criados para a ampliação do circuito independente, eram voltados para artistas e bandas de *rock* e outros gêneros musicais em destaque no mercado musical da época. Por este motivo, nos dedicamos à análise da reorganização da produção independente no segmento da MPB, visto que ao buscarmos fontes para a realização deste trabalho de pesquisa, percebemos uma lacuna de informações e estudos voltados à produção independente deste gênero musical ao longo da década de 1990. Deste modo, concentramos nossa atenção na cena e na produção independentes, ocorridas na cidade de São Paulo, durante a década de 1990, sendo este o objeto central desta pesquisa.

Antes de adentrarmos em nossa análise, nos atentamos para o contexto cultural e musical, da cidade de São Paulo, neste período e constatamos que devido à descentralização da produção musical, ao longo da década de 1990, ocorreu uma ampla manifestação de artistas vindos das periferias dos grandes centros urbanos, que trouxeram demandas identitárias e de classe para o centro de suas produções, assim como realizaram uma reformulação estética através da mescla de diferentes gêneros musicais. Ao nos voltarmos para a cidade de São Paulo, percebemos este processo através do movimento HIP-HOP e do protagonismo do grupo de RAP, Racionais MC's. Por meio de uma breve análise, verificamos que a produção musical realizada por este grupo se tornou importante instrumento de denuncia e crítica das situações vividas pela população periférica deste momento histórico.

Após esta breve contextualização, demos foco na reconfiguração da produção fonográfica independente dos artistas da MPB, da cidade de São Paulo, ocorrida durante a década de 1990. Para o desenvolvimento desta análise, utilizamos fontes secundárias, obtidas por meio de um trabalho de pesquisa documental, realizado através da busca de matérias e artigos publicados, entre os anos 1990 e 1997, em revistas especializadas em música e cultura. Como também, utilizamos dados primários obtidos através de três entrevistas realizadas com alguns atores-chave deste processo, entre eles estão André Magalhães e Paulo Lepetit, músicos, produtores musicais e donos dos primeiros estúdios de gravação digital da cidade de São Paulo e a cantora, musicista e compositora Consuelo de Paula. Com as entrevistas reunimos valiosas informações, extraídas de suas histórias de vida e trajetórias pessoais e profissionais.

Nas entrevistas com os músicos e produtores musicais André Magalhães (2022) e Paulo Lepetit (2022), tratamos sobre as novas tecnologias digitais para gravação em estúdio, que possibilitaram a criação de estúdios digitais de gravação independentes de pequeno e médio porte, estrutura de grande importância para o processo de reorganização da produção fonográfica independente, ocorrida ao longo da década de 1990. Concluímos através das informações coletadas, que a chegada dos novos equipamentos de gravação digital como o MIDI e o ADAT, possibilitaram a criação de estúdios caseiros ou em pequenos espaços, que passaram a ser operados por um número menor de pessoas ou até mesmo um único sujeito.

Constatamos que esta situação possibilitou com que produtores e músicos criassem seus próprios estúdios, fato que viabilizou o acesso às condições necessárias para que os artistas independentes gravassem seus trabalhos devido o baixo custo cobrado pelos serviços de produção em relação aos grandes estúdios da época. Porém, percebemos que houve um lado negativo nesta situação, pois com o fácil acesso aos equipamentos de gravação digitais, muitos músicos passaram a ter seus próprios estúdios em suas casas, fazendo com que os artistas não mais se encontrassem nos estúdios para trocar experiências e vivências, fato que nos levou a hipótese de que ao longo da década de 1990, ocorreu uma fragmentação no processo de produção musical independente.

Os entrevistados nos revelaram que para além dos serviços de gravação, os estúdios criaram seus próprios selos para o lançamento de trabalhos inovadores e criativos de artistas independentes. No entanto, constatamos pela experiência vivida por André Magalhães (2022), que este tipo de atuação foi impedido pela não aceitação do mercado de produções deste modelo, fazendo com que o selo aderisse a uma estratégia voltada para trabalhos que revertissem lucro e garantissem a continuidade de suas atividades.

Ao indagarmos os produtores sobre a nova relação criada pelos novos atores, vindos da indústria fonográfica, após o processo de ampla terceirização e contenção de gastos efetivados pelas grandes gravadoras. Notamos que ambos consideraram esta situação de maneira positiva, pois nos revelaram que este processo desencadeou a profissionalização do universo independente devido à experiência trazida por estes profissionais e por ter gerado a possibilidade dos músicos terem maior autonomia em relação às etapas de produção, antes controladas pelas grandes gravadoras e seus produtores, que podavam a liberdade criativa dos trabalhos idealizados pelos artistas independentes.

Por outro lado, esta situação nos revelou um ponto negativo, que nos levou a constatação da hipótese levantada por Marcia Dias (2008), de que este processo gerou uma desmobilização da cena independente em relação ao desenvolvimento de estratégias e meios

autônomos para divulgarem seus trabalhos, fazendo com que continuassem reféns da lógica da indústria fonográfica difundida pelas grandes gravadoras. Pois, tais profissionais possuíam *know-how* e contatos com membros da indústria e do mercado musical e passaram a criar seus próprios selos e gravadoras independentes, que poderiam ser consideradas de médio porte, para realizar contratos de divulgação e distribuição dos trabalhos feitos pelos artistas e pequenos selos independentes, se mostrando a serviço das grandes gravadoras que passaram a utilizar a produção independente como um laboratório de novas tendências para o mercado.

Por final, constatamos através das opiniões dos produtores sobre *o que é ser independente* e a caracterização de *independência*, quando relacionada ao processo de produção musical, que o aspecto fundamental relativo ao trabalho musical independente, se encontra na liberdade criativa e na originalidade obtida através de trabalhos livres das amarras das grandes gravadoras, da lógica da indústria fonográfica e do mercado musical *mainstream*. Também concluímos que, na visão dos produtores, o artista independente é aquele que esta fora da grande mídia e transita por espaços alternativos na busca de construir um público fiel, assim como é aquele que luta para existir e realiza seus trabalhos pela necessidade de fazê-los.

Com a análise dos depoimentos recolhidos através da entrevista realizada com a cantora, musicistas e compositora Consuelo de Paula (2022), em que tratamos sobre a cena e a produção dos artistas independentes da MPB, em São Paulo, percebemos que ao longo da década de 1990, surgiu uma nova expressão de renovação musical e estética vinda da produção independente voltada para este segmento. Tal expressão se diferiu das produções musicais da MPB que circulavam no mercado *mainstream* de sua época. Constatamos que esta nova proposta pode ser notada nas obras de artistas como Renato Braz, Mônica Salmaso, Grupo A Barca e Consuelo de Paula, que buscaram uma reaproximação dos temas e dos ritmos tradicionais vindos das culturas populares rurais e urbanas do Brasil, como também um resgate de composições pouco visitadas dos grandes artistas da MPB, do Samba urbano e parcerias com novos compositores deste período.

Notamos que as temáticas abordadas nas obras destes artistas, tratavam sobre um *Brasil profundo* e tinham como principal influência e referência os elementos das tradições culturais populares rurais e urbanas e das religiões afro-brasileiras e afro-indígena-brasileiras como o Candomblé, a Umbanda, a Jurema, o Catimbó, entre outras. Deste modo, podemos levantar uma hipótese norteadora para um futuro trabalho de pesquisa, ao relacionarmos esta nova expressão fundada nestes elementos e tradições nacionais, com a proposta que fundamentou a gênese da MPB, ocorrida na segunda metade da década de 1960.

Assim como os artistas e intelectuais responsáveis pela fundação e pelo desenvolvimento dos elementos que compuseram a MPB, ao terem como fundamental referência na categoria *nacional-popular* que buscava a *ida ao povo* e concentraram suas inspirações nas regras, símbolos e critérios de apreciação das classes populares, apontado por Napolitano (2001). Os artistas que elaboraram esta nova estética e expressão durante a década de 1990, também trilharam um caminho parecido, mas, em nossa visão, com algumas diferenças que sugerem uma possível análise, pois estes não buscaram mimetizar tais elementos para suas obras e suas referências aparecem de maneira orgânica, ao notarmos que os temas e os componentes musicais dialogam em sintonia. Desta forma, também podemos supor que estes artistas buscaram uma expressão que seguiu no contra fluxo do movimento social, político e histórico de sua época que apontava para a mundialização e globalização da cultura, assim como tentaram demonstrar através dos elementos das culturas tradicionais populares a identidade de um país rico em culturas e saberes.

Ao retornarmos as informações obtidas na entrevista feita com a artista Consuelo de Paula (2022), notamos que grande parte de suas influências artísticas vieram das suas vivências de infância, em que presenciou e participou das manifestações culturais populares de sua cidade de origem, Pratápolis – MG, como também dos vários gêneros musicais que escutou ao longo de sua vida. Constatamos que seu despertar para a carreira artística ocorreu durante seu tempo de faculdade, na cidade de Ouro Preto – MG, mas só iniciou o desenvolvimento de sua carreira quando chegou em São Paulo, no final da década de 1980, ao se deparar com a agitada cena cultural e musical da cidade.

Notamos que a partir da segunda metade da década de 1990, Paula (2022) se dedicou exclusivamente a carreira artística e começou a se apresentar em bares, pequenos teatros e casas de show, localizados em pontos distintos da cidade. Com esta situação, pudemos constatar que ao longo da década de 1990, quando comparamos com a década de 1980 e a experiência coletiva vivida no Teatro Lira Paulistana, percebemos que não existiu um espaço que aglutinasse e proporcionasse a troca de vivências entre os músicos, como também a falta de uma estrutura que viabilizasse a produção fonográfica dos artistas independentes. No depoimento de Paula (2022), verificamos que na década de 1990, se constituiu um circuito de espaços onde os artistas transitavam e se apresentavam, mas nenhum deles se tornou um ponto de referência, fato que nos levou a constatação de que houve uma descentralização da cena musical independente ao longo desta década.

Constatamos que a proposta estética de Paula (2022) e de outros artistas de sua geração, que carregava fortes influências das culturas populares tradicionais rurais e urbanas,

seguia na contramão das propostas que circulavam no mercado *mainstream* da época, assim como esta refletia a maneira de produzir do músico independente, pois, a artista nos afirmou que só puderam desenvolvê-la devido à ampla liberdade criativa que esta maneira de produzir proporcionava, diferente da lógica de produção voltada para o mercado difundida pelas grandes gravadoras. Também verificamos que os artistas de sua geração romperam com a noção de um *grande movimento* musical e artístico aos moldes dos que ocorreram nas décadas de 1960 e 1970, como a Bossa Nova e a Tropicália, pois os artistas independentes da década de 1990, passaram a construir suas carreiras de maneira individual, buscando seus próprios recursos e meios para realizá-las. Fato que nos levou a supor que existiu uma desmobilização da cena independente na cidade de São Paulo ao longo da década de 1990.

Ao indagarmos Paula (2022) sobre como foi produzir seu primeiro trabalho fonográfico de maneira totalmente independente, a artista nos revelou que assumiu o controle de todas as etapas de produção e divulgação de seu disco. Com isto, notamos que a produção fonográfica independente era algo viável e possível, podendo ser realizada tanto pelos artistas e seus próprios recursos quanto por meio de selos e gravadoras independentes de pequeno e médio porte que se proliferaram ao longo da década de 1990. Ao constataremos a presença de selos e gravadoras independentes de médio porte, criados por novos atores vindos da indústria fonográfica, que desenvolveram uma nova relação entre as grandes gravadoras e o universo independente, perguntamos a artista sobre esta questão, na busca de averiguar se este processo impactou ou interferiu de alguma maneira a produção independente feita por artistas e pequenos selos.

Através de seu depoimento, constatamos que o contrato feito, por estes selos e gravadoras de médio porte, para produzir os trabalhos dos artistas independentes, era efetivado mediante a concessão da propriedade do fonograma. Paula (2022) nos revelou que alguns artistas optavam por este tipo de contrato, pois muitos não viam o investimento na produção de um disco próprio como algo vantajoso, ou, na maioria das vezes, muitos artistas não possuíam meios para financiarem seus próprios trabalhos. Sendo assim, constatamos por meio desta situação que essas gravadoras e selos independentes de médio porte, mesmo atuando no mercado independente, passaram a replicar a lógica das grandes gravadoras e da indústria fonográfica.

A partir das contribuições de Dardot e Laval (2016), sobre o sistema neoliberal e o *novo sujeito* fabricado por este sistema. Podemos levantar uma segunda hipótese norteadora para um futuro trabalho de pesquisa, pois através de certas passagens citadas nesta pesquisa e algumas das informações obtidas através das entrevistas realizadas com os atores-chave do

processo de reconfiguração da produção fonográfica independente, ocorrido ao longo da década de 1990, podemos realizar certas aproximações com as elaborações dos autores em relação à *lógica do empreendedorismo*.

Nas elaborações sobre o neoliberalismo desenvolvidas por Pierre Dardot e Christian Laval (2016), citadas no segundo capítulo desta pesquisa, notamos que os autores o caracterizam como um *sistema normativo* que foi capaz de ampliar sua influência ao mundo todo, estendendo a lógica do capital a todas as esferas da vida e a todas as relações sociais. Como também, os autores alegam que tal sistema enfraquece os motores subjetivos da mobilização, tornando a ação coletiva mais difícil pelo fato dos indivíduos serem submetidos a um amplo regime de concorrência. Para Dardot e Laval (2016) o neoliberalismo define nas sociedades ocidentais certa *norma de vida* que nos impõe um universo de competição generalizada e organiza as relações sociais segundo o modelo do mercado, fazendo com que os indivíduos se comportem e concebam a si mesmos como uma *empresa*.

Deste modo, o concorrencialismo neoliberal, elaborado através das contribuições de Ludwig von Mises (1881-1973) e Friedrich Hayek (1899-1992), consiste em enxergar a concorrência no mercado como um movimento de descoberta da informação e como modo de conduta do sujeito que busca ultrapassar e superar os outros na descoberta de novas oportunidades lucrativas, privilegiando a dimensão da competição e da rivalidade. Portanto, por meio da luta entre os agentes se pode descrever a própria vida econômica, em que o ator real, movido pelo espírito empresarial, é o *empreendedor*. Esta maneira de pensar se refere à totalidade humana e requer uma política que ultrapassa os mercados de bens e serviços, visando restabelecer, introduzir e sustentar na ação dimensões de rivalidade. Fazendo com que sujeitos criem habilidades para tirar proveito das oportunidades de lucro os tornando empreendedores dispostos a entrar no *processo permanente de concorrência* (DARDOT; LAVAL, 2016).

Na busca de compreender como o sujeito age e se conduz quando está em uma situação de mercado, Dardot e Laval (2016) trazem à tona a questão do *modo de governo de si*. Para os autores, este tipo de autogoverno se revela pelo nome de *empreendedorismo*. Pois, verificam nas elaborações de Von Mises, que o empreendedorismo, para além de um comportamento *economizante* que almeja maximizar os lucros, também comporta uma dimensão *extraeconomizante* da atividade de detectar e descobrir *boas oportunidades*. Tal liberdade de ação possibilita o teste de aprender, se corrigir e adaptar-se, tornando o mercado um *processo de formação de si*. Deste modo, segundo os autores, o empreendedor dotado de espírito comercial, que se define por sua intervenção na circulação de bens, age de maneira a

melhorar sua sorte e desenvolve o espírito da especulação, tornando-se um construtor de situações proveitosas descobertas a partir da vigilância. Fazendo da procura por informação uma competência vital neste universo competitivo.

Dardot e Laval (2016) nos apontam que a *racionalidade neoliberal* fabrica o sujeito de que necessita por meio da ordenação dos meios que os governam, para que este se conduza como uma entidade em competição que busca a maximização dos seus resultados, se expondo a riscos e assumindo totalmente a responsabilidade por fracassos inesperados. Portanto, afirmam os autores que na era neoliberal, *empresa* é o nome que se deve dar ao *governo de si*. Na visão dos autores, a novidade da *neogestão* incide na promoção de uma *reação em cadeia*, que produz *sujeitos empreendedores* que reproduzem, ampliam e reforçam as relações de competição entre si, na busca de se adaptarem subjetivamente às duras condições que eles mesmos criaram.

Desta forma, Dardot e Laval (2016) nos apontam que este *novo governo dos sujeitos* exige que estes se conformem com um trabalho interior constante e para atingir tal objetivo; deve se mostrar totalmente envolvido no trabalho; deve atentar de maneira constante para ser o mais eficaz possível; se aperfeiçoar por meio de uma aprendizagem contínua; e aceitar a enorme flexibilidade exigida pelas modificações ininterruptas impostas pelo mercado. Nas palavras dos autores:

Trata-se do indivíduo competente e competitivo, que procura maximizar seu capital humano em todos os campos, que não procura apenas projetar-se no futuro e calcular ganhos e custos como o velho homem econômico, mas que procura sobretudo *trabalhar a si mesmo* com o intuito de transformar-se continuamente, aprimorar-se, tornar-se sempre mais eficaz. O que distingue esse sujeito é o próprio processo de aprimoramento que ele realiza sobre si mesmo, levando-o a melhorar incessantemente seus resultados e seus desempenhos. (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 333).

Em conclusão, Dardot e Laval (2016) afirmam que a ética de nosso tempo é a *ética empresarial*, que exalta a força, o vigor, o combate e o sucesso. Esta, segundo os autores, transforma o trabalho no veículo da realização pessoal, pois para fazermos de nossas vidas um *sucesso* temos de ser bem-sucedidos profissionalmente. Deste modo, a partir desta ótica, o trabalho garante liberdade e autonomia, dado que é o modo mais benéfico de empregarmos nossa energia criativa, exercermos nossas faculdades e provarmos nosso valor. Porém, segundo os autores, para que o trabalho se torne espaço de liberdade, o indivíduo deve saber ultrapassar o estatuto passivo do trabalhador assalariado de antigamente, ou seja, tornar-se uma *empresa de si mesmo*.

Desta forma, a primeira aproximação com os fatos aferidos através das entrevistas, pode ser verificada a partir da constatação feita por Dardot e Laval (2016) quando afirmam

que o sistema neoliberal *enfraquece os motores subjetivos da mobilização*, fato que torna a *ação coletiva* mais difícil por conta dos indivíduos serem submetidos a um *amplo regime de concorrência*. Pois, constatamos no depoimento de Consuelo de Paula (2022) que dentro do processo de reconfiguração da cena independente, ocorrido durante a década de 1990, houve um movimento de descentralização, evidenciado pela criação de um circuito formado por espaços desconexos, no qual nenhum destes serviu como ponto de referência elaborado através de uma construção coletiva entre os produtores e artistas independentes, como no caso da década anterior, quando existia o Teatro Lira Paulistana que serviu como um espaço aglutinador da produção independente de sua época e viabilizou a produção dos trabalhos de artistas independentes. Fato este que nos evidencia a dificuldade de elaborar ações coletivas, apontado pelos autores.

Assim como, quando constatamos no depoimento da artista, que cada músico passou a construir sua carreira de maneira individual, buscando recursos próprios e caminhos possíveis para realizá-las, fato que nos levou a constatar que houve uma desmobilização da cena e da produção independente, fazendo com que cada artista seguisse seu próprio caminho em busca de produzir suas obras e continuar se mantendo através de seu trabalho artístico. Tais situações nos levam a supor que a luta por um espaço no mercado musical, mesmo o independente, pode evidenciar o *regime de ampla concorrência*, citado por Dardot e Laval (2016), no qual os sujeitos passaram a ser submetidos dentro do sistema neoliberal.

Outra situação que nos permite uma nova aproximação com as elaborações de Dardot e Laval (2016) sobre este *universo de competição generalizada* criado pelo sistema neoliberal, que organiza as relações sociais segundo o modelo de mercado e faz com que os indivíduos se comportem e concebam a si mesmos como uma *empresa*. Pode ser notada na constatação dos autores, que no interior deste universo, para que estes indivíduos consigam se sustentar dentro desta dimensão de *competição e rivalidade*, estes devem criar habilidades para tirar oportunidades de lucro, fato que os tornam empreendedores dispostos a entrarem no processo permanente de concorrência. Para que isto ocorra, Dardot e Laval (2016) nos apontam que os sujeitos devem se conformar com um trabalho interior constante para se tornarem o mais eficaz possível, como também devem se aperfeiçoar através de uma *aprendizagem contínua* e aceitar a *enorme flexibilidade* exigida pelas modificações ininterruptas impostas pelo mercado.

Esta situação, dentro do processo de reconfiguração da produção fonográfica independente, ocorrido nos anos 1990, pode ser relacionada com as constatações de Eduardo Vicente (2002), pois o autor nos aponta que a formação do músico sofreu certas modificações

ao longo deste processo. Segundo o autor, devido às novas tecnologias digitais e o acesso as condições para criarem seus próprios estúdios de gravação e, desta maneira, controlar todas as etapas do processo de produção e distribuição de seu trabalho, os artistas foram pressionados a adquirir mais conhecimentos em áreas que antes não atuavam como informática, tecnologia de áudio, engenharia eletrônica, domínio da língua inglesa, entre outros. Desta forma, Vicente (2002) afirma que esta situação pode ser analisada como uma *instância democratizadora* da produção musical, porém, enfatiza que seu papel fortalece a entrada do músico na lógica do mercado musical, fato que aponta para uma maior racionalização da produção e incorporação de atividades antes não exercidas por eles, fazendo com que os músicos atuem como empresários, produtores e engenheiros de gravação.

Esta situação também se revelou no depoimento da artista Consuelo de Paula (2022) ao constataremos que para a produção de seu primeiro trabalho fonográfico, teve de assumir todas as etapas da produção e distribuição de seu disco. Pois, a artista nos afirmou que realizou sozinha o trabalho de direção e produção de sua obra e que para ter os conhecimentos necessários, adquiriu um livro de produção musical para aprender seu conteúdo e ter capacidade de exercer tais funções. Assim como, quando verificamos que a artista realizou todo o trabalho de divulgação de sua obra, tendo que percorrer as lojas de discos para oferecer os exemplares para a venda e atuou como sua própria empresária e agenciadora, buscando locais para realizar as apresentações como meio de divulgação de seu trabalho. Fato que nos aponta para uma precarização do trabalho criativo do artista, pois este passa a ser dividido com outras funções.

Deste modo, após termos apontado alguns dos resultados obtidos com este trabalho, como também algumas hipóteses norteadoras para futuras pesquisas, acreditamos ter atingido o objetivo proposto e contribuído para o campo de estudos por meio de nossa análise sobre o processo de reconfiguração da produção fonográfica independente, ocorrido ao longo da década de 1990.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor Wiesengrund.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. O fetichismo na música e a regressão da audição. *In*: HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor Wiesengrund. **Textos escolhidos**. São Paulo: Nova Cultura, 1991. p. 79-105.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. Progresso. **Lua Nova**, São Paulo, n. 27. p. 217-236, 1992.

BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes: MPB nos anos 70**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos**. 7ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CERQUEIRA, Amanda Patrycia C. **Paradoxos da atividade artística na narrativa de músicos denominados independentes**. 2017. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

D’ANDREA, Tiarajú Pablo. **A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo**. 2013. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

DARDOT, P.; LAVAL, C. **A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal**. São Paulo: Editora Boitempo, 2016.

DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

DINIZ, Sheyla Castro. **Desbundados & Marginais: MPB e contracultura nos “anos de chumbo” (1969-1974)**. 2017. Tese (Doutorado em Sociologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

FAVERATTO, Celso. A contracultura, entre a curtição e o experimental. **MODOS**. Revista de História e Arte. Campinas, v. 1, n. 3, p. 181-203, 2017. Disponível em: <http://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/872>. Acesso em: 16 jul. 2022.

FORASTIERI, André; CAMPOS, Cláudio; MIRANDA, Carlos Eduardo; RODRIGUES, Otavio. et al. O que é MPB. **Revista Bizz**. Ano 9, n. 5, ed. 94, p. 26-34, 1993.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GALLETA, Thiago. **Cena musical independente paulistana – início dos anos 2010: a “música brasileira” depois da internet**. 2010. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

GALLETA, Thiago P. Para além das grandes gravadoras: percursos históricos, imaginários e práticas do “independente” no Brasil. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 3, v.1, p. 54-79, jul./dez. 2014.

GARCIA, Walter. Ouvindo Racionais MC's. **Teresa revista de Literatura Brasileira**, nº 4/5. São Paulo, Área de Literatura Brasileira-DLCV-FFLCH/ Editora 34, 2003, p. 166-180.

HALFOUN, Robert; GOMES, Lu. Lar, doce estúdio. **Revista Bizz**. Ano 10, n. 3, ed. 101, p. 52-55, 1994.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. 2º ed, São Paulo: Loyola, 1983.

HERSCHMANN, M. **A indústria da música em transição**. São Paulo: Editora Estação das Letras e das Cores, 2010.

MARCHI, Leonardo. Indústria fonográfica e a Nova Produção Independente: o futuro da música brasileira?. **Revista Comunicação. Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 3, n. 7. p. 167-182, 2006. Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/76>. Acesso em: 05 out. 2021.

LARIÚ, Rodrigo. INDEPENDÊNCIA S.A. **Rolling Stones**. ed. 4, jan. 2007. Disponível em: <http://www.rollingstone.com.br/edicoes/4/textos/201>. Acesso em: 25 jul. 2022.

MULLER, Daniel Gustavo Mingotti. **Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil: a experiência do selo som da gente**. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. A formação da MPB e sua trajetória histórica (1965-1982). **Revista Humania del Sur**, v. 9, p. 51-63, 2014. Disponível em: <http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/38775/art4.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 7 jul. 2022.

OLIVEIRA, Francisco. Política numa era de indeterminação: opacidade e reencontamento. *In*: OLIVEIRA, Francisco; RIZEK, Cibele Saliba (orgs.). **A era da indeterminação**. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 15-45.

OLIVEIRA, Laerte Fernandes. **Em um porão de São Paulo: o Lira Paulistana e a produção alternativa**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2002.

OLIVEIRA, Pedro Pellegrino. **Uma Análise sobre a produção fonográfica independente: O caso Lira Paulistana (1979-1986)**. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Sociologia) - Universidade Estadual Paulista - Faculdade de Filosofia e Ciências, Marília, 2018.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

QUEIROZ, Maria Isaura. **Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1991.

RIDENTI, Marcelo. Censura e ditadura no Brasil, do golpe à transição democrática, 1964-1988. **Concinnitas**, ano 19, n. 33, p. 86-100, 2018. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/39848>. Acesso em: 15 jul. 2022.

SAAD FILHO, Alfredo; MORAIS, Lecio. **Brasil: neoliberalismo versus democracia**. São Paulo: Boitempo, 2018.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (orgs.). **Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2004. p. 24-35.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.

SCHWARZ, Roberto. **Sequências brasileiras**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1999.

SEVERINANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo: Editora 34, 2008.

SILVA, Rita de Cassia. **Singular e Plural: os vários “eus” de Bebeléu – Uma análise da performance como linguagem nos primeiros discos de Itamar Assumpção**. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

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

VICENTE, Eduardo. **A música popular e as novas tecnologias de produção musical: uma análise do impacto das tecnologias digitais no campo de produção da canção popular de massas**. 1996. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

VICENTE, Eduardo. **Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90**. 2002. Tese (Doutorado em Comunicações) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

VICENTE, Eduardo. A Música Independente no Brasil: Uma Reflexão. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28, 2005, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/49335008949277938986592713214137599956.pdf>. Acesso em: 01 out. 2021.

VICENTE, Eduardo.; MARCHI, Leonardo. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 3, v.1, p. 7-36, jul./dez. 2014.

VICENTE, Eduardo.; MARCHI, Leonardo. Da música popular à MPB: um século de música e disco no Brasil. **Estudios sobre el Mensaje Periodístico**, Madrid, v. 26, n. 1, p. 377-388,

2019. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/338996780_Da_musica_popular_a_MPB_um_seculo_de_musica_e_disco_no_Brasil. Acesso em: 20 ago. 2022.

VINUTO, Juliana. A Amostragem em bola de neve na pesquisa qualitativa: Um debate em aberto. **Revista Temáticas**, Campinas, v. 22, n. 44. p. 203-220, 2014. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/tematicas/article/view/2144>. Acesso em: 5 ago. 2021.

ZAN, José Roberto. A Gravadora Elenco e a Bossa Nova. **Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP**, Campinas, v. 2, n. 1, p.64-70, 1998.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. **EccoS Revista Científica**, v. 3, n. 1, junho, 2001, p. 105-122. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=71530108>. Acesso em: 26 ago. 2022.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

SABOR de vanguarda. Direção: Fábio Freitas. Assistente de direção: Vitor Giovanitti. 2008. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Radio e TV) - Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qiLt2-HmIWE&t=1936s>. Acesso em: 13 set. 2021.

REFERÊNCIAS DE MEIOS ELETRÔNICOS

A BARCA. *O Grupo*. 2021. Disponível em: <https://barca.com.br/>. Acesso em: 01 nov. 2022.

MÔNICA SALMASO. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%B4nica_Salmaso. Acesso em: 01 nov. 2022.

RENATO BRAZ. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Renato_Braz. Acesso em: 01 nov. 2022.

ENTREVISTAS

LEPETIT, Paulo. Entrevista concedida em: 15 jun. 2022.

MAGALHÃES, André. Entrevista concedida em: 21 jun. 2022.

PAULA, Consuelo. Entrevista concedida em: 06 jul. 2022.

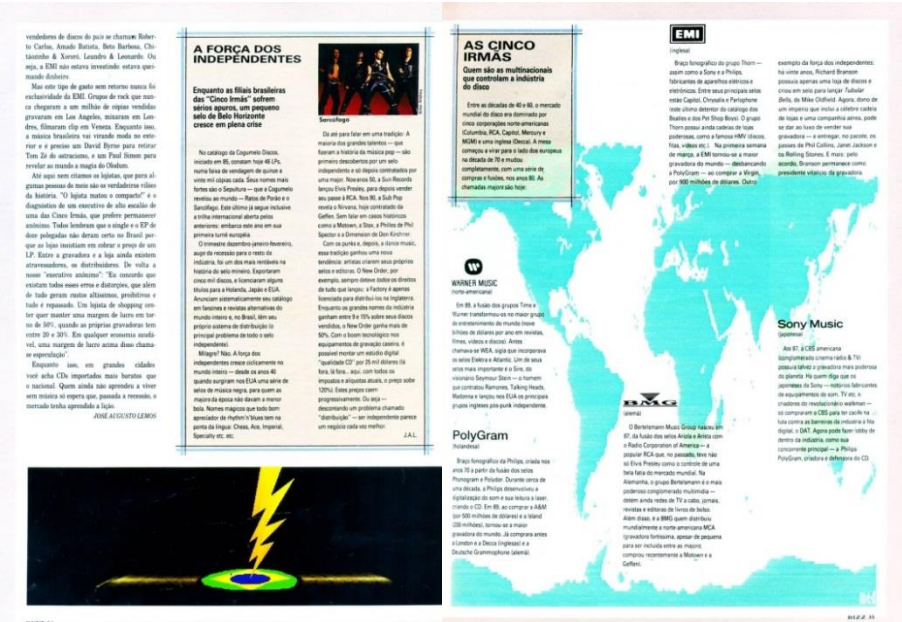
ANEXO A – Matérias coletadas na Revista Bizz/ShowBizz.

Figura 1 - Matéria da Revista Bizz sobre a crise da indústria fonográfica no início da década de 1990.



Fonte: Revista Bizz, ano 7, n.4, ed. 69, 1991. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/05/69-abril1991-faith-no-more.html>. Acesso em: 01 de jun. 2022.

Figura 1.1 - Matéria da Revista Bizz sobre a crise da indústria fonográfica no início da década de 1990.



Fonte: Revista Bizz, ano 7, n.4, ed. 69, 1991. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/05/69-abril1991-faith-no-more.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 2 – Matéria da Revista Bizz sobre o grupo Racionais MC's.

Um tiro nas paradas

Racionais MC's

VIOLÊNCIA, RACISMO, BATIDAS POLICIAIS, MISÉRIA: A REPÓRTER CECÍLIA MÃE INVESTIGOU O PESADO COTIDIANO DOS RACIONAIS MC's – UMA BANDA DE RAP DA PERIFERIA PAULISTA QUE JÁ VENDEU MAIS DE 150 MIL CÓPIAS DE SEUS TRÊS ÁLBUNS INDEPENDENTES

Ser preto no Brasil é barra. Embora pouca gente admita, este é um país racista. Depois de dez minutos de rodagem por São Paulo seguindo os Racionais MC's, deu para sentir o tamanho do problema. A polícia parou os três carros deles e, para os "brancos" da BIZZ, nem pediu documentos.

Essa blitz é coisa de rotina ou é porque passageiros e motoristas são negros? Você é negro?

Não, mas eu não fui parado. Mas lá sei.

Tem certeza?

Artigo 240. Não somos racistas. Tem até um policial negro na viatura.

Mais tarde, no camarim, o desabafo de todos: "Se fossem quatro branquinhos em um Kadett, os policiais iam passar batido". Somos todos animais. Alguns, porém, são...

...RACIONAIS

Eles são Edy Rock, Icy Blue e Mano Brown, todos com 23 anos (vocais), K.L.Jay, 24 (DJ), Ivan, 22, Edmilson, 23, Francisco e Ronaldo, 26 (equipe de apoio: maquiagem e segurança).

Em 89, o Blue e o Brown já cantavam. Gravaram uma fita demo, cruzaram o Edy e o K.L.Jay (ambos DJs) e foram para o olho da rua fazer rap. Então, sob a benção da Praça da Sé, a zona sul e a zona norte se uniram para gravar, por enquanto, três discos (Hologramas Urbanos, Escrito Sua Caminho e Rato X Brasil) que condensam o melhor som feito no Brasil atualmente. A maior resposta vinda do público: em um

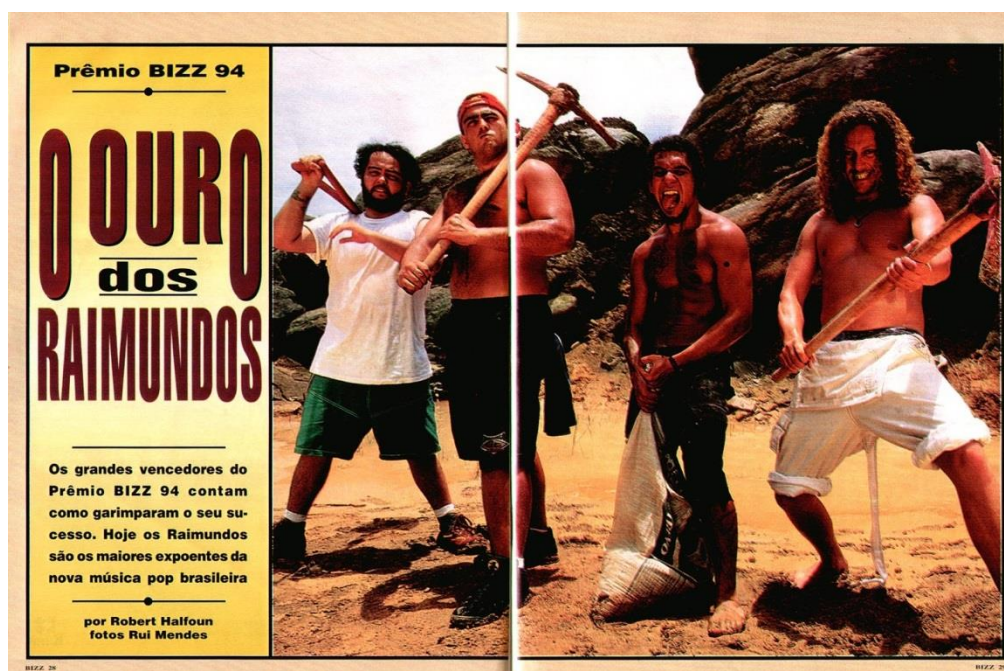
Fonte: Revista Bizz, ano 10, n.4, ed. 105, 1994. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/08/105-abril1994-kurt-cobain.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 2.1 - Matéria da Revista Bizz sobre o grupo Racionais MC's.

[illegible]

Fonte: Revista Bizz, ano 10, n.4, ed. 105, 1994. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/08/105-abril1994-kurt-cobain.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 3 – Matéria da Revista Bizz sobre a banda Raimundos.



Fonte: Revista Bizz, ano 11, n.2, ed. 115, 1995. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/09/115-fevereiro1995-ramundos.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 3.1 – Matéria da Revista Bizz sobre a banda Raimundos.

Prêmio BIZZ 94

Ouro dos Raimundos

Os grandes vencedores do Prêmio BIZZ 94 contam como garimparam o seu sucesso. Hoje os Raimundos são os maiores expoentes da nova música pop brasileira

por Robert Halfoun
fotos Rui Mendes

Uma banda brasileira que prima pelo intenso barulho das suas músicas, usa e abusa de palavrões nas letras e faz uma mistura estranha de hardcore com música nonstop normalmente estaria fadada a circular apenas em guetos alternativos. Com os Raimundos a história foi diferente. Embalada pela canção erótico-pornográfica 'Selim', a banda estourou de norte a sul do país, dominando as paradas das rádios e tornando-se o maior fenômeno musical de 94. As 120 mil cópias do primeiro disco, lançado pelo selo independente Banguela e distribuído pela gravadora Warner, esgotaram-se rapidamente nas lojas e são a melhor prova de que o cenário pop, o público e os formadores de opinião estão mudando.

Os Raimundos arrebataram todos os prêmios dados pela mídia no ano passado. Mas a coroação definitiva veio agora. Na votação dos leitores, a banda se consagrou como a grande vencedora do prêmio BIZZ 94.

Faz parte do espírito de cada um deles, uma molecagem roqueira que não se vê por aí. Talvez por isso não se ache boas bandas de rock em cada esquina. A história conta que o sucesso de alguns grandes nomes do showbiz estão vinculados – além do talento, é claro – a um truísmo básico: prêmios, escândalos (sexuais de preferência) e problemas com a justiça. Os Raimundos em pouquíssimo tempo conseguiram tudo isso. Parece que o caminho da banda começa a ser traçado.

Nam, Jai, simples (pago do próprio bolso) próximo ao centro de São Paulo, os Raimundos estão reunidos no apartamento do baterista Fred. Eufóricos, eles contam as histórias que viveram no primeiro ano em que saíram em busca do seu ouro e rodaram mais de 30 mil quilômetros pelo Brasil fazendo shows. Ai todo foram sessenta e sete meses. 'Eu já sabia que o Brasil é grande, mas conhecer via terrestre... São várias etnias num mesmo país, mas no fundo e todo

Em Curitiba, o palco era pequeno. E as garotas lá na primeira fila já iam chegando perto e metendo as mãos dentro de nossas bermudas...', Digão

“A verdade é que estamos conhecendo mulher adoidado. Acho que o músico de rock só toca por causa disso mesmo. Dinheiro? Vem o governo e rouba”, Rodolfo

Os Raimundos venceram nas categorias melhor grupo, disco e clipe nacionais batendo nomes consagrados como Sepultura e Legião Urbana.

O sucesso do grupo, lançado pela BIZZ em 93, é fácil de explicar. À zoeira dos quatro garotos de Brasília chegou para revelar uma nova geração. Sem sotaque americano e resgatando uma brasilidade esquecida no cenário pop nacional, os Raimundos se transformaram na grande ponta de lança de um novo momento do jovem no Brasil. Entendendo o que está cantando e contagiado pelo bom humor e irreverência das letras do grupo, o público – com telefonemas e cartas – colocou na marra os Raimundos nos primeiros lugares das FMs de massa que, até então, praticamente só cediam seus espaços ao batucada americana.

No meio dessa revolução raimunda, Fred, Digão, Camisso e Rodolfo nem. No entanto, é fácil perceber na personalidade de dos caras que, mesmo que as coisas não estivessem indo tão bem, estariam rindo do mesmo jeito.

Faz parte do espírito de cada um deles, uma molecagem roqueira que não se vê por aí. Talvez por isso não se ache boas bandas de rock em cada esquina. A história conta que o sucesso de alguns grandes nomes do showbiz estão vinculados – além do talento, é claro – a um truísmo básico: prêmios, escândalos (sexuais de preferência) e problemas com a justiça. Os Raimundos em pouquíssimo tempo conseguiram tudo isso. Parece que o caminho da banda começa a ser traçado.

Nam, Jai, simples (pago do próprio bolso) próximo ao centro de São Paulo, os Raimundos estão reunidos no apartamento do baterista Fred. Eufóricos, eles contam as histórias que viveram no primeiro ano em que saíram em busca do seu ouro e rodaram mais de 30 mil quilômetros pelo Brasil fazendo shows. Ai todo foram sessenta e sete meses. 'Eu já sabia que o Brasil é grande, mas conhecer via terrestre... São várias etnias num mesmo país, mas no fundo e todo

Essa indignação, porém, transforma-se em piada entre eles, quando o problema fica supostamente sério e as 'bairrarias' de 'Selim' e cia. são praticamente censuradas em rede nacional. Na verdade, o grande rolo em torno do conteúdo pesado das letras dos Raimundos ainda está dando muito pano para manga, principalmente no sul do país. Na cidade de Santo Angelo, no Rio Grande do Sul, 'Selim' foi proibida de ser executada nas rádios depois de determinação do juiz de menores local. Em outras cidades brasileiras, 'Selim' recebeu na rede Transamérica um bíp quando eram pronunciadas as palavras 'vagina' e 'bunda'. Segundo a direção da rádio, anunciantes no sul do país estavam reclamando da linguagem chula usada nas músicas executadas na emissora.

Esse 'palavreado pornográfico', para a professora Maria Aparecida Machado, pedagoga da Escola Estadual Presidente Costa e Silva em Porto Alegre, é prejudicial à educação dos adolescentes e distorce valores como o amor e o carinho, transformando-os em pura pornografia. 'O descobrimento do corpo e do sexo no adolescente é a causa do interesse nessa espécie de música.

Para o diretor artístico da Banguela, Carlos Eduardo Miranda, o grande trunfo do Raimundos é exatamente a irreverência. 'Eles são autênticos ao extremo. Quando eu ouvi pela primeira vez, chapei na hora. Os Titãs e o Jack Endino (produtor de Titanomachia e de Bleach do Nirvana) também', lembra. 'A sacanagem e a surpresa são fundamentais para os Raimundos. O 'Selim' originalmente não ia entrar no disco, foi gravada às pressas

Para o diretor artístico da Banguela, Carlos Eduardo Miranda, o grande trunfo do Raimundos é exatamente a irreverência. 'Eles são autênticos ao extremo. Quando eu ouvi pela primeira vez, chapei na hora. Os Titãs e o Jack Endino (produtor de Titanomachia e de Bleach do Nirvana) também', lembra. 'A sacanagem e a surpresa são fundamentais para os Raimundos. O 'Selim' originalmente não ia entrar no disco, foi gravada às pressas

Fonte: Revista Bizz, ano 11, n.2, ed. 115, 1995. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/09/115-fevereiro1995-ramundos.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 3.2 – Matéria da Revista Bizz sobre a banda Raimundos.

nas na última hora. Na versão acústica, os Raimundos são só o Rodolfo e o Nando Reis (Titãs)", revela.

A polêmica e tão falada "Sedim" surgiu num rolê que a banda dava no Fusca do Canisso na aviação W3 em Brasília. "Um dos melhores programas do Planalto Central é sair no final da tarde pelas ruas livres, dirigindo devagar e fumando maconha", conta Canisso. "A visão era maravilhosa. O sol se pedia e aquelas gostosuras andando de bicicleta. Um amigo nosso começou a cantarolar o começo e o resto veio rapidamente", lembra Digão. "Tem um vídeo do começo da trajetória dos Raimundos que retrata tudo isso. É muito que um arquivo secreto da banda", anuncia Fred.

Brasília ainda traz sandálias e lembranças aos Raimundos. A cidade, considerada um pólo carente em entretenimento, é defendida pelos quatro filhos do planalto que preferem ver só o lado bom da capital. "Brasília é um liquidificador cultural e isso é muito legal para a população da cidade. É criado um estigma que na cidade não há nada para fazer. E mentira", fala Fred.

Come se imagina, a adolescência dos Raimundos foi mesmo bastante movimentada. Eles dividiram seu tempo entre

"No Brasil, são várias etnias num mesmo lugar. Mas só existe mesmo doze tipos de pessoas no planeta. O resto são repetições dessas doze", Canisso

música, colégio e diversão. O item diversão inclui casa de amigos gringos, cinema e acidentes de carro. "As pessoas se matam no trânsito em Brasília. Eu e o Rodolfo capotamos o meu extinto Fusca e depois fomos ao cinema", lembra Canisso. "Eu tava ensinando o Rodolfo a dirigir e entrei no pau numa curva, para mostrar como é. Dei uma rodada animal e capotamos de uns cinco metros de altura. Como saímos pelos dois tombos e tinhamos combinado com o Digão no cinema, fomos para lá", conclui. "Eu tava no cinema vendo o filme quando escuto: 'Digão! Tô aqui. Capote o carro'", diz Digão.

A perda total do Fusca e a grana do ferro velho deram origem ao baixo que Canisso usou até o fim do ano passado. Até o reconhecimento do público no meio de 94, os Raimundos praticamente não receberam o apoio da família. Ao contrário, o fato de os filhos se ocuparem numa banda de rock não era bem visto pelos familiares. "É engraçado que no começo só o meu pai é quem dava apoio", lembra Fred. "Agora tá todo mundo feliz... O Canisso ganhou até um superboiô Fender Jazzinho do pai dele." "Tem mais: teve época que eu achava que ninguém gostava de mim na família

deles. Tinha corteza que ninguém ficava: 'pô, qual é o desse cara que fica levando a sério essa história de banda de rock'", conclui Fred.

Com grana emprestada e um punhado de fitas demo na mão, os Raimundos vieram para São Paulo em meados de 93. As fitas rapidamente foram divulgadas e os mais descolados disputaram a tapa os primeiros exemplares de música raimundada gravada.

A mistura exportada de Luiz Gonzaga com Ramones, segundo a banda, é fruto dos genes paralisantes de Rodolfo. "Meus pais são paraisos e deu para assimilar alguma coisa. Os 2 mil quilômetros que ligam Brasília a Paraíba equivalem proporcionalmente a distância percorrida pelos experimentalistas do saco do meu pai até o ovo da minha mãe", define o paraisinha.

Tornou à parte a verdade é que a novidade chamada Raimundos chamou a atenção dos cômicos do cenário pop brasileira e a banda passou depois já estava tocando no Rio e em São Paulo.

sober, cobre a cabeça e põe uma das mangas na altura do nariz". "É feita uma espécie de tromba para poder respirar. Fica tudo coberto e o bafo que sai da boca não deixa os mosquitos chegarem perto", conclui Rodolfo.

A experiência dos Raimundos em instalações, digamos, estranhas vai desde hotéis mal-assombrados a cabanas praticamente no meio da floresta amazônica. "Durante a gravação do disco, ficamos num hotel em que todo mundo sonhava com fantasmas, assassinatos e o diabo. O Otis, percussionista do Maná do Livre, quando passou por lá viu um velho andando do armário até o banheiro durante a noite", diz Canisso. "Em Belém, ficamos numa cabaninha a uns 15 quilômetros da cidade. Eu liquei me achando o Tarzã. Era muito para todos os lados, não tinha ninguém, ali eu resolvi sair pelado pela floresta", conta Rodolfo. Atualmente, a banda procura uma casa para alugar onde possa morar e ensaiar com mais comodidade e sem a interferência de regras de condomínio.

"Em Belém, ficamos numa cabaninha no meio da mata a uns 15 quilômetros da cidade. Fiquei me sentindo o Tarzã. Não tinha ninguém e resolvi sair pelado pela floresta", Rodolfo

Como migrantes que vêm tentar a vida na capital, os Raimundos, em vez de trouxas de roupa, traziam no ombro guitarras e amplificadores. "Ticamos associados com o tamanho de São Paulo. Me dava umidade pensar na dimensão da cidade", lembra Fred. "O que a gente mais gosta daqui é o espírito de concorrência. A obrigação de ter que fazer sempre o melhor", completa Digão.

A casa do hoje diretor artístico e produtor de Raimundos, Carlos Eduardo Miranda, viveu o Q.G. raimundo na ocasião. "Não tinha muito espaço e dormíamos no chão da casa do Miranda. A janela tava quebrada, entrava o maior vento", conta Fred. "Era época de frio, jê-nho, e parecia que a gente tinha que passar por aquele carne pra saber como as coisas são difíceis", fala Canisso. "Mas a maior dificuldade mesmo foi nos acostumarmos com os perseguidores mutantes do bairro de Pinheiros", brinca Rodolfo. "Descobrimos uma técnica para poder dormir", conta Fred. E com uma camiseta na mão demonstra: "Primeiro colocava a camiseta sem os braços. Paga o que

"Precisamos de um pico para criar as músicas sem enchimento de saco. Aqui no flut volta e meia alguém reclama", diz Digão, imitando uma velha. "e sem tá muito alto, tem um cheiro estranho e vem vindo do apartamento do vizinho...".

O dinheiro raimundo arrecadado até agora com os shows e a venda do disco, segundo a banda, ainda não dá para grandes aventuras. "Tem gente pensando que os Raimundos estão milionários. Só tá dando pra pagar o aluguel", diz Fred. "Se a banda terminasse agora, tava todo mundo fodido. Ninguém tem porta nem roupa", revela Canisso.

O contrato com a Bangela prevê para a banda uma percentagem proporcional à venda do disco. Até 40 mil cópias vendidas, os Raimundos recebem 8% por cada disco. Dos quarenta em diante, vai para 10%. Passados 100 mil discos vendidos, o grupo recebe 15%.

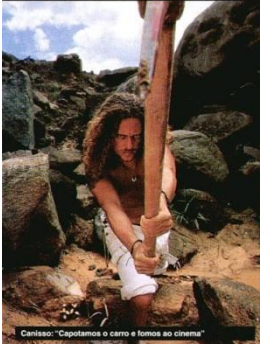
O próximo grande passo na carreira da banda é resolver sua vida com as gravadoras. O acordo com a Bangela termina em março e só pode ser renovado caso o grupo assuma um compromisso

ta Rodolfo. "É sem vaselina, sacou?".

"No nosso processo de criação, pensamos num tema, ali germinamos ideias e três rimos. Misturamos tudo e pronto", conta Canisso. "Raimundos é a banda que não está preocupada com convenções e regras. Tudo mundo interfere em tudo e é por aí que o resultado fica legal", diz Fred.

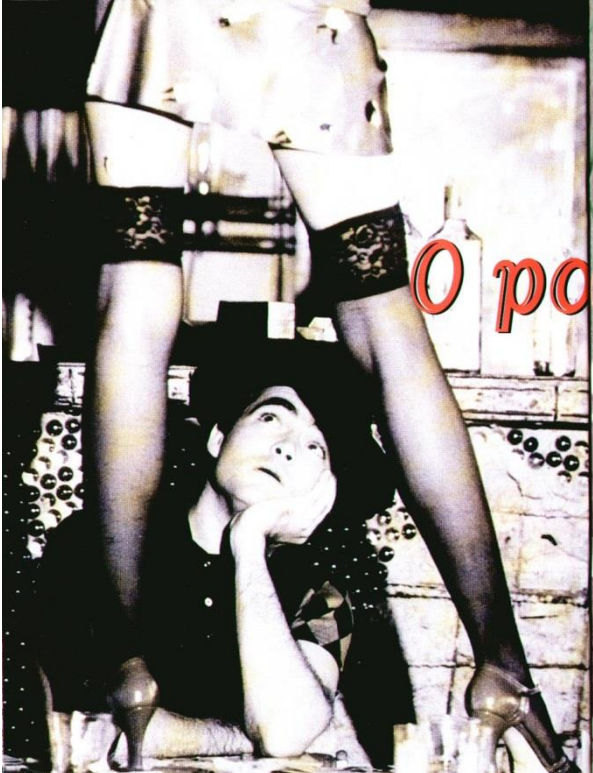
Buscando sempre o novo, dando ao seu rock uma característica realmente brasileira, os Raimundos são o maior expoente entre os grupos nacionais que buscam elementos brasileiros a chave para dar personalidade à sua música. Quem faz a atual cena pop no Brasil, percebe que o quanto mais nacional se é, mais internacional será. Essa é a velha nova ordem mundial.

Fred, Digão, Rodolfo e Canisso, antes inconscientemente e hoje totalmente conscientes, sabem disso. Mas apesar da "responsabilidade profissional" recém-adquirida, o tal sangue requintado que corre nas veias dos caras continua borbulhando diversão e tensão, movido pelo poderio alucinante que se chama sucesso. ■




Fonte: Revista Bizz, ano 11, n.2, ed. 115, 1995. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/09/115-fevereiro1995-raimundos.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 4 – Matéria da Revista Bizz sobre a banda Skank.



O poderoso

O quarteto mineiro é hoje uma das bandas mais populares de todo o Brasil. "Estamos no primeiro time da música brasileira", esbraveja Samuel Rosa, o líder do Skank. Helto Gomes revela os detalhes dessa história de sucesso

Fonte: Revista Bizz, ano 11, n.7, ed. 120, 1995. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/10/120-julho1995-skank.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 4.1 – Matéria da Revista Bizz sobre a banda Skank.

Lago Rodrigo De Freitas, uma manhã qualquer do início de junho. O ponto de encontro é a *Boate Sweet Home*, clichê por servir de palco para o famoso *show-case* proporcionado por Vera Fischer no final de seu tempestuoso casamento com o ator Felipe Camargo – *«fatos comuns nas quentes noites cariocas»*. Na porta, um aviso: “proibida a entrada de homens desacompanhados.”

Lá dentro, devidamente acompanhados pela estonteante modelo Chris Monte, Samuel Rosa (voz e guitarra), Lelo Zanetti (baixo), Haroldo Ferretti (bateria) e Henrique Portugal (teclado) posam para a BIZZ. Era meu segundo encontro com o Skank.

O clima de descontração imperava, a não ser por alguns comentários teimosos e óbvios diante da beleza da modelo e das situações armadas durante a sessão de fotos.

“Ten julgo tudo se acerta”, dizem os meninos, pensando na reação de suas respectivas namoradas frente ao ensaio fotográfico visto nas páginas dessa entrevista.

A situação descrita acima é exemplar. Em apenas três anos, tudo mudou para o Skank. E continua a mudar. “A verdade é que a vida ficou diferente, e todos como as pessoas dessem imaginar que rola com qualquer artista, às vezes tem o assédio, as pessoas te puxam, querem conversar”, diz Samuel.

Depois da estréia em 92 (com o álbum *Skank*), a banda caiu definitivamente no gosto do público na virada de 93, graças a um disco repleto de hits, como “Te Ver”, “Amolação”, “Jackie Tequila”, “É Proibido Fumar” e “Pacato Cidadão”. O *Calango* é muito mais o Skank do que o primeiro disco. E de certa forma foi um susto que, em quatro, cinco meses, ele já tenha vendido 250 mil cópias”, conta Haroldo, exatamente no dia seguinte à festa de entrega do primeiro disco de platina da carreira da banda, no início de maio, em Belo Horizonte, com direito a um show para quinze mil pessoas no estacionamento do maior shopping center da cidade.

Naquele dia, a capital mineira assistia ao retorno de seus mais novos filhos prodígio. “Falta dois anos que a gente não tocava em Belo Horizonte, e este show foi um momento importante para nós. O negócio é que o primeiro disco foi muito forte aqui em Belo Horizonte, e a gente se perguntava: ‘Será que eles já enjoaram?’”, revela Samuel, com sua fala característica, impregnada pelo carregado sotaque das Gerais.

Pura bobagem, como provaram os milhares de fãs da banda que se acotovelaram durante duas horas de show – um acontecimento merecedor de destaque na primeira página do principal jornal da cidade e reportagem de três minutos nos noticiários locais de TV.

Contudo, a dúvida exposta pelo vocalista mostra de forma perfeita a importância do momento pelo qual passa a banda. “Eu considero que o Skank esteja no primeiro time da música brasileira sim, porque a banda é uma coisa legal, é uma coisa atual, que tem uma identificação muito grande com o público brasileiro. Acho que estar no primeiro time é ver que as músicas estão sendo bem executadas, o público está cantando junto e o disco vende bem. Por isso eu me considero no primeiro time”.

A frase em primeira pessoa dita por Samuel revela sua posição de liderança dentro da banda, algo que nem de longe parece incomodar Lelo, Henrique e Haroldo.

Se há algo que realmente impressiona em relação ao grupo é a sua unidade. Como uma turma de velhos amigos, os quatro integrantes do Skank têm seu próprio vocabulário, apelidos secretos e histórias divertidíssimas (e impúblicas), reunidas durante as muitas viagens que o grupo tem feito pelo Brasil – para se ter uma ideia, eles tinham cerca de vinte shows agendados em todo o país apenas em junho.

A intimidade conquistada nos anos de convivência transparece a todo instante quando se está ao lado do quarteto. Seja nas brincadeiras carinhosas, nas eternas discussões sobre futebol ou no bate-papo sobre o show da noite anterior, os quatro mineiros mostram-se sempre à vontade e sem qualquer tipo de reserva, tomando atitudes raras quando se está dentro da verdadeira foguetaria de vaidades que é o meio musical em qualquer parte do planeta.

Ao contrário do que acontece com vários grupos, o Skank parece se fortalecer na estrada. “É difícil mas é gostoso”, concorda o empresário Fernando Furtado, que trabalha com a banda desde seu início e é o responsável pela organização de sua agenda lotada.



O Skank em ação da esquerda para a direita, Lelo Zanetti, Haroldo Ferretti, Samuel Rosa e Henrique Portugal

“O Skank faz Música Popular Brasileira, assim como o Roberto Carlos. O João Gilberto... O reggae é muito mais uma influência para nós”

BIZZ 58

BIZZ 51

Fonte: Revista Bizz, ano 11, n.7, ed. 120, 1995. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/10/120-julho1995-skank.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 4.2 – Matéria da Revista Bizz sobre a banda Skank.

“Queremos resgatar a música brasileira e assimilar as influências internacionais. Não tem sentido você querer ser o Sting ou o Bono Vox”

Um dos maiores trunfos conquistados pelo grupo é a sua já famosa marca registrada, conseguida através da formação de uma forte personalidade própria. Não é exagero dizer que o Skank já faz escola, o que tornou as comparações com velhos ícones do pop nacional coisa do passado. Pelo contrário, a situação parece ter se invertido.

Quando você percebe que dentro do meio musical existe respeito pelo seu trabalho, você acaba se tornando uma referência. E aí as pessoas acabam dizendo: ‘Ah, esse tipo de coisa é meio Skank’”, diz Samuel.

Se há uma fonte na qual o Skank encontra a matéria-prima para definir sua personalidade musical ela é o reggae. “Acho que esse não é o nosso estilo. Pelo menos pro Skank, o reggae é muito mais uma influência. O lance nosso é buscar algo brasileiro, de resgate. Se existe um filão mercadológico de reggae brasileiro eu não sei se o Skank poderia se encaixar. O Skank faz música popular brasileira como o Roberto Carlos, o João Gilberto...”

A declaração de Samuel pode deixar boa parte dos fãs da banda chocados. Afinal, o Skank não é uma banda de reggae? “Ah, a gente até tolera esse rótulo, mas eu não quero dizer que tenho uma banda de reggae, mandar meu disco lá para Jamaica e a galera rir (risos). Não tem como tocar reggae como os caras. O máximo que dá para fazer é tocar com sotaque”, diz o vocalista.

Anfitrião Roberto Carlos, Samuel imediatamente nos faz lembrar da participação especialíssima de sua banda no último especial televisivo do cantor e da regravação de “É Proibido Fumar”, para o disco-tributo *Rei!*

No programa, assistido por milhares de brasileiros devidamente postados frente à telinha, o eterno “Rei da Música Popular Brasileira” protagonizou momentos de tregem explícita.

Quando o Skank subiu ao palco para apresentar sua versão de “É Proibido Fumar”, Roberto Carlos não resistiu e juntou-se ao quarteto. Apesar de toda a rigidez do especial, ficou claro que o maior vendedor de discos do Brasil estava curtindo – e muito – a situação.

“Eu não sei se a nossa participação no especial e no disco-tributo *Rei!* foi algo tão importante”, diz Samuel.

Se o Skank prefere não dar tanta bola para o caso, Roberto Carlos disse aos quatro ventos que adora a história toda. “Gostei muito da versão do Skank para ‘É Proibido Fumar’”, declarou o cantor numa recente entrevista à MTV brasileira.

A posição de ponta de lança do pop nacional transformou o Skank no mais novo produto de exportação musical brasileiro. *Calango* está prestes a ser lançado na América Latina, com versões em espanhol para “É Proibido Fumar” e “Amolação” (rebatizadas de “Te Proibido Fumar” e “Desesperación”).

Segundo Duda Marante, responsável pela produção de *Calango* – assinada também pela banda e o produtor Gauguin –, as versões em espanhol são o cartão de apresentação do Skank no mercado latino. E mais: a banda já tem um show marcado para outubro em Buenos Aires, na Argentina, que pode vir a ser o início de uma turnê por outras regiões da América Latina.

Ao romper as fronteiras do Brasil, a banda olha para trás e analisa o momento em que foi eleita uma das “novas caras da música pop brasileira” (capa da BIZZ de maio de 93).

“A gente achou que ia ter um movimento de bandas naquela época. Quando a gente tocava ‘Indignação’ nos shows, trocava os nomes das torcidas pelo das bandas. Era Raimundos, Vira Lisi, Pato Fu, Chico Science, Boi Mamão, Professor Antena e Mundo Livre. Existia uma coisa em comum entre essas bandas, esse resgate da coisa brasileira ao lado da assimilação das influências internacionais. Não tem sentido você querer ser o Sting ou o Bono Vox tendo nascido numa outra realidade”, afirma Samuel.

Dois anos, um disco de platina e um sem-número de shows depois (inclusive uma histórica participação no *Hollywood Rock 94*, ao lado de nomes como Aerosmith e Robert Plant, entre outros), o Skank tem tudo para ser o maior porta-voz de toda uma geração de bandas brasileiras. “Acho que ainda é possível fazer um movimento dentro da música pop brasileira. Tudo que é consistente na nossa música veio de movimentos, como o clube da esquina ou a bossa-nova”, afirma o vocalista, empolgando-se.

Movimentos à parte, o certo é que o Skank já conquistou seu lugar no seleto clube dos grandes nomes da música brasileira, conforme provaram o mercado, o público e os mais respeitados nomes do meio. Agora eles também são poderosos.

fotos de Ernesto Baldani

BIZZ 54

BIZZ 55

Fonte: Revista Bizz, ano 11, n.7, ed. 120, 1995. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/10/120-julho1995-skank.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 5 – Matéria da Revista Bizz sobre a banda Sepultura.



carnaval do sepultura

No tabuleiro dos Cavalera tem: uga-buga xavante, timbalada à baiana e um barulho dos diabos

por ROBERT HALFOUN

Para conseguir esse novo shape, Max e cia. possuem quase uma semana na tribo dos índios Xavante, em Goiás, e três dias gravando o clipe de "Roots Bloody Roots" em Salvador.

De lá, Max falou com SHOWBIZZ pelo telefone num sábado, às dez da manhã, hora em que, em outros tempos, certamente estaria nos braços de Morfeu. É, as coisas realmente estão mudadas.

"Quem fiquem a noite toda me divertindo com a Timbalada do Carlinhos Brown. Hoje meu filho Igor me tirou da cama às oito. Mas já estou acostumado... O Zyon, o outro moleque, ficou nos EUA. Ele é um demônio... Arriscava eu perder ele no meio da Timbalada."

Max e seus asseclas estão adaptadíssimos ao jeito baiano de ser. "Pô, estamos nos sentindo em casa aqui na Bahia. Em alguns lugares rola um certo folclore em torno do Sepultura, acham que a gente morde. Aqui não, a galera é relax e rola uma energia muito forte. No carnaval deve ser uma loucura..."

E aproveitando a deixa... "O carnaval é um agito popular maravilhoso. A gente nunca fugiu da festa. O som na rua, a zoeira... é um clima único. A alegria, a pulsação da bateria... atrepia, pô! Tem tudo a ver com rock."

Agora, a tarefa do Sepultura é levar essa zona para o palco. "Queremos ver o circo pegar fogo. Nos primeiros meses de turnê, trocamos as arenas por clubes para menos de mil pessoas. Vai ser um inferno! Mas é exatamente isso que queremos. Quero testar a reação da galera... Fazer as batucadas soarem ainda mais fortes. 'Como?' Ih, agora você me pegou! Ai entra Carlinhos Brown. 'Ele projetou uma bateria para levarmos para a turnê. O cara tem dado uma puta força pra gente.' Mas a melhor definição de Brown é do baterista Igor: 'Ele é música, né? Um instrumento musical ambulante, tudo nele é som.' E é o encontro das duas potências deu na alma de Roots. 'O som veio naturalmente. O Brown tá sempre preparado para coisas novas.' O próprio Brown provoca: 'Preparado para coisas novas? Apreendi muito com o Sepultura. 'Camisinha', da Timbalada, é o maior thrash metal!'"

era! Piquenique com rastapé no Xingu? Canja com a Timbalada? Parceria com Carlinhos Brown? Será que estamos falando do mesmo dogma? Bandas, conhecidas como a maior do heavy metal do Brasil? "É, este é o lado vanguarda do Sepultura. Tentamos buscar algo inédito. O objetivo é misturar as raízes indígenas e africanas, sem perder a nossa agressividade."

Dito e feito. **Roots**, o novo disco do Sepultura, acabou saindo uma cacetada com toda essa mistura de elementos. Com lançamento mundial marcado para o final de fevereiro, exatamente na véspera do mesmo carnaval. Mais brasileiro, impossível. "A data foi pura coincidência, mas é perfeita. Este disco é um pouco de carnaval mesmo. Vai da alta tecnologia à simplicidade dos índios. Do batucado do Brown ao velho som do Sepultura, tem de tudo. Aliás, estamos mais barulhentos do que nunca, os fis não têm com o que temer." É completa: "Estamos pegando lances fortes como a capoeira e o candomblé para mostrar lá fora. São as nossas raízes, elas e que vão nos abrir novas portas. Vamos mostrar um Sepultura com uma cara que ninguém nunca viu."

Ao lado, Max em momento mômico-querido... Ou seria indio-quer-apito? Em destaque, o Sepultura abre a rede e rastapé em cerimônia xavante

baianada HISTÓRICA

Sepultura, Carlinhos Brown e Caetano Veloso. Juntos numa noite de verão em Salvador!

Sei quem conta? Foi uma noite muito especial. Eu não sabia que o Sepultura estava em Salvador. Nós encontramos no ensaio da Timbalada e quem conta por aí? Caetano. Tava uma lua linda e nós dois para assistir a show no palco e tocamos 'Lua De São Jorge'.

Cada um no seu. O Caetano com aquele jeito dele, o Sepultura com essa guitarra enfiada e a batucada da Timbalada. E inclusive ficou tudo harmonicamente perfeito, goza como se fosse uma coisa só. O Max, que é um cara super sensível, ficou todo emocionado. E em meio a isso, eu mesmo encontro a maior prova de que, apesar de ser um cara muito mais de fora, ele é um cara muito mais de dentro. Um cara que sabe o que é a vida real!

Fonte: Revista Bizz, ano 12, n.2, ed. 127, 1996. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/11/127-fevereiro1996-bono-vox-u2.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 5.1 – Matéria da Revista Bizz sobre a banda Sepultura.



os heróis do Brasil

Na música "Ratamelada", o Sepultura cita Lampião, Zumbi e Zé do Cabalo como heróis brasileiros. Max faz questão de completar a lista:

Raul Seixas: "Nunca foi muito compreendido mas mudou a cabeça de uma geração."

Caetano e Gil: "Todos que conseguiram sobreviver aos milicos são heróis. E eles foram além: de longe, não deixaram que a cultura do Brasil fosse deturpada."

Chico Mendes: "Ele cara é um mártir. Fiz uma letra inspirada na história da vida dele."

Rita Lee: "Pela botinha e pela irreverência que ela sempre mostrou em relação ao rock."

João Gilberto: "É o maior expoente do underground brasileiro. Aqui, você rala pra caramba e está sempre tendo que começar de novo."

"Nosso carnaval agora vai rolar no palco. Precisamos voltar a tocar no Brasil... Pelo amor de Deus!"

Para conseguir esse novo shape, Max e cia. possuem quase uma semana na tribo dos índios Xavante, em Goiás, e três dias gravando o clipe de "Roots Bloody Roots" em Salvador.

De lá, Max falou com SHOWBIZZ pelo telefone num sábado, às dez da manhã, hora em que, em outros tempos, certamente estaria nos braços de Morfeu. É, as coisas realmente estão mudadas.

"Quem fiquem a noite toda me divertindo com a Timbalada do Carlinhos Brown. Hoje meu filho Igor me tirou da cama às oito. Mas já estou acostumado... O Zyon, o outro moleque, ficou nos EUA. Ele é um demônio... Arriscava eu perder ele no meio da Timbalada."

Max e seus asseclas estão adaptadíssimos ao jeito baiano de ser. "Pô, estamos nos sentindo em casa aqui na Bahia. Em alguns lugares rola um certo folclore em torno do Sepultura, acham que a gente morde. Aqui não, a galera é relax e rola uma energia muito forte. No carnaval deve ser uma loucura..."

E aproveitando a deixa... "O carnaval é um agito popular maravilhoso. A gente nunca fugiu da festa. O som na rua, a zoeira... é um clima único. A alegria, a pulsação da bateria... atrepia, pô! Tem tudo a ver com rock."

Agora, a tarefa do Sepultura é levar essa zona para o palco. "Queremos ver o circo pegar fogo. Nos primeiros meses de turnê, trocamos as arenas por clubes para menos de mil pessoas. Vai ser um inferno! Mas é exatamente isso que queremos. Quero testar a reação da galera... Fazer as batucadas soarem ainda mais fortes. 'Como?' Ih, agora você me pegou! Ai entra Carlinhos Brown. 'Ele projetou uma bateria para levarmos para a turnê. O cara tem dado uma puta força pra gente.' Mas a melhor definição de Brown é do baterista Igor: 'Ele é música, né? Um instrumento musical ambulante, tudo nele é som.' E é o encontro das duas potências deu na alma de Roots. 'O som veio naturalmente. O Brown tá sempre preparado para coisas novas.' O próprio Brown provoca: 'Preparado para coisas novas? Apreendi muito com o Sepultura. 'Camisinha', da Timbalada, é o maior thrash metal!'"

APRENDA MÚSICA EM CASA !

BATERIA PARA INICIANTE CÓD.: 0546	BATERIA TOTAL CÓD.: 0525	REGGAE E RAP CÓD.: 0579	VIOLA PARA INICIANTE CÓD.: 0561	APLICAÇÃO 384 ACÓRDEOS CÓD.: 0578	TÉCNICA VOCAL PARA INICIANTE CÓD.: 0568	BÁSICO DE TÉCNICA DE VOCAL CÓD.: 0568
RITMOS CARIBENHOS CÓD.: 0549	BATERIA PARA INICIANTE 2 CÓD.: 0576	CAIXA BUMBO / SINCOPES / GROOVES CÓD.: 0575	CORDAS CÓD.: 0569	SAMBA E BOSSA NOVA CÓD.: 0571	HARMONIA E IMPROVISACÃO CÓD.: 0538	TECLADO PARA INICIANTE CÓD.: 0535
ROCK BASS CÓD.: 0544	CONTRABAIXO PARA INICIANTE CÓD.: 0519	GROOVE MUSIC / RITMOS / GROOVES CÓD.: 0567	GUITARRA PARA INICIANTE CÓD.: 0567	JOZE LAMES CÓD.: 0568	TECNICA DE IMPROVISACÃO CÓD.: 0596	TECLADO O PIANO E O BLUES CÓD.: 0537
ESCALA E APLICACAO CÓD.: 0577	GROOVES CÓD.: 0579	DE ACORDES NA GUITARRA CÓD.: 0573	GUITARRA JAZZ VOLUME 1 CÓD.: 0595	GUITARRA ROCK CÓD.: 0577	ESCRICHO E TOBAS PARA IMPROVISACAO CÓD.: 0575	PIANO BOSSA NOVA CÓD.: 0574

QUALQUER VIDEO-AULA POR APENAS R\$ 39,00 !

LIQUE OU ENVIE AGORA MESMO SEU CUPOM !

SIM, desejo receber em minha residência as seguintes fitas de vídeo (incluindo taxa de remessa):

Nome ou Código: _____ Cód.: _____ Preço Unit. R\$: _____ Total R\$: _____

FORMA DE PAGAMENTO:

☐ Cheque anexo em nome de MPO VIDEO IMP & EXP. LTDA. Rua Uniparadiso 140, Sumaré - São Paulo - S.P. CEP: 01233-040

☐ Depósito em conta corrente MPO VIDEO, banco BRADESCO, ag. 0486-7 - CC 54234-2

Envie comprovante junto com o cupom.

Cartão de Crédito: _____ Val.: _____ / ____ / ____

Assinatura (qual seu cartão): _____

NOME: _____

ENDERECO: _____

COMPL.: _____ BAIRRO: _____

CIDADE: _____ EST.: _____

CIC: _____ RG: _____

FONE: (011) 263-1522 FAX: (011) 62-7608

Fonte: Revista Bizz, ano 12, n.2, ed. 127, 1996. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/11/127-fevereiro1996-bono-vox-u2.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 6 – Matéria da Revista Bizz sobre a banda Angra.



Fonte: Revista Bizz, ano 12, n. 6, ed. 131, 1996. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/12/131-junho1996-jim-morrison.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 7 – Matéria da Revista ShowBizz sobre a MTV Brasil e a nova indústria de clipes nacionais.



Fonte: Revista ShowBizz, ano 12, n. 8, ed. 133, 1996. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/12/133-agosto1996-foo-fighters.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 7.1 – Matéria da Revista ShowBizz sobre a MTV Brasil e a nova indústria de clipes nacionais.



Fonte: Revista ShowBizz, ano 12, n. 8, ed. 133, 1996. Disponível em:
<https://revistabizz.blogspot.com/2020/12/133-agosto1996-foo-fighters.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 8 – Matéria da Revista Bizz sobre o 1º *Video Music Awards Brasil* (VMB).



Fonte: Revista Bizz, ano 11, n. 8, ed. 121, 1995. Disponível em <https://revistabizz.blogspot.com/2020/10/121-agosto1995-gabriel-o-pensador.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 9 - Matéria da Revista ShowBizz sobre o 1º Video Music Awards Brasil (VMB).



Fonte: Revista ShowBizz, ano 11, n. 10, ed. 123, 1995. Disponível em <https://revistabizz.blogspot.com/2020/10/123-outubro1995-carlinhos-brown.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 10 – Matéria da Revista Bizz sobre o 1º disco da banda Planet Hemp.

Lançamentos

VALE O QUANTO PESA

Planet Hemp

Usurário

Agora, o problema: Usurário é um grande disco, mas não há como que aguentar a febre! Especialmente sobre a canção "comida pelo quimono" - revelado durante o 1º tradicional festival Superlento, em sua edição de 95 - devidamente acompanhada de furta-disco de repulsa à política e aos "Piores Paralelos" (título de um dos canções do álbum).

Tudo bem, a apólogia à música é muito bem recebida, em canções como "Não Compre, Pleno" ("O tráfico mata por dia mais ou menos um milhão de pessoas", "Leprosos" ("Leprosos já! Porque uma era natural não pode se prejudicar") e "Phony Buddha" ("Tá todo mundo aí, pergunta ao médico qual faz mal! É então pergunta ao doutor porque é legal"). Se o papo parasse por aí, já estaria de bom tamanho.

Quando chega a hora de um pouco de tudo, o Planet Hemp aparece a mil, como nas ótimas "Desdases" e "Mistificação" Racionais.

Efeitos, no ar, a bela sonoridade de uma banda talentosíssima que ainda vai dar muito a que falar. No momento em que resta sociedade colica em meio ao inferno da música, nada mais oportuno poderia rolar no surrado mundo do rock brasileiro. (Hélio Gomes)

Não por acaso, vinhetas instrumentais marcam presença. Das 10 "Super Funk" a mil formas no disco. De quebra, há as participações especiais de Marcos Suzano - um dos maiores percussionistas do país - e do djeto DJ Rodrigues, responsável por scratches perfeitos, encaixados nos momentos exatos.

A poderosa música de Rafael (guitarra), Formigão (bateria), Bacalhau (bateria), Marcelo DZ e Sérgio (bateria) ganha cores ainda mais fortes no disco. De quebra, há as participações especiais de Marcos Suzano - um dos maiores percussionistas do país - e do djeto DJ Rodrigues, responsável por scratches perfeitos, encaixados nos momentos exatos.

Fonte: Revista Bizz, ano 11, n. 6, ed. 119, 1995. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/10/119-junho1995-marisa-monte.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 11 - Matéria da Revista ShowBizz sobre a banda Planet Hemp.



Fonte: Revista ShowBizz, ano 13, n. 6, ed. 143, 1997. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2021/11/143-junho1997-gewn-stefani-no-doubt.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 11.1 - Matéria da Revista ShowBizz sobre a banda Planet Hemp.



Fonte: Revista ShowBizz, ano 13, n. 6, ed. 143, 1997. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2021/11/143-junho1997-gewn-stefani-no-doubt.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 11.2 - Matéria da Revista ShowBizz sobre a banda Planet Hemp.

"O que a gente fala é sério. Todo dia, so no Rio, morrem seis pessoas envolvidas com o tráfico"

ANIMAIS EM EXTINÇÃO
Gostei do Sonny de De Dee, do rap de Nova York, mas essa de pregar violência é uma fantasia que nega toda na cultura. O NWA acabou, o Easy-E, o 2Pac e o Notorious B.I.G. morreram, o Suge Knight está preso. A solução é a volta à cultura do hip hop, de misturar música com dança e grafite. Fugere De La Soul e A Tribe Called Quest vendem milhões sem exaltar violência.

SEM GRANA
A perspectiva da gente é começar a ganhar este ano. Ainda andamos de ônibus e moramos de aluguel. Táxi dá pra pagar só de vez em quando.

SAUDAÇÕES POLICIAIS
"Cortei o cabelo porque não podia sair pra comprar pão e já tinha PM gritando 'oi Planet Hemp!'. Tava ficando a maior sujeira. Mas a gente é mais incomodado individualmente do que enquanto banda. Dura, todo mundo toma, ainda mais na nossa idade, com esse visual. O problema é quando, além de pôr a mão na parede, tem de pôr a mão na carteira!"

EDUCAÇÃO HERBAL
"Se meu moleque (Stephen, 3 anos, filho de Marcelo) fumar, entra na porrada (risos). Não sei se vou liberar, vou tentar mostrar que, se ele der mole, isso pode atrapalhar a vida dele. Ele é que vai ter que saber lidar com isso. Se é que ele vai fumar, porque filho de didão geralmente pega o caminho inverso."

PROMOÇÃO
GRAVANDO COM O PLANET
Se você tem uma banda e acha que só precisava de um tapinha para decolar... Muito bem: **Os Cães Ladrão, Mas A Caravana Não Pára, my friend, e este é o sopro que você precisava.**

REGULAMENTO
1 Esta é uma promoção de caráter artístico-cultural, promovida pela revista SHOWBIZZ e apoiada e patrocinada por uma comissão nacional, comunitária, paritária e cívica de funcionários da Editora Abril S.A.
2 Para participar, basta preencher o formulário, enviar uma fita cassete com as músicas originais datilografadas, acompanhada de uma carta pessoal explicando, com uma assinatura e uma foto, a proposta "GRAVANDO COM O PLANET".
3 A comissão julgará as fitas e escolherá as três melhores. O vencedor será o grupo Planet Hemp, com uma gravação em CD e uma gravação em fita cassete.
4 O vencedor será o grupo Planet Hemp, com uma gravação em CD e uma gravação em fita cassete.
5 O vencedor será o grupo Planet Hemp, com uma gravação em CD e uma gravação em fita cassete.
6 O vencedor será o grupo Planet Hemp, com uma gravação em CD e uma gravação em fita cassete.
7 O vencedor será o grupo Planet Hemp, com uma gravação em CD e uma gravação em fita cassete.
8 O vencedor será o grupo Planet Hemp, com uma gravação em CD e uma gravação em fita cassete.
9 O vencedor será o grupo Planet Hemp, com uma gravação em CD e uma gravação em fita cassete.
10 O vencedor será o grupo Planet Hemp, com uma gravação em CD e uma gravação em fita cassete.

Fonte: Revista ShowBizz, ano 13, n. 6, ed. 143, 1997. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2021/11/143-junho1997-gewn-stefani-no-doubt.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 12 – Matéria da Revista Bizz sobre a banda O Rappa.

ESSE PROFESSOR ANTENA PEGA
Pelo disco, mais reggae, mais funk, mais rap, mais samba de breque... "Chega no tempo" (Stephan, 3 anos, filho de Marcelo) fumar, entra na porrada (risos). Não sei se vou liberar, vou tentar mostrar que, se ele der mole, isso pode atrapalhar a vida dele. Ele é que vai ter que saber lidar com isso. Se é que ele vai fumar, porque filho de didão geralmente pega o caminho inverso."

O RAPPA TÁ NA ÁREA
Camelô de ritmos jamaicanos e demais charlatões do reggae, o Rappa chegou cheio de mais, coloridamente e com uma crítica enigmática em apenas seis meses de existência oficial. Se que não se trata de uma banda, mas de um movimento cultural, político e social. Para quem não tem relação com música, todos os membros da banda são afro-caribenhos (Yoko (ex-RP) é, Marcelo Lobato (ex-Mina Gaudin) e o guitarrista Alexandre e Nelson Maciel, ex-produtor e mentor de Castor Jr.).

HAIR UP MACHO
Hail Up, macho!
Here's the BEST REGGAE music. LISTEN!
EM CD

Fonte: Revista Bizz, ano 9, n. 12, ed. 98, 1993. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/07/101-dezembro1993-pearl-jam.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 13 – Matéria da revista ShowBizz sobre a banda O Rappa.

Sangue latrino

Conheça O Rappa em seu habitat natural, um pé-sujo carioca que é área de preservação de fauna e flora intestinais selvagens e onde reggae bom-moço não entra

Sol de rachar coco maduro na Leopoldina. Ninguém chega no infecto pé-sujo quando mais do que coço em tirete (todo mundo fala que o defeito visual fica perdido, mas ele também deve usar que é uma bolacha). Como ninguém é de ferro e ninguém não é ninguém, pede uma refrescante sopa de entulho para aliviar a barriga: nacos de algum animal não-identificado bôim num líquido avermelhado ao lado de nacos do mundo vegetal de procedência igualmente ignorada. Mas o cara deixa o boteco feliz e lampião ainda volta no dia seguinte. Teimoso – o tal bar, que nosso servidor de sopa é maluco mesmo. Ele é a turma do Rappa, a melhor e única banda de reggae-sândido do país, que transformou o boteco mercearia cercado de sujeira, putas e poluição por todos os lados numa espécie de point alternativo. Só que Falcão (voz), Yuca (bateria), Lauro (baixo), Xandão (guitarra) e Marcelo Lobato (teclado) preferem chamar a bô-boca por um codinome super-carinhoso: Caga-Sangue.

Caga-sangue, por sua vez, é nome de outro petisco da casa – duas feijões de pelo velho que agasalham um bife à milanesa verde-mungo beuntado com polêmica. “É da melhor qualidade”, garante Falcão, que, num dia li-

ght (estava com bursite) escolheu uma Coca-Cola e generosa talagada de pigmento como parcerias de sua sopa de entulho. O lugar foi descoberto pelo guitarrista Xandão, que ensaiava no Rio Comprido (perto dali) e um dia vagou pela madrugada até achar um fornecedor de cerveja gelada da boa. “Isso aqui não fecha. Lá pelas tantas ele jogou uma água e veio em frente”, explica Xandão.

Mas que ninguém chegue nas redondezas perguntando onde fica o Caga-Sangue. Lauro, rei do sangue e da ingenuidade, fez isso da primeira vez e quase levou catapapão de um velhinho. “Porra, você acha que o cara pode colocar uma placa na porta: Bar e

Yuca atira as criaturas da urina contra a aparência de um deus, assim, no dia da urina, a urina de entulho e a urina de Xandão, Lauro, Marcelo Lobato, Yuca e Falcão no acurço do Caga-Sangue

Fonte: Revista ShowBizz, ano 13, n. 2, ed. 139, 1997. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2021/10/139-fevereiro1997-courtney-love.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 13.1 – Matéria da revista ShowBizz sobre a banda O Rappa.

Orelha de porco, jiló aperitivo, sopa de entulho...
O cardápio indigesto traduz o som do Rappa

Café e Bar Teimoso

Sandwiches de bife à milanesa R\$ 1,80
Orelhas de porco R\$ 2,00
Sopa de legumes R\$ 1,50
Vitaminas R\$ 3,50
Ar. Francisco Bidoia, 497, 1º e 2º
Leopoldina - Rio de Janeiro

Marcelo Lobato iriga o bucho antes de educar com alguns dos acepipes expostos no balcão

Lauro entrega uma cerveja gelada, o orgulho da casa, e Xandão vibra com coque mais profissionais

Café Caga-Sangue? cutuca Yuca. “Pô, mas você falou, vale o dia”. Não, Lauro, o que vale é o escrito. Seu Orlando, a barreira do seu Orlando (uma entidade com vida própria), o filho João César e o dono Zé cuidam das iguarias expostas na vitrina. De uma vindinha na carne que é para o molho dar um brilho”, orienta o vigilante Orlando. Não é mole dar conta daquelas delícias. Orelhinhas de porco fritas de uma crocância que deixaria o Dr. Spock com água na boca; criaturas da urina carne seca cozida passada na farofa amarela; jiló aperitivo: frango assado de degredê – uns variam do marrom ao bege; pedacinhos de algo que pode ser porco, mas também pode não ser porco e aí só Deus sabe. O cardápio indigesto é uma inventiva tradução do próprio Rappa, uma banda que nada tem de bon-moço do Skaunk nem da “positividade” do Cidade Negra pós-Toni Garrido. Os caras tocam reggae e similares com peso e são bons de corpo, estomago e pipão. “Um dia a gente estava aqui de madrugada e chegou um autônomo que resolveu arcar com um sanduíche. Eu estava muito doído e me veio a ideia de fazer um sanduíche. This fly lives on the river of the shit (fo Mungu, em frente ao bar) She touch your sandwich, your food is contaminated. You eat, you die”, conta Yuca. O reggae não era a grande coisa, mas o Crocodilo Dundee deu no para rapidinho. O Rappa faz som com peso e criatividade, oficinas de iniciação musical para crianças em lugares como Vigário Geral e Paredão de Laranjeira, grava Boomer da Silva, toca para playboys e surfistas – como toda banda de reggae – mas tem uma coisa que o Rappa não faz: “oi, oi, oi, oi”. “A gente não vai pagar este mico, ficar fazendo musiquinha romântiquinha só para fazer sucesso. Nosso negócio é a cultura

de rua, mas sem olhar de antropólogo. Yuca. “Pô, mas você falou, vale o dia”. Não, Lauro, o que vale é o escrito. Seu Orlando, a barreira do seu Orlando (uma entidade com vida própria), o filho João César e o dono Zé cuidam das iguarias expostas na vitrina. De uma vindinha na carne que é para o molho dar um brilho”, orienta o vigilante Orlando. Não é mole dar conta daquelas delícias. Orelhinhas de porco fritas de uma crocância que deixaria o Dr. Spock com água na boca; criaturas da urina carne seca cozida passada na farofa amarela; jiló aperitivo: frango assado de degredê – uns variam do marrom ao bege; pedacinhos de algo que pode ser porco, mas também pode não ser porco e aí só Deus sabe. O cardápio indigesto é uma inventiva tradução do próprio Rappa, uma banda que nada tem de bon-moço do Skaunk nem da “positividade” do Cidade Negra pós-Toni Garrido. Os caras tocam reggae e similares com peso e são bons de corpo, estomago e pipão. “Um dia a gente estava aqui de madrugada e chegou um autônomo que resolveu arcar com um sanduíche. Eu estava muito doído e me veio a ideia de fazer um sanduíche. This fly lives on the river of the shit (fo Mungu, em frente ao bar) She touch your sandwich, your food is contaminated. You eat, you die”, conta Yuca. O reggae não era a grande coisa, mas o Crocodilo Dundee deu no para rapidinho. O Rappa faz som com peso e criatividade, oficinas de iniciação musical para crianças em lugares como Vigário Geral e Paredão de Laranjeira, grava Boomer da Silva, toca para playboys e surfistas – como toda banda de reggae – mas tem uma coisa que o Rappa não faz: “oi, oi, oi, oi”. “A gente não vai pagar este mico, ficar fazendo musiquinha romântiquinha só para fazer sucesso. Nosso negócio é a cultura

de rua, mas sem olhar de antropólogo. Yuca. “Pô, mas você falou, vale o dia”. Não, Lauro, o que vale é o escrito. Seu Orlando, a barreira do seu Orlando (uma entidade com vida própria), o filho João César e o dono Zé cuidam das iguarias expostas na vitrina. De uma vindinha na carne que é para o molho dar um brilho”, orienta o vigilante Orlando. Não é mole dar conta daquelas delícias. Orelhinhas de porco fritas de uma crocância que deixaria o Dr. Spock com água na boca; criaturas da urina carne seca cozida passada na farofa amarela; jiló aperitivo: frango assado de degredê – uns variam do marrom ao bege; pedacinhos de algo que pode ser porco, mas também pode não ser porco e aí só Deus sabe. O cardápio indigesto é uma inventiva tradução do próprio Rappa, uma banda que nada tem de bon-moço do Skaunk nem da “positividade” do Cidade Negra pós-Toni Garrido. Os caras tocam reggae e similares com peso e são bons de corpo, estomago e pipão. “Um dia a gente estava aqui de madrugada e chegou um autônomo que resolveu arcar com um sanduíche. Eu estava muito doído e me veio a ideia de fazer um sanduíche. This fly lives on the river of the shit (fo Mungu, em frente ao bar) She touch your sandwich, your food is contaminated. You eat, you die”, conta Yuca. O reggae não era a grande coisa, mas o Crocodilo Dundee deu no para rapidinho. O Rappa faz som com peso e criatividade, oficinas de iniciação musical para crianças em lugares como Vigário Geral e Paredão de Laranjeira, grava Boomer da Silva, toca para playboys e surfistas – como toda banda de reggae – mas tem uma coisa que o Rappa não faz: “oi, oi, oi, oi”. “A gente não vai pagar este mico, ficar fazendo musiquinha romântiquinha só para fazer sucesso. Nosso negócio é a cultura

de ra, mas sem olhar de antropólogo. Yuca. “Pô, mas você falou, vale o dia”. Não, Lauro, o que vale é o escrito. Seu Orlando, a barreira do seu Orlando (uma entidade com vida própria), o filho João César e o dono Zé cuidam das iguarias expostas na vitrina. De uma vindinha na carne que é para o molho dar um brilho”, orienta o vigilante Orlando. Não é mole dar conta daquelas delícias. Orelhinhas de porco fritas de uma crocância que deixaria o Dr. Spock com água na boca; criaturas da urina carne seca cozida passada na farofa amarela; jiló aperitivo: frango assado de degredê – uns variam do marrom ao bege; pedacinhos de algo que pode ser porco, mas também pode não ser porco e aí só Deus sabe. O cardápio indigesto é uma inventiva tradução do próprio Rappa, uma banda que nada tem de bon-moço do Skaunk nem da “positividade” do Cidade Negra pós-Toni Garrido. Os caras tocam reggae e similares com peso e são bons de corpo, estomago e pipão. “Um dia a gente estava aqui de madrugada e chegou um autônomo que resolveu arcar com um sanduíche. Eu estava muito doído e me veio a ideia de fazer um sanduíche. This fly lives on the river of the shit (fo Mungu, em frente ao bar) She touch your sandwich, your food is contaminated. You eat, you die”, conta Yuca. O reggae não era a grande coisa, mas o Crocodilo Dundee deu no para rapidinho. O Rappa faz som com peso e criatividade, oficinas de iniciação musical para crianças em lugares como Vigário Geral e Paredão de Laranjeira, grava Boomer da Silva, toca para playboys e surfistas – como toda banda de reggae – mas tem uma coisa que o Rappa não faz: “oi, oi, oi, oi”. “A gente não vai pagar este mico, ficar fazendo musiquinha romântiquinha só para fazer sucesso. Nosso negócio é a cultura

Gastromônica hardcore também é frequentada: Falcão sempre vai sopinha de entulho.

MIX
FM 106.3

ERIC CLAPTON NIRVANA
THE POLICE VAN HALEN
TITAS QUEEN
ROLLING STONES
RUSH
STRAY CATS IRON MAIDEN
PINK FLOYD
DIE STRAITS
RAMONES
AEROSMITH
RED HOT CHILI PEPPERS
PATO BANTON

sem aperto
sem cambista
sem fila
sem polícia
sem empurra-empurra

MIX
FM 106.3
sem dúvida

Fonte: Revista ShowBizz, ano 13, n. 2, ed. 139, 1997. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2021/10/139-fevereiro1997-courtney-love.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 14 – Matéria da revista Bizz sobre a banda Cidade Negra.

NEGRAS MELODIAS

Há cinco anos eles tocam reggae no coração da Baixada Fluminense. Agora, lançam seu primeiro LP, com a participação de Jimmy Cliff

A palavra de hoje é etno. World Music? Um termo inventado para dar mais visibilidade comercial a artistas que cantam em línguas que as rádios de pop não entendem. Como Ladyhawke, Black Mambazo e Gipsy Kings. Etno não era uma palavra vendável. Hoje é diferente. Os 3 Múltiplos 3 são muito etno, quer dizer, Benga, Beatles, Bulgária, Bonanara, Balada, são todos palcos que semem para rolar o 3M3. São chamados os Balkan Beat Boys, os requetas da Albânia, e se dizem influenciados por Phish, as músicas sonoras indianas e pela separação de Freud e Jung. Eles tocam que são de Sangerely, nos Balades. Tocam ritmos como merengue, brega e tumbá. Sem guitarras eletrônicas estão aqui, usam baxista e baterista de Zimbabwe e cantam em várias línguas. É oriental, ocidental e muito etno. O novo LP deles, *Heart of Uncle* (Riviera), tem o som perfeito para o seu conceito. New World Beat? Talvez não necessariamente. New World Beat, mas memórias de Deborah Glasgow é uma cantora para valer. Ingleza, descendente de jamaicanos, canta num estilo mais lento e mais suave do que o reggae tradicional — lover's rock. O primeiro LP dela, *Deborah Glasgow* (Pow Wow nos EUA e Greenleeve na Inglaterra), tem o sentido das palavras, vai casar cheio de soul. É o novo caminho. Fala é uma coluna mensal que acredita numa vida global, uma ideia corol e diversificação total. Até para você. Qualquer coisa, escreva para BIZZ.

JOÃO MONTANHA

VIAGEM AO CENTRO DA BAIXADA

A gravadora gastou do nome e do visual da banda e achou que haveria um mercado aberto para uma nova banda brasileira de reggae", avalia Nelson. Influenciado principalmente por Steel Pulse e Black Uhuru, o som da Cidade Negra é confessionalmente "um reggae de raiz". Nas nove faixas de Lute Para Viver, além das três faixas extras do CD, nota de inovações. "Não tem nenhuma entidade com o tecnologia, tocamos com instrumentos precisos, sem o menor infraestrutura. Temos de fazer aquilo que sabemos", diz novamente Nelson, que fez neste LP seu debut como produtor.

Lute Para Viver é um disco competente, feito com honestidade, artigo raro na atual safra de bandas brasileiras. O som é coreto e agradável. Foi pelas alturas sem que nas síntons incomodadas com as tradicionais percalços de bandas estoradas.

Os temas abordados se-
"So quem conhece a pobreza de perto pode fazer letras assim" Jimmy Cliff

to Cidade Negra não fogem aos clichês do gênero: revolta do lumpesinato, defesa da ecologia, apartheid, violência policial e favores à Mãe-Africa. As letras são sinceras, porém ingênuas, quase infantis. "A política chegou aqui e os dentes mastigam quem quer liberdade", canta Bernardo em "Mão na Sanga". Em "Galinhão", o alvo são os políticos. "Voto o político sem explicação não se por que isso exigido infância", e por aí vai.

Convidado pelos integrantes da Cidade Negra, Jimmy Cliff saiu do conforto de seu hotel cinco estrelas na praia de Copacabana e viajou cinquenta quilômetros até o coração da miséria e da violência da Baixada Fluminense, a antiga municipal de Belford Roxo. Visitou as ruínas e as casas humildes, mas não se mostrou impressionado com a pobreza do local. "É melhor do que o lugar de onde vim", disse, referindo-se ao ghetto de Somerton, na Jamaica. O mulatino Cliff, "tão velho quanto o tempo", criticou o condonável — "Se fosse bom, tra-

ria as pessoas da miséria" — e finalizou: "Igreja é negação".

Sob um sol escaldante, distribuiu autógrafos, beijou, passou para fotos, andou de bicicleta e foi seguido por uma multidão de curiosos, que ouviam atentamente seus conselhos. "Nada não devem esperar nada do governo", orgulhoso, o vocalista Bernardo e o guitarrista Da Gama ouviram de Cliff o maior elogio já dirigido à banda: "Vá, o verdadeiro nas letras da Cidade Negra, e só quem conhece a pobreza de perto pode fazer letras assim".

ANDRÉ BARONSKI

lo de 70 foi a década do "diga" e o de 80 foi a década do "diga algo diferente", o de 90 será a década do "diga algo, mas de forma diferente". Com a saturação dos temas-chave, interessa mais o modo como as coisas são ditas. Falar verdades numa letra é fácil, cantá-las é difícil, escrever estas verdades visando abordagens diferentes das usuais, e é esta capacidade de fugir do óbvio que vem ditando o conceito de genialidade na música pop de alguns anos para cá. O Cidade Negra precisa encontrar outra forma de transmitir suas mensagens, mesmo que venham embutidas de uma incontestável sinceridade que chega às raízes da consciência.

ANDRÉ BARONSKI

O PULSO
reggae • world beat

A palavra de hoje é etno. World Music? Um termo inventado para dar mais visibilidade comercial a artistas que cantam em línguas que as rádios de pop não entendem. Como Ladyhawke, Black Mambazo e Gipsy Kings. Etno não era uma palavra vendável. Hoje é diferente. Os 3 Múltiplos 3 são muito etno, quer dizer, Benga, Beatles, Bulgária, Bonanara, Balada, são todos palcos que semem para rolar o 3M3. São chamados os Balkan Beat Boys, os requetas da Albânia, e se dizem influenciados por Phish, as músicas sonoras indianas e pela separação de Freud e Jung. Eles tocam que são de Sangerely, nos Balades. Tocam ritmos como merengue, brega e tumbá. Sem guitarras eletrônicas estão aqui, usam baxista e baterista de Zimbabwe e cantam em várias línguas. É oriental, ocidental e muito etno. O novo LP deles, *Heart of Uncle* (Riviera), tem o som perfeito para o seu conceito. New World Beat? Talvez não necessariamente. New World Beat, mas memórias de Deborah Glasgow é uma cantora para valer. Ingleza, descendente de jamaicanos, canta num estilo mais lento e mais suave do que o reggae tradicional — lover's rock. O primeiro LP dela, *Deborah Glasgow* (Pow Wow nos EUA e Greenleeve na Inglaterra), tem o sentido das palavras, vai casar cheio de soul. É o novo caminho. Fala é uma coluna mensal que acredita numa vida global, uma ideia corol e diversificação total. Até para você. Qualquer coisa, escreva para BIZZ.

JOÃO MONTANHA

VIAGEM AO CENTRO DA BAIXADA

A gravadora gastou do nome e do visual da banda e achou que haveria um mercado aberto para uma nova banda brasileira de reggae", avalia Nelson. Influenciado principalmente por Steel Pulse e Black Uhuru, o som da Cidade Negra é confessionalmente "um reggae de raiz". Nas nove faixas de Lute Para Viver, além das três faixas extras do CD, nota de inovações. "Não tem nenhuma entidade com o tecnologia, tocamos com instrumentos precisos, sem o menor infraestrutura. Temos de fazer aquilo que sabemos", diz novamente Nelson, que fez neste LP seu debut como produtor.

Lute Para Viver é um disco competente, feito com honestidade, artigo raro na atual safra de bandas brasileiras. O som é coreto e agradável. Foi pelas alturas sem que nas síntons incomodadas com as tradicionais percalços de bandas estoradas.

Os temas abordados se-
"So quem conhece a pobreza de perto pode fazer letras assim" Jimmy Cliff

to Cidade Negra não fogem aos clichês do gênero: revolta do lumpesinato, defesa da ecologia, apartheid, violência policial e favores à Mãe-Africa. As letras são sinceras, porém ingênuas, quase infantis. "A política chegou aqui e os dentes mastigam quem quer liberdade", canta Bernardo em "Mão na Sanga". Em "Galinhão", o alvo são os políticos. "Voto o político sem explicação não se por que isso exigido infância", e por aí vai.

Convidado pelos integrantes da Cidade Negra, Jimmy Cliff saiu do conforto de seu hotel cinco estrelas na praia de Copacabana e viajou cinquenta quilômetros até o coração da miséria e da violência da Baixada Fluminense, a antiga municipal de Belford Roxo. Visitou as ruínas e as casas humildes, mas não se mostrou impressionado com a pobreza do local. "É melhor do que o lugar de onde vim", disse, referindo-se ao ghetto de Somerton, na Jamaica. O mulatino Cliff, "tão velho quanto o tempo", criticou o condonável — "Se fosse bom, tra-

ria as pessoas da miséria" — e finalizou: "Igreja é negação".

Sob um sol escaldante, distribuiu autógrafos, beijou, passou para fotos, andou de bicicleta e foi seguido por uma multidão de curiosos, que ouviam atentamente seus conselhos. "Nada não devem esperar nada do governo", orgulhoso, o vocalista Bernardo e o guitarrista Da Gama ouviram de Cliff o maior elogio já dirigido à banda: "Vá, o verdadeiro nas letras da Cidade Negra, e só quem conhece a pobreza de perto pode fazer letras assim".

ANDRÉ BARONSKI

O PULSO
reggae • world beat

A palavra de hoje é etno. World Music? Um termo inventado para dar mais visibilidade comercial a artistas que cantam em línguas que as rádios de pop não entendem. Como Ladyhawke, Black Mambazo e Gipsy Kings. Etno não era uma palavra vendável. Hoje é diferente. Os 3 Múltiplos 3 são muito etno, quer dizer, Benga, Beatles, Bulgária, Bonanara, Balada, são todos palcos que semem para rolar o 3M3. São chamados os Balkan Beat Boys, os requetas da Albânia, e se dizem influenciados por Phish, as músicas sonoras indianas e pela separação de Freud e Jung. Eles tocam que são de Sangerely, nos Balades. Tocam ritmos como merengue, brega e tumbá. Sem guitarras eletrônicas estão aqui, usam baxista e baterista de Zimbabwe e cantam em várias línguas. É oriental, ocidental e muito etno. O novo LP deles, *Heart of Uncle* (Riviera), tem o som perfeito para o seu conceito. New World Beat? Talvez não necessariamente. New World Beat, mas memórias de Deborah Glasgow é uma cantora para valer. Ingleza, descendente de jamaicanos, canta num estilo mais lento e mais suave do que o reggae tradicional — lover's rock. O primeiro LP dela, *Deborah Glasgow* (Pow Wow nos EUA e Greenleeve na Inglaterra), tem o sentido das palavras, vai casar cheio de soul. É o novo caminho. Fala é uma coluna mensal que acredita numa vida global, uma ideia corol e diversificação total. Até para você. Qualquer coisa, escreva para BIZZ.

JOÃO MONTANHA

Fonte: Revista Bizz, ano 7, n. 1, ed. 66, 1991. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/05/66-janeiro1991-guns-n-roses.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 15 – Matéria da revista ShowBizz sobre a banda Cidade Negra.

malhação

Esravo do sucesso, o Cidade Negra ralou duro para ganhar o Brasil. Agora, trabalha pensando no mundo...

por VALÉRIO CAMPOS

foto ANDRÉ SCHUBO

Vai encara? Já vem, para a direita. Bino, Toni Garrido, Lázaro e Da Gama estão prontos para qualquer desafio no Brasil e no exterior.

Cidade Negra é gente que rala. Que faz seis, às vezes até sete shows por semana. Afinal, é preciso divulgar *O Eri*, o novo disco. Por isso, é compreensível que todo mundo chegue atarracado num encontro marcado para as seis horas da tarde, mesmo que seja no estúdio em que vai rolar o ensaio. Lázaro, o baterista que fundou a banda junto com o guitarrista Da Gama, o baixista Bino e o cantor (Ras) Bernardo, já tinha pintado na área — "deu uma saizinha e já volta". O primeiro a aparecer — e o que mais fala — é justamente o último a entrar na banda: Toni Garrido, que substituiu Bernardo.

Ele vai logo contando que vida de artista é assim mesmo: "Muita gente acha que é só chegar no palco e cantar. Nada disso: passamos dois anos na turnê de *Sobre Todas As Coisas*, ficamos o resto do ano em função de *O Eri* e já estamos na estrada de novo". O esforço valeu. *Sobre Todas As Coisas* encontrou no milhão de cópias e *O Eri* já está na metade deste caminho.

A revolução Cidade Negra não quer ficar por aqui. O grupo já teve aventuras por França, Jamaica e EUA. A experiência francesa foi a primeira e começou num show no Fluminense F.C., no Rio.

"Quando chegamos no clube, o produtor disse que não tinha dinheiro para nos pagar. Como já entramos lá, resolvemos fazer o show", lembra Da Gama. Sônia decidiu. Um produtor francês que os assistiu gostou tanto que convidou o Cidade para tocar em Paris. "Foi num estúdio cheio de punk e mais incrível é que eles cantavam trechos das músicas em português mesmo", diverte-se Bino.

ANDRÉ SCHUBO

Fonte: Revista ShowBizz, ano 13, n. 1, ed. 138, 1997. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2021/10/138-janeiro1997-pink-floyd.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 15. 1 – Matéria da revista ShowBizz sobre a banda Cidade Negra.



Fonte: Revista ShowBizz, ano 13, n. 1, ed. 138, 1997. Disponível em:
<https://revistabizz.blogspot.com/2021/10/138-janeiro1997-pink-floyd.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 16 – Matéria da Revista Bizz sobre o Movimento Mangubeat.



Fonte: Revista Bizz, ano 9, n. 3, ed. 92, 1997. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/07/92-marcoo1993-ministry.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 17 – Matéria da Revista Bizz sobre a gravação dos primeiros discos das bandas Mundo Livre S/A e Chico Science & Nação Zumbi.



Fonte: Revista Bizz, ano 9, n. 12, ed. 101, 1993. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/07/101-dezembro1993-pearl-jam.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 18 – Matéria da Revista Bizz sobre o lançamento do primeiro disco da banda Chico Science & Nação Zumbi.



Fonte: Revista Bizz, ano 10, n. 3, ed. 104, 1994. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/08/104-marco1994-os-paralamas-do-sucesso.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 19 – Matéria da Revista Bizz sobre o primeiro disco da banda Mundo Livre S/A.



Fonte: Revista Bizz, ano 10, n. 11, ed. 112, 1994. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/09/112-novembro1994-madonna.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 20 – Matéria da Revista ShowBizz sobre o segundo disco da banda Chico Science & Nação Zumbi.



Fonte: Revista ShowBizz, ano 12, n. 12, ed. 128, 1996. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/11/128-marco1996-kurt-cobain-nirvana.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 20. 1 – Matéria da Revista ShowBizz sobre o segundo disco da banda Chico Science & Nação Zumbi.

quarto, único com uma cama e um armário, ficam o guitarrista Lúcio Maia, o baixista Alexandre Denge e o percussionista Pupilo, novo integrante do grupo. Pupilo habita temporariamente o quarto de serviço com a namorada Carina. Única mulher no apt, ela nem tenta lutar ordem na bagunça: "Não dá, o pessoal é muito zineiro. A vassoura da casa fica esquecida num canto da cozinha. E Chico não esconde: "Quando fica poeireiro demais, alguém vai lá, pega e dá uma varrida". Antes, nem pensar. Mas a co-brança existe. "Fora saberê", diz o cartaz pendurado no lustre da entrada. Tradução, please. "Sabêê é um peixinho místico que fica só mordiscando a isca, mas ninguém pega", socorre Denge. O cartaz é um recado aos parasitas. Pelo menos lavar as cuecas todo mundo lava, não? "Ele lava as minhas", responde Lúcio, apontando para Toca.

O range é feito fora e as quintinhas chegam todo dia por volta de uma da tarde. O menu de hoje é bifé

chorando pedindo pela mamãe", sacaneia Paulo. O apartamento é alugado. A banda se mudou em dezembro do ano passado e pagou seis meses adiantados com a verba que a gravadora Sony reservara para despesas de hotel e hospedagem no Rio. Daqui para a frente, é tudo por conta da rapaziada. "A gente queria botar uns quadros", diz Chico, apontando para as paredes da sala, onde só há um calendário com fotos de gatinhos japoneses. Patra. Vasculhando-se os quartos, encontra-se comprometedoras Playboys. "Apartamento só de homem, queria o quê?", explica Jorge. Nem precisava: o poema "Ode à Masturbação", colado na porta do banheiro, dá a maior bandeira. E já que o assunto é sacanagem... Com densidade populacional de três machos por quarto, dá pra subir com alguém e "mostrar a coleção de discos" na limpeza? Pintou sujeira já na pergunta: todo mundo tem rabo preso em Recife. Denge, o solteiro, se acusa: "É só avisar, que o pessoal se ajeita na sala..."

Os vizinhos? "Nunca falaram nada. O casal do andar de cima até se amaram na gente." Musicalmente inclusivo? "Não, nem conhecem a banda. O negócio deles é mais MPB." Podem crê... 2

Os quartos estão cheios de comprometedoras Playboys

acobalado com batata frita, arroz e feijão. "Tá a fim?", oferece Lúcio, já se servindo... "é caprichado", salvia. Lá pelas sete da noite, tem segunda rodada. Se der fome de madrugada, o bicho pega. Supermercado, só ledeira abaixo, na rua do Riachuelo. E a subida é puxada. "Assim que der, a gente compra um carro", promete Paulo André, enquanto Toca se vira para tirar as cobelas do bife. "Ele é mimadinho assim mesmo. Outro dia, teve

1800 WATTS

SETE CDS

TREBOR

CDS ESTÉREOS PORTÁTEIS

Fonte: Revista ShowBizz, ano 12, n. 12, ed. 128, 1996. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/11/128-marco1996-kurt-cobain-nirvana.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 21 – Matéria da Revista ShowBizz sobre a banda Mundo Livre S/A.

ou no New York Times, depois que Mundo Livre, Chico Science & Nação Zumbi e Banda de Filhos de Canavieiras se juntaram no Celebrate Brooklyn Festival: "O futuro da música brasileira está no Nordeste". Cada vez mais famoso no Brasil, Chico teve resenhas de seu novo disco publicadas em importantes revistas americanas. Enquanto isso, cinco anos e dois álbuns depois de ter escrito o Manifesto Mangue

Bit, Fred Montenegro e seu Mundo Livre S/A seguem vivendo como hostes desconhecidos em seu país. Encontramos nosso herói Fred 04, ou simplesmente Zero Quatro (os algoritmos finais de sua carteira de identidade) 34 anos, em seu habitat natural, ainda comemorando as apresentações no Celebrate Brooklyn Festival e no lendário CIGBa. Mais especificamente no Peixe Dourado, barraca de beira de praia em Jaboatão, periferia do Recife. Ali a turma do Mundo Livre bate ponto quase que diariamente para tocar e comer caranguejo no lúgubre estilo tuc-tuc (duas marlujadinhas na cabeça e o caranguejo está pronto para ser destrinchado) e, de quebra, "fazer reuniões de negócios". Sob a brisa do riabel inverno nordestino, quis se 30 graus. Fred conta, entre goles da barata cachaca Pitti: "Continuo morando aqui em Jaboatão - uma São Bernardo com praia - com meus pais e meus dois irmãos (Tony e Fábio, baterista e baixista do Mundo Livre). Já tive dois carros, um fusca 66 e outro 81. Depois, fiquei sem grana. Na galera do mangue, ninguém nunca teve carro. O lazer sempre foi ficar na praia tomando pinga. Quando a gente tinha grana, rolavam umas cervejas. Sou um pobre-star, ando de ônibus, alis é o lugar onde mais soureço magia. A letra de 'Free World' (do segundo disco) Glorando A Olá fala das linhas que a gente mais pega, as que atravessam a cidade: Rio Dourado, Barra de Jaboatão".

Admirado por Herbert Vianna (Paralamas do Sucesso) e saudado pela crítica como o maior talento do pop brasileiro surgido nesta década, Fred fala mesmo, sem rancor ou nojo. "O Mundo Livre tem dois anos. Em 87, já era considerado veterano pelo pessoal das bandas de Recife."

Vida de pobre-star

Reconhecidos pela crítica, mas ignorados pelas FMs, Zero Quatro e Mundo Livre S/A continuam tomando Pitú e andando de ônibus

Fonte: Revista ShowBizz, ano 12, n. 12, ed. 133, 1996. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/12/133-agosto1996-foo-fighters.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 21.1 – Matéria da Revista ShowBizz sobre a banda Mundo Livre S/A.



Fonte: Revista ShowBizz, ano 12, n. 12, ed. 133, 1996. Disponível em:
<https://revistabizz.blogspot.com/2020/12/133-agosto1996-foo-fighters.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 22 – Matéria na Revista Bizz sobre o segundo disco da Adriana Calcanhoto.



Fonte: Revista Bizz, ano 8, n. 9, ed. 86, 1992. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/06/86-setembro1992-rem.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 23 – Propaganda da gravadora Sony na Revista Bizz sobre seus artistas revelação Adriana Calcanhoto e Edson Cordeiro.



ao vivo

PARALAMAS
Brixton Academy, Londres

As ilhas britânicas são provavelmente o único lugar da Europa onde a música brasileira — em toda sua diversidade — ainda resiste e (sobrevive) rotula de "world music". Como se não bastasse, a Brixton Academy está abarrotada de, como diz o próprio Herbert Vianna, "vibrações Queen".

Este é o sétimo show dos Paralamas aberto para Brian May. A combinação estranha foi a ideia conspiciosa do próprio May. Segundo o grupo, os shows vêm provocando reações variadas: algumas platéias nem sabem onde fica o Brasil, outras, como na Escócia, cantam na canoa. Mas Londres é a grande vitrine. Esta noite o Anad está na lista de convidados, amanhã, por Summer.

O público é pegado de surpresa porque Herbert, B e Barão logo atacam com "Augusto". Alguém no meio da multidão ergue uma bandeira do Brasil. A melhor festa dos Paralamas sempre foi no show, e aqui eles não perdem chance de mostrar sua versatilidade, temperando o reggae com alguns momentos mais pesados. A gravadora que veio admirar a habilidade técnica de May parece gostar dos solos de Vianna, e o que é tão bonito quanto? A noite continua sendo a barreira intransponível, mas isso é remediado por uma versão de "Get Up, Stand Up" — de Bob Marley.

Tocar para um público perpleto não é uma missão fácil, mas o trio de os bates sempre permaneceu vazio durante o show de abertura do show. Quando os gritos de êxtase são tão enervantes May anuncia "Love Of My Life", fuzo pela porta de trás e conduzido que a noite, afinal, foi um sucesso. Não total, mas surpreendente, assim mesmo.

ANAMARIA G. DE LÊPENS

OUÇA ESSA

"O reggae que é politizado acaba sendo retrógrado"
Samuel, no Jornal do Brasil

"Skank não tem revolta na pele, não passou por dificuldades"
Bernardo, Cidade Negra, no Jornal do Brasil

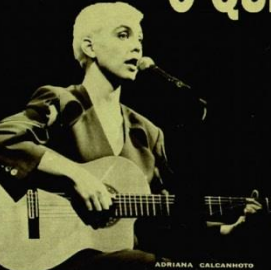
"Todo mundo deveria se casar para comprovar como é bonita e caduca essa instituição"
Madonna

"Rock'n'roll vem antes de tudo... Deus, pátria, saúde, relacionamentos!"
Chris Robinson, do Black Crowes, para a Vox

Você que é fã do Pantera: veja como os caras eram jeans antes de virarem esses machões tatuados de hoje

O QUE ELES TÊM EM COMUM?

ESTES DOIS ARTISTAS FAZEM PARTE DA MAIS NOVA GERAÇÃO DA MÚSICA BRASILEIRA. ELES SÃO SUCESSO ABSOLUTO NA OPINIÃO DO PÚBLICO E DA CRÍTICA. E NO PALCO ELES FAZEM UMA PRESENÇA DE NÍVEL INTERNACIONAL. AGORA ELES ALCANÇARAM O



ADRIANA CALCANHOTTO

DISCO DE OURO, COM MAIS DE 100 MIL CÓPIAS VENDIDAS CADA UM. EDSON CORDEIRO E ADRIANA CALCANHOTTO SÃO MAIS DOIS TALENTOSOS ORGULHOS DA SONY MUSIC.

CD • K7 • LP



EDSON CORDEIRO

Fonte: Revista Bizz, ano 9, n. 8, ed. 86, 1993. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/07/97-agosto1993-loolapaloozarage-against.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 24 – Matéria da Revista Bizz sobre a cantora Marisa Monte.

MUDANÇA DE
Comportamento



Um dos maiores fenômenos da música pop brasileira nos últimos anos, MARISA MONTE chega ao segundo LP enterrando a imagem de "interprete eclética" e revelando os primeiros frutos como compositora



Fonte: Revista Bizz, ano 7, n. 3, ed. 68, 1991. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/05/68-marco1991-marisa-monte.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 24.1 – Matéria da Revista Bizz sobre a cantora Marisa Monte.



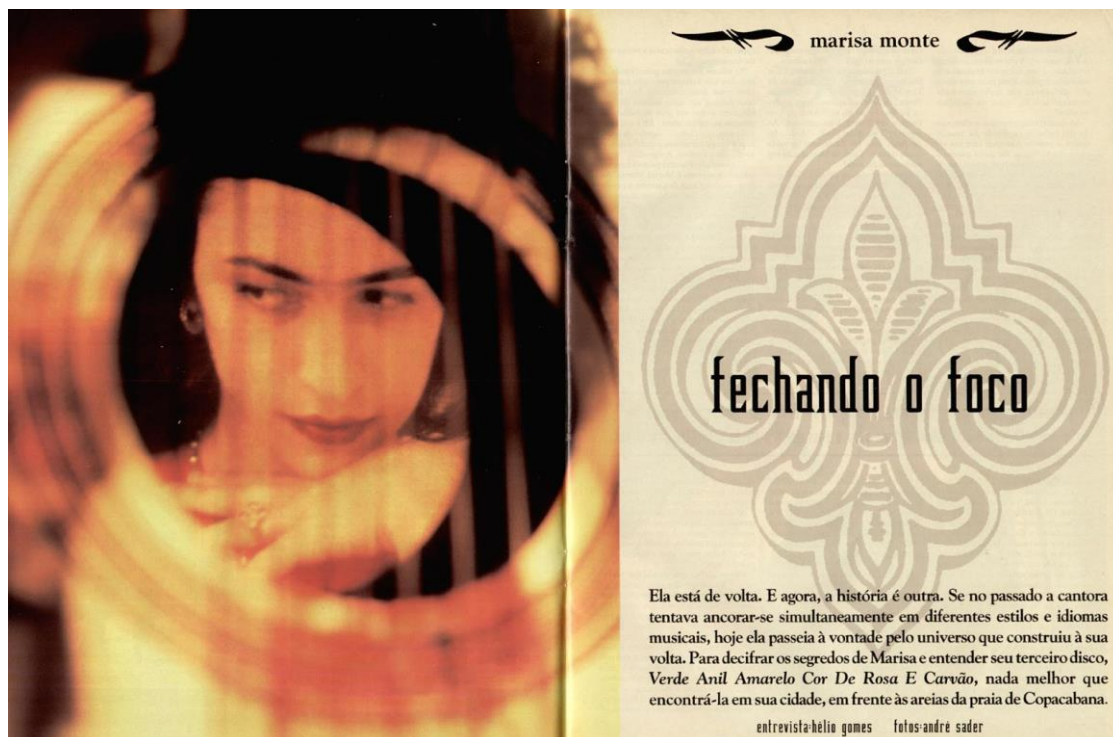
Fonte: Revista Bizz, ano 7, n. 3, ed. 68, 1991. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/05/68-marco1991-marisa-monte.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 24.2 – Matéria da Revista Bizz sobre a cantora Marisa Monte.



Fonte: Revista Bizz, ano 7, n. 3, ed. 68, 1991. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/05/68-marco1991-marisa-monte.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 25 - Matéria da Revista Bizz sobre o terceiro disco da cantora Marisa Monte.



Fonte: Revista Bizz, ano 10, n. 9, ed. 110, 1994. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/09/110-setembro1994-jamaica.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 25.1 - Matéria da Revista Bizz sobre o terceiro disco da cantora Marisa Monte.



Fonte: Revista Bizz, ano 10, n. 9, ed. 110, 1994. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/09/110-setembro1994-jamaica.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 25.2 - Matéria da Revista Bizz sobre o terceiro disco da cantora Marisa Monte.

O equilíbrio entre o experimental e o gostoso de ouvir

A MPB de hoje tem Marisa aos montes. São cantoras que não querem se filiar a nenhuma corrente, gravam de tudo – desde aquela balada que interpretam no chuveiro desde crianças até a levada pop que o produtor mandou – e acabam fabricando frankenstein. É preciso um bocado de estilo para gravar CDs sem estilo, e Marisa Monte prova agora, pela terceira vez, que é uma das artistas nacionais que conseguem essa proeza.

Verde Amarelo Cor De Rosa E Carvão é ótimo, embora sofra de um mal que acontece tantos discos na era do CD: excesso de faixas. Com quatro a menos ficaria melhor. Mas tudo bem. Verde Amarelo Cor De Rosa E Carvão é também o CD que Marisa Monte fez com o objetivo confesso de conquistar o mundo. Será lançado em 38 países, acompanhado de respectivas turnês pela Europa e América e um *pushing* sem precedentes de sua gravadora. O disco consegue, no bom sentido, essa

atmosfera internacional, sem descambar para as correntes “ursinho blau-blau” da world music.

Onde mais encontrar Laurie Anderson e Philip Glass gravando com Carlinhos Brown e a Velha Guarda Da Portela? E que outro disco incluiria a gravação de “Pale Blue Eyes”, de Lou Reed, um clássico *unplugged* do tempo em que isso existia na música? Com esses ingredientes, o CD de Marisa consegue um bom equilíbrio entre o experimental e o gostoso de ouvir. No primeiro caso está, por exemplo, a *axe-music*-cabeça “Segue O Soco” e a cliqueteria “Axe Meu Redor”. No segundo, está, principalmente, os sambas. A gravação de “Dança Da Solidão”, de Paulinho Da Viola, é um achado. E o samba “De Mais Ninguém”, de Marisa e Arnaldo Antunes, faz a gente torcer para o ex-Titi gastar mais horas de seu dia com o pandeiro e o tamborim.

OKAY BY SKIZA



Seja Mais Você

JM

JULIAN MACCOUR

FAX: (011) 2206597

TEL: 22044925 e 2202302

ENDEREÇO:

R. DO ARROCHE, 144

R. GALVÃO BUENO, 76

SHOPPING PAULISTA

SHOPPING IBIRAPUEHA

PROMOÇÃO BIZZ

5 PAGAMENTOS

SEM JUROS

Tim Maia: uma influência sempre presente

“Tim Maia é o compositor que mais cantei na minha vida. Já devo ter cantado mais de vinte músicas dele, fora as que as pessoas conhecem”, Marisa fala de Tim Maia com o respeito e a reverência que só os grandes mestres merecem.

De “Chocolate” (incluído em Verde Amarelo Cor De Rosa E Carvão) a “Não Quero Dinheiro” (incluído no turnê Mais e executada ao mesmo tempo por várias rádios em versão grava), a dívida de Marisa com o velho Tim aumenta cada vez mais. Apesar do estrondoso sucesso de sua versão para “Não Quero Dinheiro”, a cantora preferiu não incluir a canção em seu terceiro álbum: “Seria presunção demais”.

“No primeiro show que eu fiz, já cantava músicas do Tim. Depois vieram ‘Gostava Tanto Da Você’, ‘Do Leme Ao Pontal’, ‘A Pessa’, ‘Ar Pura’, e ‘These Are The Songs’, que eu cantava com o Ed Motta”.

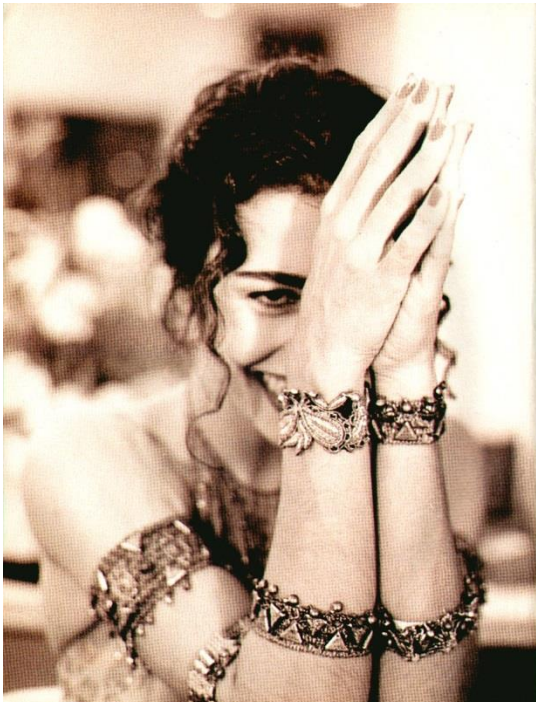
O primeiro contato com a música de Tim veio através de seus pais: “O primeiro disco que me na minha vida foi o conjunto de ‘Primavera’, que garhei dos meus pais. Até então, só tinha disco de Niterói. Sou louca pela voz do cara. Acho ele genial, um dos músicos arcaicos do Brasil. Tem uma leveza e uma presença necessárias. São e superinteligente um cara bom de coração, um cara do bem”.

Depois da decolagem da carreira de Marisa, a cantora e seu velho ídolo viraram grandes amigos, conforme o próprio confirmou publicamente em vários momentos. “As vezes ele me liga só para dizer: ‘Marisa Monte, você é legal’ (mostrando o vade mecum). A gente se fala há muitos anos, desde que eu gravei ‘Chocolate’. A gente se visita, eu passo horas com ele falando sobre música, sobre o meio musical. São papos muito importantes”, diz Marisa.

H.Q.

Fonte: Revista Bizz, ano 10, n. 9, ed. 110, 1994. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/09/110-setembro1994-jamaica.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 26 – Matéria na Revista Bizz sobre a turnê do terceiro disco de Marisa Monte.



Marisa Monte

abraça o Brasil

A cantora chega à consagração na turnê *Cor De Rosa E Carvão*. O show é uma celebração da arte brasileira, com instrumentos típicos e imagens do cotidiano nacional no telão. A BIZZ acompanhou os passos de Marisa, desde o camarim até os momentos de brilho no palco do Palace

POR SÉRGIO MARTINS FOTOS JORGE ROSENBERG

Fonte: Revista Bizz, ano 11, n. 6, ed. 119, 1995. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/10/119-junho1995-marisa-monte.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 26.1 – Matéria na Revista Bizz sobre a turnê do terceiro disco de Marisa Monte.



Fonte: Revista Bizz, ano 11, n. 6, ed. 119, 1995. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/10/119-junho1995-marisa-monte.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 26.2 – Matéria na Revista Bizz sobre a turnê do terceiro disco de Marisa Monte.



Fonte: Revista Bizz, ano 11, n. 6, ed. 119, 1995. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/10/119-junho1995-marisa-monte.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 27 - Matéria na Revista ShowBizz sobre o terceiro disco da cantora Marisa Monte.



Fonte: Revista ShowBizz, ano 12, n. 9, ed. 134, 1996. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/12/134-setembro1996-marisa-monte.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 27.1 - Matéria na Revista ShowBizz sobre o terceiro disco da cantora Marisa Monte.



Fonte: Revista ShowBizz, ano 12, n. 9, ed. 134, 1996. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/12/134-setembro1996-marisa-monte.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 27.2 - Matéria na Revista ShowBizz sobre o terceiro disco da cantora Marisa Monte.



Fonte: Revista ShowBizz, ano 12, n. 9, ed. 134, 1996. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/12/134-setembro1996-marisa-monte.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 27.3 - Matéria na Revista ShowBizz sobre o terceiro disco da cantora Marisa Monte.



Fonte: Revista ShowBizz, ano 12, n. 9, ed. 134, 1996. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/12/134-setembro1996-marisa-monte.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 28 – Primeira aparição do artista Chico Cesar na Revista Show Bizz.

Bizzes

NITERÓI nunca mais

Mark Sandman, líder do cultuado Morphine, lembra do tempo em que tocava MPB no Brasil

É verdade que você morou no Rio um ano? Putz, faz uns dez anos... Cheguei com uma amiga brasileira que conheci no Peru. Morei em Santa Tereza e levei um som com amigos brasileiros. Era folk rock brasileiro e eu tocava piano! A gente ficava fazendo show em Niterói, não deu em nada... Não era um grande momento musical. Quem tocava com você? Prefiro não dizer os nomes... Acho que eles não estão mais fazendo nada... Quais são seus compositores brasileiros preferidos? Gosto muito do Chico, mais dele do que de Jobim e João Gilberto. Para mim, é fácil entender as letras dele. Eu ouvia rock brasileiro, mas não conseguia entender nada. Como era o Supergroup, banda que você tinha com Chris Ballwe, guitarrista do Presidents Of The USA? Era muito parecido com o Presidents. Foi com você que ele aprendeu que meados é mais em matéria de cordas? Foi desenvolvimento paralelo. Quando eu o conheci, ele tocava com guitarras de três cordas. No Itá, no Mali e no Marrocos, há instrumentos de uma corda só. Cada corda tem todas as notas. Do que você tem mais saudade no Brasil? Hmm... Do pastel de camarão! Não sei, gostaria muito de estar de novo no país, ouvindo a língua.

Não dê férias para os seus ouvidos!

b @ rão vermelho

Internet: <http://www.barrão.com.br>

O novo @lbum do BARRÃO VERMELHO

CD e K7

wea

music

Fonte: Revista ShowBizz, ano 12, n. 6, ed. 131, 1996. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/12/131-junho1996-jim-morrison.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 29 – Matéria na Revista ShowBizz sobre o segundo disco de Chico Cesar.

PLAY NOVOS CDs

Novas e Velhas da Zizi

Toltec

Zizi Posi Mais Simples PolyGram

Hootie & the Blowfish Fairweather Johnson Atlantic/Continental

SPIN DOCTORS You've Got To Believe In Something Epic/Best Music/Collins do rock language

CHICO CESAR Cuscut Cil MZAPolyGram O parafalho cal na dança

NEGRIL

Metal chega à maturidade

BARRÃO VERMELHO Álbum WEA Barrão na casa própria

Novas e Velhas da Zizi

Toltec

Zizi Posi Mais Simples PolyGram

Hootie & the Blowfish Fairweather Johnson Atlantic/Continental

SPIN DOCTORS You've Got To Believe In Something Epic/Best Music/Collins do rock language

CHICO CESAR Cuscut Cil MZAPolyGram O parafalho cal na dança

NEGRIL

Metal chega à maturidade

BARRÃO VERMELHO Álbum WEA Barrão na casa própria

Fonte: Revista ShowBizz, ano 12, n. 8, ed. 133, 1996. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/12/133-agosto1996-foo-fighters.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 30 – Matéria da Revista ShowBizz sobre disco ao vivo de Rita Lee.

LAY NOVOS CDS

HOODOO GURUS
Crank
BMG-Arclay
Repetir não é pecado

Se depois de cinco anos de estréia uma banda de rock continua lançando discos iguais ao primeiro, ela se mantém "feliz no seu estilo" ou se tornou "repetitiva"? É se seu som mudou, essa banda se "prometia para vender mais" ou "mostrava uma evolução"?

No meio desta incerteza, da estréia o Hoodoo Gurus, um dos mais significativos grupos de rock australiano. Eles performam muito a uma fórmula dos cinco primeiros álbuns e se deram bem: Com sua música melancólica e backing vocals que têm sido marca registrada da banda e não decepciona. Para os novos fãs, Crank pode soar um pouco repetitivo, mas quem sempre se amarrar em Hoodoo Gurus pode comprar o novo disco.

ENYA
The Memory Of Trees
WEA Music
Marche

Enya ficou quatro anos em reclusão e agora apresenta o novo álbum de The Memory Of Trees. O resultado é uma repetição sem variação da mesma ladinha, desta vez sem escape do ridículo (como na pseudo-fantasia "Enya's Solitude" e na "The Drowning", um latino sacro patético). A concepção mais fantasiosa e pela desengonçada "Anywhere I" sabe-se que a obra será prevista. É por, com letra hibernica e alguns arranjos de piano, Enya mantém primos nos anos do sintetizador. Inste no mesmo disco em que conta no novo, na foto de capa. Enya pode a magnitude.

RITA LEE
A Marca da Zorra
Som Livre
Entrada na mesmice

A Marca da Zorra, gravado ao vivo durante a última turnê de Rita Lee, traz a música mais recente e desafiadora dos seus últimos trabalhos.

Reggae de raiz, caule e frutos

Oi uma onda ruim. Entre *Two Wicked*, lançado em 94, e este *Rise And Shine Again*, que chegou às boas lojas lá fora em 94, a legião de entusiastas pelo som do Aswad, a maior banda de reggae do planeta, viveu num mundo enfumado e cheio de dúvidas. Foram quatro anos na larica por uma novidade, um álbum, uma notícia do trio londrino nas...

Mutações no mundo do metal

Os projetos paralelos, dois figurões do metal mundial, dois trabalhos pesados e agressivos com influência de Black Sabbath... Dois discos bons pra escutar: *Planet*, do GZR, de Geezer Butler, é o que tal do Black Sabbath resuscitado de Toni Iommi deveria ser: pesadíssimo, cheio de climas e melodias que até lembram o auge do bom e velho Sabbath. Se sem nostalgia, é rápido em alguns pontos, industrial em outros e tem um toque superlativo por conta da gritaria do vocalista Burton Bell, do Fear Factory.

JOÃO MARCELLO BÓSCOLI
João Marcelo Bóscoli & Cia.
Epitafio
Brisa gostosa da nova MPB

É abusado a superposição do nome da batista e do produtor João Marcelo Bóscoli. É foto do sujeito com cara de Elton Regine na capa e, na contraparte, a fazer bruto estilo Ronaldo Bóscoli. Bóscoli assina até o sampler. Foi mesmo na história do pop mundial.

BRILHIERIA
Raz Odeada
Raz Odeada
Raz Odeada

Brilhieria
Raz Odeada
Raz Odeada
Raz Odeada

Fonte: Revista ShowBizz, ano 12, n. 1, ed. 126, 1996. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/11/126-janeiro1996-skanksabrina-parlatore.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 31 – Matéria na Revista ShowBizz sobre disco acústico ao vivo de Gal Costa.

Play NOVOS CDS

MARILYN MANSON
Smells Like Children
Interscope/Universal
Horror B pra crianças

Se o álbum de Marilyn Manson, *Smells Like Children*, configura um retorno à música de horror, o álbum seguinte, *Antichrist*, ainda mais explicitamente violento. O álbum de Manson, *Smells Like Children*, configura um retorno à música de horror, o álbum seguinte, *Antichrist*, ainda mais explicitamente violento.

JOVY LANG
Lo To Me
Mars Music
Blues de gente grande

Blues, capital do blues. No Estado não está mais de lá. Já não são mais as mesmas gravações de blues de Jovy Lang. Ele faz música com alma e respeito às tradições, com um toque pessoal. A música de Jovy Lang, ele faz música com alma e respeito às tradições, com um toque pessoal.

MAXWELL
MTV Unplugged EP
Epic/Sony Music
Ritmos de acústico

Maxwell é um dos melhores cantores de soul. Ele fez uma música com alma e respeito às tradições, com um toque pessoal.

BOB ANDY
Hanging Tough
17 Records
Chico Buarque de estranhas

Bob Andy é um dos melhores cantores de soul. Ele fez uma música com alma e respeito às tradições, com um toque pessoal.

Mediano na medida

Os Stones continuam os mesmos. Os cabelos ficaram mais brancos, as rugas mais vincadas, o folgado mais curto... e daí? Em evidência, eles são uma banda de blues e, os *bluesmen* têm vida longa - vide John Lee Hooker, não à toa um dos modelos da dupla Keith Richards e Mick Jagger. Donando o quento idade de lado, resta o principal: a música. E essa vai razoavelmente bem. *Bridge To Babylon* parece ter sido feito com prazer. Começa em ritmo acelerado - "Flip The Switch", um rock vigoroso, provando que eles ainda têm bastante energia para gastar.

A segunda faixa, o já hit "Anybody Seen My Baby", aproveita-se de um refrão gudente, semelhante ao de uma música de k.d. lang para assegurar um lugar nas paradas. Outra candidata a hit é "Already Over Me", com Jagger fazendo seu melhor vocal trêmulo.

O disco é surpreendentemente mais forte nas faixas ditas "modernas". "Gulfstream" talvez seja a melhor delas. A canção foi gravada no vivo no estúdio e destaca-se a bateria de Charlie Watts (como sempre, aliás), a sujeira das guitarras e um inesquecível sintetizador. A produção é de Danny Saber, o mesmo do Black Grape. "Mighty As Well I Could" é uma genial conjunção dos tratamentos eletrônicos dos Dust Brothers (leia-se Beck e Beastie Boys) com a manomelência bluezeirana, mais registrada dos Stones.

Don Was produzou com firmeza e competência habitual a maioria das músicas. Em três delas, Richards canta, sendo que nas faixas finais, "Thief In The Night" e "How Can I Stop", mostra que sua voz, moldada na experiência dos anos júnior, possui mais feeling e autenticidade do que a de praticamente qualquer outro no rock - o pareço incluso. *Bridge To Babylon* é um disco mediano da maior banda de todos os tempos - e isso é muito.

TSOL
Change Today?
Roadrunner
A certificação dos Barflys

TSOL é uma banda de rock. Eles fizeram um disco mediano da maior banda de todos os tempos - e isso é muito.

ROLLING STONES
Bridge To Babylon
Virgin Records

Rolling Stones é uma banda de rock. Eles fizeram um disco mediano da maior banda de todos os tempos - e isso é muito.

Voz de sobra, ousadia de menos

Mais de qualquer estação, Gal Costa passou a tempo inteiro de cantora, vidente, dançarina, cantora, vidente, dançarina, cantora, vidente, dançarina...

Fonte: Revista ShowBizz, ano 13, n. 11, ed. 148, 1997. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2022/01/148-novembro1997-jim-morrison-doors.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 32 – Matéria da Revista Bizz sobre disco *Fina Estampa* de Caetano Veloso.



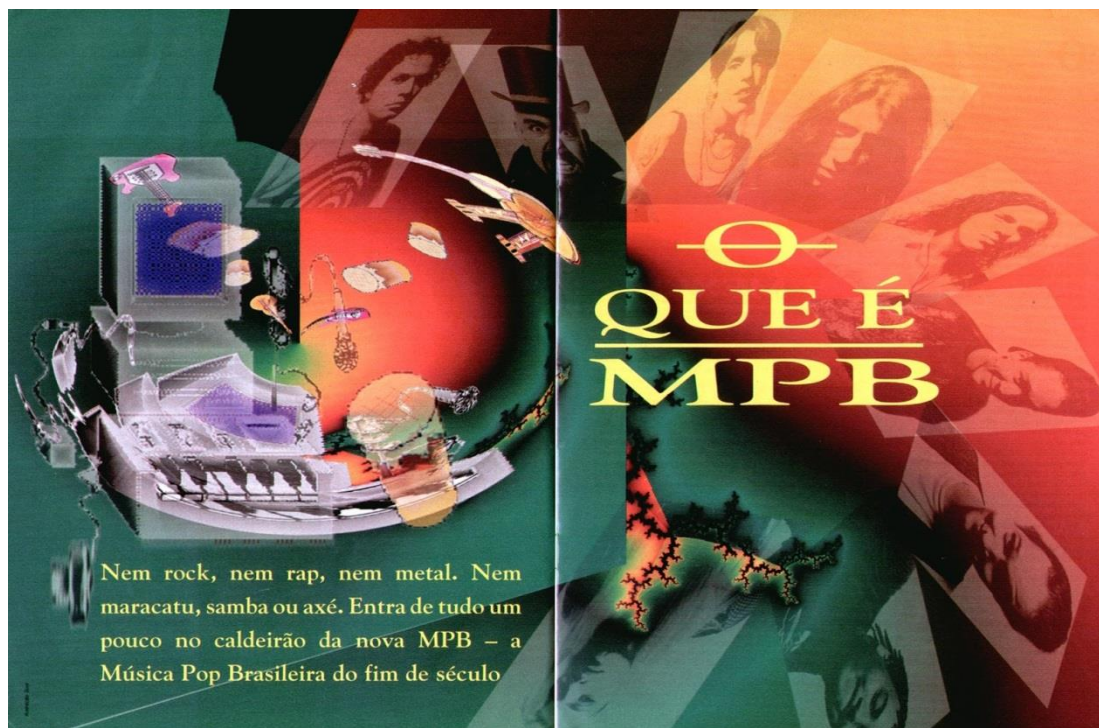
Fonte: Revista Bizz, ano 10, n. 9, ed. 110, 1994. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/09/110-setembro1994-jamaica.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 33 – Matéria da Revista ShowBizz sobre disco *Homo Sapiens* de Jorge Ben.



Fonte: Revista ShowBizz, ano 12, n. 1, ed. 126, 1996. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/11/126-janeiro1996-skanksabrina-parlatore.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 34 – Dossiê publicado na Revista Bizz intitulado *O que é MPB*.



Fonte: Revista Bizz, ano 9, n. 5, ed. 94, 1993. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/07/94-maio1993-nova-cara-da-musica-pop.html> . Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 34.1 – Dossiê publicado na Revista Bizz intitulado *O que é MPB*.

Os números falam – e falarão alto ao longo das próximas páginas – mas para começar basta um bombardeio entre janeiro de 92 e abril de 93, contabilizando 182 lançamentos de artistas emergentes/inventivos/francamente desconhecidos. Isso dá uma média de 11,3 por mês. E isso sem vinyl, cassette e CD. Sem contar as fitas demo, que estão cada vez mais profissionais. Quer dizer, tem gente (ainda) desconhecida neste país fazendo música variada, impactante, heterodoxa e, principalmente, legal. Mais que isso: tem muita gente nessa praia, que vai da timbada ao heavy metal, dos pampas aos mangas e além – incluindo aí fusões imprevisíveis como folk/punk, pop de FM/maracatu e samba/reggae.

No meio disso tudo, tem gente copiando estilos estabelecidos, e sim, tem gente copiando artistas gringos. Mas também há um volume espantoso e crescente de grupos fazendo música original, interessante, diferente de tudo que veio antes e tudo que vem de fora. Com linguagem própria, mesmo que às vezes a língua seja o inglês.

É uma trombada peculiar. A merda econômica-institucional permanente foi falir o sonho tradicional de ascensão da classe média (escola/faculdade/trabalho/carro do ano & casa na praia, se Deus quiser). Ao mesmo tempo, uma geração que aprendeu a falar “inflação” ainda no berço está chegando à adolescência. Quem nasceu no ano da abertura, 79, hoje tem catorze anos (idade certa para pegar na guitarra, aliás).

É com esta moçada – o único segmento do público para quem música é uma questão de vida ou morte, seja hoje ou no século 20 – que os novos artistas têm que se comunicar. É um público que não lembra do tempo em que não existia videogame e era criança quando o RPM lotava arenas. Que consideram um mero fato da vida ter CD importado a preço de nacional e a MTV bombando música dia após dia.

Vejam só que combinação promissora. De um lado, a falta de perspectivas da “crise” – de que ninguém aguenta mais ouvir falar e já virou desculpa para tudo, de incompetência à falta de criatividade e imaginação. Do outro, o horizonte infinito de perspectivas da adolescência/juventude. E é infinito mesmo: é o Sepultura, ícone dessa geração, provando ser possível sair da garagem para o mundo. Esse mix tem que render alguma coisa, e está rendendo. Melhor ainda, a indústria da música está tendo que se adaptar voando aos novos tempos. Entre o futuro hipercientífico e o presente sem grana, a Bélgica e a Índia, as possibilidades mirabolantes e as necessidades de um mercado que começa a alçar voo, está a nova MPB – agora, Música Pop Brasileira.

Não é legal? **ANDRÉ FORASTIERI**

BIZZ 28

AS GRANDES

SE MEXEM

Skank: de um CD autobancado para o contrato com a Sony

BMG-Ariola, PolyGram e Sony investem em selos para novos nomes

surgimento de selos internos nas gravadoras, uma espécie de grife para novos artistas com pessoal próprio e divulgação segmentada.

No Brasil há o precedente do Plug, lançado em 86 pela atual BMG-Ariola, um saco de grana em que se mesclavam Black Future e Garotas De Rua e os então incipientes Engenheiros Do Havai. Agora sob o comando de Luis Oscar Niemeyer (conhecido por promover o Hollywood Rock) a BMG-Ariola anuncia a reavaliação do Plug, com a mesma orientação vertida de sua primeira fase.

Já a Sony está implantando por aqui o conceito do selo americano Chaco, com a proposta de lançar novos nomes sem o compromisso do sucesso a curto prazo. Segue a diretoria mundial que em três anos mudou o perfil da gravadora, repudiada por bandas como Pearl Jam e Alice In Chains. O Skank é o pontapé inicial do Chaco no mercado nacional e será seguido pelo rap de Gabriel Pennador, produzido por Fabio Fonseca.

Quatro meses do selo é Paulinho Moska, ex-íntimo do Rei, agora na gravadora Nacional. O diretor de marketing da Sony, J.A. Elok, já pensa em estender essa segmentação também aos pontos de venda para garantir a agilidade necessária a esse tipo de produto.

Os índices não são fortes. Dessa vez a luz no fim do túnel não é um cometa na contagem. **CLAUDIO CAMPOS**

NOVO MERCADO

Foi uma idéia esdrúxula de produção estafante – mas conseguimos contabilizar nos últimos catorze meses, 188 lançamentos de artistas novos ou pelo menos não estabelecidos (isso quer dizer que Sepultura e Engenheiros não entram). Fitas demos também não valerem. Abaixo, o resumo da ópera

Os gêneros mais fortes em número de lançamentos:
73 metal
20 rap

Entre janeiro de 92 e maio de 93 foram lançados 188 trabalhos de novos nomes

130 álbuns
41 compactos
5 cassetes
12 CDs

6 gravadoras lançaram CDs
3 apenas compactos
1 apostou no formato cassete

Os gêneros mais fortes em número de lançamentos:
110 bandas gravaram em inglês
13 bandas tocaram na programação normal das FMs “rocker” de São Paulo

As gravadoras com maior número de lançamentos:
19 São Paulo
3 Rio de Janeiro
Belo Horizonte
Curitiba
2 Porto Alegre
ABC paulista
1 Salvador
Vitória
Natal

As gravadoras com maior número de lançamentos:
19 Cogumelo
14 We Love Money Corporation
13 Bloody
10 Cri Du Chat
9 Hellion
8 Whiplash
7 Dynamo
6 Kaskata's
6 Titinius

Skank: de Paulinho Moska, P.D.S. metal é o gênero mais popular

Fonte: Revista Bizz, ano 9, n. 5, ed. 94, 1993. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/07/94-maio1993-nova-cara-da-musica-pop.html> . Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 34.2 – Dossiê publicado na Revista Bizz intitulado *O que é MPB*.

5 LETRAS DE GENTE QUE NUNCA GRAVOU

QUASE UM DISCO

As fitas demo se profissionalizam esteticamente e comercialmente

Até um ano atrás, no máximo 10% das fitas demo que chegavam na redação davam para ouvir – na maioria suadas da caixa mesma.

Hoje, as fitas demo são produzidas e em padrões bem mais razoáveis de gravação. E geralmente as melhores bandas compõem as piores condições.

Hoje as coisas melhoraram. E muito! Quase todo é ouvível. Muitas bandas são cotadas para lançar um disco – não é por menos que a música brasileira voltou a dar sinais de vida. Com capas e gravações beirando o profissionalismo, as fitas demo praticamente viraram protótipos de discos e são vendidas, na sua maioria, pela rede postal.

O melhor é que as cópias de Legião Urbana, RPM, Tilt e Segullera estão desaparecendo. São lugar e estilos originais – como a forte cara dos Raimundos, o mangue beat de Chico Science & Nação Zambê e o surrealismo de Gangrene Gaseosa – e, pela mídia, parecem estar retornando a Portugal como línguas em letras bucanas. Ainda bem!

BRASIL PAVÃO Tirozeiro (SP)

“Você já viu um pavão? São leque. Você já ouviu para os seus pés? Fatosos. Brasil, é isso que tu és. Visto de cima, belo leque. Visto por baixo, feio pé!”

SE ARREPENDIMENTO MATASSE Gabriela Marmônica (Porto Alegre)

“Se arrependerem matasse, hoje eu estaria num cemitério qualquer. Apodrecendo de rinha e também fazendo força, para abrir o caixão e retornar!”

NEGA JUREMA Os Raimundos (Brasília)

“Nêga Jurema veio descendo a ladeira tentando na sua sacola um saio de Maria Tonseira...”

quando vieram os soldados se dizendo avisados. E começaram a sair (...) FUMÊ, FUMÊ! – Não é flor de sabão, é um machucado nordestino que a senhora vai querer – Faz um bem pra diarreia, para o velho e para a velha, faz um morto suspirar – Faz um bem para as aranhas, febre ou conjuntivite faz qualquer mal se curar. CUMÊ — CAGAR! VIVÊ — FUMAR! São len da Natureza. E ninguém vai poder mudar!”

Sucesso? Uma carreira bem planejada? Mercado internacional? O DeFalla é a antítese disso tudo – e não só se deu bem, como virou até (anti) exemplo para muita banda nova

que Edu K. Raul Seixas, Miles Davis e Serge Gainsbourg têm em comum? É que eles estão vivos nos nossos corações, seus ingratos. Apesar do pai do rock brasileiro (Seixas), do padrinho do jazz eletrônico americano (Davis) e do folião do pop francês (Gainsbourg) já terem batido as botas, a (má) reputação deles está vivinha da silva. E o DeFalla vai no bom caminho.

Essa gente viveu o que o Paulo Coelho chama de “sêcula pessoal”, ou seja, fé em Deus, pé-na-tábua e um solene pa-nô-cu das expectativas/coerências alheias. Viam-na e da do patir, do público ou da mãe deles – ou da sua.

O rock’n’roll é um negócio exigente. Faz propaganda de uma coisa chamada “atitude”, que permite que o Ad Rose arremesse cadeiras e Mike Patton pedale de microfone. Mas a maioria dos “stars” não passa de refém do interesse de empresários, managers, advogados, drug dealers ou escambais (até de Jesus Cristo, como diria o Renato Russo). Querida era ver o Ad jogar a cadeira na cabeça do milionário dono da Gelfin, quando ele está enchendo o saco porque não quer um disco quinquê.

No Brasil, país bunda mais com premissas a bacana, a coisa é mais cavernosa ainda. Qualquer autoridade fariada se acha no direito de discutir seu direito de ir e vir. O que não diz de um executivo grande, que quer que os meninos é do ramo (você já notou as babas que eles lançam? Você já notou as maravilhas que eles ignoram? Você sabia que o RPM voltou pela quarta vez?), mais tenta empurrar os outros com seu “marketing”. E quem não sabe, manda.

E quem não obedece, fora. O índice “The Fall” de timóia (quantos discos você lançou versus o número de gravações diferentes, dividido pelos anos de carreira) dá um excelente rendimento para o DeFalla: cerca de 1,5 – muito melhor que Paralamas (0,6), Barão (0,7) ou Tilt (0,8). Seis independente ou não, tanto faz, porque no fundo é tudo comerciante (desculpe aí, Luis Calanca, você não é, mas me deixe polemizar).

Se computarem as guinadas de estilo, então, nem se fala. É aí que Edu K e seus associados me lembram o Miles e o Gainsbourg, para não insistir nas evidentes afinidades com o Raulito (índice “The Fall” 4,0). Miles atibou da dor de cabeça nos críticos puristas de jazz, Gainsbourg fez motel-brega antes do Wando e de Roberto Carlos, a “Marselhesa” em ritmo de reggae, funk, sadomaso de detar e Prince bracos.

Eu também sou daqueles que decretaram o fim do DeFalla, quando eles puseram para fora a bateria Billa e foram expulsos da RCA. Não digi o disco poderia lançado pela Devl e o primeiro pela Cagoma. Só para anotar aquele orgulho ulanista quando os caras, afinal, pisaram o palco do Hollywood Rock, sem perder seu humor exótico e provocador. É que crítico também é público, portanto também é burro (e quanto menos pública pretende ser, mais prepotente e mais burro fica). Agradeço humildemente a paciência do DeFalla em me explicar.

Alá, em nos explicar: alá aí no (anti) exemplo, pessoal das bandas novas. Começar bem, um monte de gente já começou. Resta saber como resistir às pressões da indústria, da difusão, da falta de grana e de auto-estima. Em três ou quatro anos a gente calcula o índice “The Fall” de vocês. ALEXANTUNES

Fonte: Revista Bizz, ano 9, n. 5, ed. 94, 1993. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/07/94-maio1993-nova-cara-da-musica-pop.html> . Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 34.3 – Dossiê publicado na Revista Bizz intitulado *O que é MPB*.

4 GRUPOS BAIANOS QUE TÊM TUDO PARA ENFALAR NO SUL

COMPANHIA CLIC Banda que revolve Daniela Mercury, a Companhia Clic também bebe na versante pop. Está gravando o seu quarto disco – o segundo com a nova cantora, Carla – e estreia na PolyGram.

CHEIRO DE AMOR Faz muito sucesso no Nordeste e ameaça extrapolá-lo nacionalmente, com uma bela toira – Márcia Freire – como vocalista. Não está muito longe da mídia dos grupos de axé, mas se diferencia pelo carisma da cantora. Bóia (PolyGram), o quinto disco, vendem 50 mil cópias em dois meses.

BISS Com apenas um disco, a Biss (doni nome, não vamos processar não) ainda está em busca de identidade musical, mas recusa a fórmula “axe-musical”. Desseque para Vênus Mercury – irmã mais nova de Daniela que, ao contrário do que se possa supor, não jogu carota no sucesso da irmã, tendo começado bem antes e agridido a prioria no circuito de bares de Salvador ainda em 87.

BEIJO É acaladamente quem melhor mistura o pop com as influências afro-caribenhas, sob a liderança do vocalista Nêglio. O quarto disco (a banda foi criada em 87), *Assi Macu*, vendeu 80 mil cópias (dados da PolyGram), emplacou no Rio e tem uma música na trilha da novela *Mulher de Areia* – “A Vida É Fez”. Por problemas com o bloco, a banda está abandonando o nome Beijo.

TOCANDO O BARCO

Uma amostra rápida do crescimento no mercado de instrumentos no ano passado, em comparação com 91

GIANNINI Tradicional fabricante de guitarras baías, violões elétricos. Vendas cresceram em 10%.

CLAVE Importadora da Giannini. Vendeu 20% a mais de guitarras e baixos. Fender. Baterias Remo, mais 10%. E aumentou em 50% as vendas de acessórios para percussão (peles e ferragens da Remo, pratos e baquetas da Zildjian).

FISCHER Fabrica as baterias Fischer, Stage e, desde 90, a Aerotron.

TAGIMA A produção de guitarras aumentou 25%.

CASA TOMMASI Uma das maiores e mais tradicionais lojas de instrumentos de São Paulo. Suas vendas cresceram 17,3% no ano passado. 60% dos instrumentos vendidos pela loja são importados. 40% nacionais.

MUSCOSC Talvez a melhor loja de instrumentos paulista. Quinquê: suas vendas no ano passado. A participação dos importados nas vendas é de 90%. Representante das baterias Pearl no Brasil.

ROLAND Comercializa instrumentos feitos na Itália e no Japo. Registros: vendas 50% maiores na comparação de 92 com 91.

GOPE Baterias e instrumentos de percussão. Cresceu 20% de 91 para o ano passado.

CARLINHOS BROWN INAUGURA HOJE O POP

Uma variante ainda desconhecida de um vírus nacionalista, em alguns aspectos parecido com o do Tropicalismo, está se disseminando no Brasil: a epidemia “píptica moderna” no bairro do Candelária, Salvador, Bahia.

O vírus da dança – contagiosa – já foi localizado: se chama Carlinhos Brown e já teve várias passagens pelos laboratórios de polícia geral e de batuscamba na África, na Europa e nos EUA.

Apesar das timbaladas que Carlinhos vem causando, fucassaram até agora todas as tentativas de isolá-lo: “Esse rótulo de world music coloca a gente num patife de desigualdade, diante do Primeiro Mundo. É o rótulo da pobreza, da música desdentada.”

Mas a conversa vai mais longe: será que o Brasil só vai retomar na linha de frente do mercado mundial com as distorções do Sempulhar? Ou como o felpo de Morris Albert? Ou como de trás de David Byrne e Paul Simon, entre azas e jibôis coloridos? “Não! Como Carlinhos disse, está na hora do Brasil mostrar sua cara mesmo. Acho que o país teve até vergonha de fazer isso e pintou a cara. Esse Brasil ainda está para nascer. Como é que a gente pode ficar nessa idiotice, babando ovo para gringo a vida toda?”

Desde que inventou o bloco Vai-Quem-Vem e depois a timbalada (inventado do próprio bloco para atrair os meninos do Candelária em busca de suas idéias), Carlinhos Brown vem ralhando para não cair nas armadilhas do mercado. E admite que nem sempre dá certo: “As pessoas não estão acostumadas ao meu tipo de arte, não de pop star. E aí, algo fica na cabeça de pop, lá vem mais uma batucada da Bahia...”

Assumida a campanha entre os carapideiros – mas deixando claro que é contra qualquer diferenciação racial – Carlinhos quer resgatar o batucado: “Se não quiserem aceitar nossa música, então devemos aceitar a paz que nós temos com o sobrenatural”. Uma forte evidência de que ele não está delirando veio com o Grammy de melhor trabalho em... world music, entregue ao brasileiro Sérgio Mendes pelo disco *Brasilão*: Carlinhos Brown e seus discípulos aparecem em cinco faixas. E o “baixa-córis-certa” começa dentro de casa: “Pode vir imposto de renda, o que for, mas cada um dos meninos que tocam comigo ganha com dólares por show. Tem que acabar essa história de ficar aproveitando a miséria dos outros para sobreviver”. Na Bahia tem muito disso: “Ah, eu estou fazendo um negócio de menino de rua...” Zénil! Isso já está!

As antenas dessa galera estão de pé, alimentadas por um interminável trabalho de pesquisa: “Ouvimos muita coisa – Salfi Keta, CDs de Giza, sons do deserto da Mauritânia. Eu falo para os meninos que nossos ancestrais vêm daquilo e eles ficam arrepiados. Por isso, os timbaleiros vêm se comportando como músicos universais, não apenas como regionais. O Bill até hoje me manda muita coisa” (Bill Laswell é um dos superprodutores do... world music. Foi ele quem “descobriu” Carlinhos, no álbum *Bubá Black*).

Para Carlinhos, a revolução não é localizada, não é só verde e amarela, nem branca, nem preta: “Nova York é preto, são oito horas de viagem. E tudo perto hoje em dia, é tudo rápido. A gente precisa ter essa consciência, sendo seremos sempre tratados como primatas. Daqui a pouco a gente não vai mais ter esse estereótipo de confronto, de Chuck Berry e Elvis Presley, Mariah Carey e Whitney Houston, Daniela Mercury e Margareth Menezes. O que vai valer é a competência, o mundo começará a entender que é necessário vir dos dois lados. A caridade está acabando. Até nos bales black tie, negro não está mais usando branco e preto: vai de grunge mesmo, vai como quer. As linsas estão caindo.”

Quando era garoto, uma das boas referências de vida que tinha era o desenho *Heráclides*, na TV. Porque era futuro e era passado juntos. E você no meio, vivendo aquilo, no presente. Eu sou muito *Heráclides* até hoje: “Ouvir muito me enganou ou esse cara ainda será nosso super-herói.” OTÁVIO RODRIGUES

BRASILEIRO/INTERNACIONAL DO FUTURO

Para Carlinhos, a revolução não é localizada, não é só verde e amarela, nem branca, nem preta: “Nova York é preto, são oito horas de viagem. E tudo perto hoje em dia, é tudo rápido. A gente precisa ter essa consciência, sendo seremos sempre tratados como primatas. Daqui a pouco a gente não vai mais ter esse estereótipo de confronto, de Chuck Berry e Elvis Presley, Mariah Carey e Whitney Houston, Daniela Mercury e Margareth Menezes. O que vai valer é a competência, o mundo começará a entender que é necessário vir dos dois lados. A caridade está acabando. Até nos bales black tie, negro não está mais usando branco e preto: vai de grunge mesmo, vai como quer. As linsas estão caindo.”

Quando era garoto, uma das boas referências de vida que tinha era o desenho *Heráclides*, na TV. Porque era futuro e era passado juntos. E você no meio, vivendo aquilo, no presente. Eu sou muito *Heráclides* até hoje: “Ouvir muito me enganou ou esse cara ainda será nosso super-herói.” OTÁVIO RODRIGUES

Nêglio, da banda Beijo: fil de Sting e dos Paralamas

Fonte: Revista Bizz, ano 9, n. 5, ed. 94, 1993. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/07/94-maio1993-nova-cara-da-musica-pop.html> . Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 34.4 – Dossiê publicado na Revista Bizz intitulado *O que é MPB*.



Fonte: Revista Bizz, ano 9, n. 5, ed. 94, 1993. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/07/94-maio1993-nova-cara-da-musica-pop.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 35 – Matéria na Revista ShowBizz sobre o músico Carlinhos Brown.



Fonte: Revista ShowBizz, ano 11, n. 10, ed. 123, 1995. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/10/123-outubro1995-carlinhos-brown.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 35.1 – Matéria na Revista ShowBizz sobre o músico Carlinhos Brown.

segundo caetano veloso, carlinhos brown é um artista completo



Carlinhos Brown passou o rodio na MPB: foi lançado nacionalmente por Caetano, tem em Gil um fã ardoroso, é amigo do peito e parceiro de Marisa Monte e ainda namora Helena, filha mais nova de Chico Buarque. Mas na hora de se definir, pede socorro a Alcione: "Ela disse que eu sou um sambista novo. Eu sou sambista, sim." Quando foi que ele percebeu que tinha talento? "Rapaz, até hoje eu não percebi. Só sei que os caras me chamam. Marisa, uma mulher daquelas, cantando minhas músicas..."

O homem é assim, doce, um gênio da simpatia. Irresistível. Caetano que o diga. "Eu tocava com Luís Caldas e um dia me disseram: 'Caetano quer lhe falar.' Ele me perguntou se eu tocava pandeiro, eu falei a verdade, que estava começando. Aí me esforçei o dia inteiro - tucatuca... E o Caetano me botou na abertura do show dele, cantando 'O Bê: Que coisa boa!'. Pouco depois, nova ajuda. 'Ele me convidou pra ir na casa dele. Mostrei uma música, sem a menor pretensão. Quando chegou em 'Meia Lua Inteira', ele falou que queria cantar. Gravou e até tema de novela virou!"

Gil também fez por Brown coisas que ninguém acredita. Entrou em seu bloco Vai Quem Vem, em Salvador, e ensinou a cantar no sentido contrário dos trios elétricos. "Ele pagou pela camiseta e foi cantar a pé, acompanhado por vinte caras numa kombi. As pessoas perguntavam: 'O que é que Gil tá fazendo nesse carro de feira, com som de vender ovo?' Foi massa."

Brown já deu até título para disco de Marisa Monte. *Cor De Rosa E Corde* saiu da letra de "Seu Zé", que ela compôs em parceria com Brown e Nando Reis e canta apenas nos shows. A aguardada primeira gravação da música ficou para o misterioso disco de Brown. A segunda, "Quixabeira", marca uma mais aguardada ainda reunião dos Docos Bárbaros (Gil, Bethânia, Caetano e Gil). Não é pouco.

Ele é a melhor cabeça da música mundial

MAX CAVALERA

sucessos que Brown criou

Segue O Seco - Marisa Monte
 Maria de Verdade - Marisa Monte
 ECT (parceria com Marisa e Nando) - Cássia Eller e Nando Reis
 Uma Brasileira (parceria com Herbert Vianna) - Paralamas
 Camisinha - Timbalada com Caetano Veloso
 Meia Lua Inteira - Caetano Veloso
 Canto Pro Mar - Timbalada
 Toneladas de Desejo - Timbalada
 Puxe Quisiba - Luís Caldas

Fonte: Revista ShowBizz, ano 11, n. 10, ed. 123, 1995. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/10/123-outubro1995-carlinhos-brown.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 35.2 – Matéria na Revista ShowBizz sobre o músico Carlinhos Brown.

Tenho um jipezinho importado, mas sempre paro no sinal



O menino Brown começou a batar nas latas d'água que carregava para a mãe. Antes, já tinha sido iniciado nas artes percussivas pela palmada do pai. "Eu apanhava, mas seguia todo errado", lembra. Largou a escola aos oito anos. Não entendia porque não podia escrever letras com g. Seu negócio era música, ouvia música em tudo. "Cavei uma bica lá no Candelal e ficava horas viajando nos sons da água", lembra, empolgado. Daí pra frente, Brown só entrou em colégio para vender picolé. A convite dos fregueses do grupo escolar Luís Viana, virou percussionista de sua primeira banda, Mar Revolto. Mas sua onda musical já havia se formado antes, com Mestre Pintado do Bongô, "Meu Miles Davis". O primeiro a gravar música de Brown foi Gerônimo (autor de "Eu Sou Negro"). Como percussionista, houve um estígio na banda de Luís Caldas (que, via "Fricote", detonou a axé music no Brasil) e participações como músico em muitos discos. "Estou em quase todos os primeiros LPs da axé", exagera.

Apesar do estouro de "Meia Lua Inteira" na voz de Caetano - "nem os vizinhos sabiam que a música era minha" -, Brown só foi ficar famoso mesmo com a Timbalada. Para usar suas próprias palavras, "uma suruba popular" em forma de orquestra percussiva. Formada em 80 no Candelal, em poucos carnavais a Timbalada já atraía 8 mil pessoas para os ensaios. Hoje, com dois CDs gravados e 120 instrumentistas na formação, ela tem vida própria. Quando Paul Simon convidou Brown para gravar pontos de candomblé, ouviu um somoro não.

"Eu disse que não estava autorizado a tocar. O cara não pode achar que vai chegar aqui e garimpar tradições de séculos", despreza. O santo do baiano foi bater forte no exterior sem ajuda do nanico, através do álbum *Brasileiro*, de Sérgio Mendes. Com cinco faixas de Brown, o disco ganhou o Grammy de world music em 93, prêmio que ele faz questão de esboçar: "Um Grammy me sensibiliza mais do que um Grammy. Não sei o que é aquilo."

Separado de Rachel Hitchett, cantora que foi morar em Los Angeles, Carlinhos Brown morre de saudades da filha Nina, de cinco anos. "Pelo menos, sei que ela está tendo uma educação melhor", conforme-se. Sua mais nova obsessão é o projeto Praticum, um escola que pretende construir para a pivetada percussionista do Candelal. "Se eu estourar uma música lá fora, vou poder fazer sozinho. Não ligo muito para grana e não sou de ficar enchendo conta em banco."

Brown começa a enumerar o patrimônio por bacurinhas e timbais. Logo chega em seu "jipezinho importado". "Eu tenho, sim. Mas o meu pára no sinal. Tá aqui ela que não me deixa mentir. Tô mentindo, mamã!", pergunta, olhando para a namorada Helena Buarque de Holanda. Mamã! "É um padrão de carinho na Bahia..."

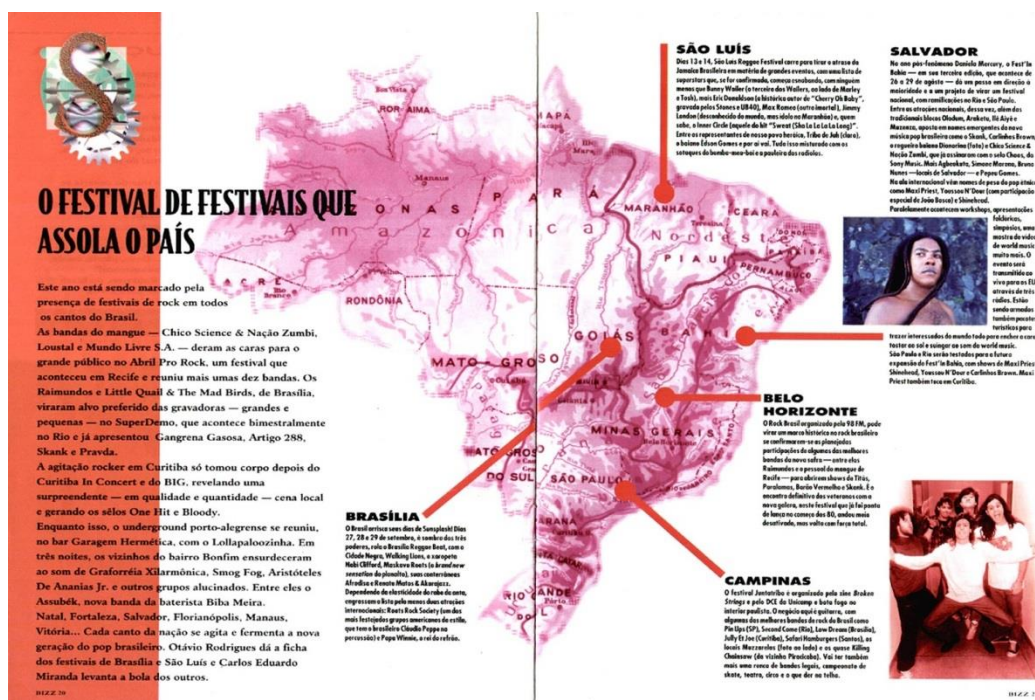
O casal se conheceu há três carnavais. Discorda-se namora há dois anos e meio ou mais. "Cê quer falar disso, mamã?", "Cê que tá dando a entrevista!", responde ela, sem a menor vontade de falar disso. É o assunto morre aí. Brown guarda bem seus mistérios. Não é à toa que Herbert Vianna está até hoje querendo saber o que ele quis dizer com nestes versos de "Uma Brasileira": "esse ô de são / há de cantar / naquela canção".

esnobou paul Simon e despreza o grammy que ganhou

Foto: ERNESTO BALDIAN / produção: ANDRÉIA SANTOS / imagens: MITHO

Fonte: Revista ShowBizz, ano 11, n. 10, ed. 123, 1995. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/10/123-outubro1995-carlinhos-brown.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 36 - Matéria da Revista Bizz sobre os festivais independentes no Brasil.



Fonte: Revista Bizz, ano 9, n. 8, ed. 97, 1993. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/07/97-agosto1993-loolapaloozarage-against.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 37 – Matéria na Revista ShowBizz sobre o festival Abril Pro Rock.



Fonte: Revista ShowBizz, ano 13, n. 5, ed. 142, 1997. Disponível em:
<https://revistabizz.blogspot.com/2021/11/142-maio1997-renato-russo.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 37.1 – Matéria na Revista ShowBizz sobre o festival Abril Pro Rock.



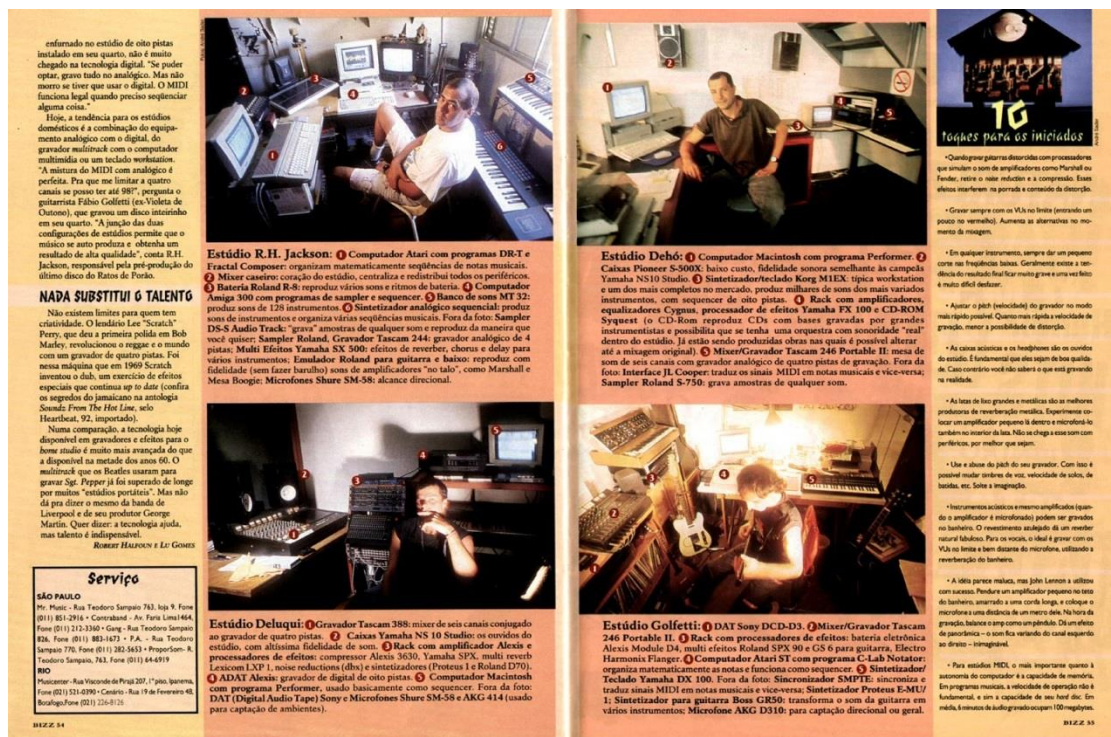
Fonte: Revista ShowBizz, ano 13, n. 5, ed. 142, 1997. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2021/11/142-maio1997-renato-russo.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 38 – Matéria da Revista Bizz intitulada *Lar, doce estúdio*.



Fonte: Revista Bizz, ano 10, n. 3, ed. 104, 1994. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/08/104-marco1994-os-paralamas-do-sucesso.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 38.1 – Matéria da Revista Bizz intitulada *Lar, doce estúdio*.



Fonte: Revista Bizz, ano 10, n. 3, ed. 104, 1994. Disponível em: <https://revistabizz.blogspot.com/2020/08/104-marco1994-os-paralamas-do-sucesso.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.

Figura 39 – Matéria da Revista ShowBizz sobre a prática do *Jabá*.



Fonte: Revista ShowBizz, ano 11, n. 10, ed. 123, 1995. Disponível em:
<https://revistabizz.blogspot.com/2020/10/123-outubro1995-carlinhos-brown.html>. Acesso em: 01 de jun. 2021.