Para além das grandes gravadoras:
percursos históricos, imaginários e práticas do "independente" no Brasil

THIAGO PIRES GALLETA[*]

RESUMO: *Este artigo se propõe a analisar os diferentes matizes e sentidos associados historicamente ao termo e ao fenômeno "independente", ao longo dos trajetos de desenvolvimento da produção fonográfica e musical brasileira. Simultaneamente, busca-se evidenciar o modo como o conjunto multifacetado de sentidos e referências a respeito desta nomenclatura (gestados por processos e experiências concretizados em décadas passadas), permanece informando e servindo de parâmetro à articulação de discursos contemporâneos de artistas, produtores, jornalistas e público, quando estes se utilizam das expressões "cena independente" e "produção musical independente". Tendo em vista o recente contexto de grande impacto das tecnologias digitais e da internet sobre as esferas da produção, distribuição e consumo musical, o texto aponta para a relevância deste mapeamento das combinações entre "velhos" e "novos" sentidos, atribuídos ao fenômeno "independente", no imaginário sócio-musical atual. A partir deste mapa, procura-se contribuir para a identificação de algumas pistas e elementos pertinentes aos novos caminhos e à reorganização econômica, política e estética da nossa música, em meio às aceleradas transformações contemporâneas em curso.*
PALAVRAS-CHAVE: *história da música brasileira; produção musical independente; indústria fonográfica; internet.*

Beyond The Big Labels: History, Imagery and Practices of "Indies" in Brazil

ABSTRACT: *This article has the objective of analyzing various facts and meanings historically associated with the term and the phenomenon of "independent" in the development of phonogaphic and musical production in Brazil. The article also calls attention to how the multifaceted set of meanings and references regarding this notion of "independent" was developed through different processes and experiences in recent decades. It also discusses how these meanings continue as references in articulating the contemporary discourses of performers, producers, journalists and the public in their frequent mentions of "independent scene" and "independent musical production". Given the recent and widespread impact of digital technologies, including the Internet, on spheres of production, distribution and consumption of music, the article stresses the importance of this mapping of combinations between "old" and "new" meanings attributed to the phenomenon of "independent" in today´s current socio-musical imagery. Through this mapping process we hope to contribute to the identification of clues and significant elements related to new developments and the reorganization of the economy, politics and aesthetics of our music amid the rapid changes in today´s world.*
KEYWORDS: *History of Brazilian Music; Independent Musical Production; Phonographic Industry; Internet*

---

[*] **Thiago Pires Galletta** é Mestre em Sociologia pela Unicamp. Há mais de uma década desenvolve trabalhos como DJ, radialista, produtor cultural, pesquisador musical e educador (NCE/USP). O artigo apresentado é fruto de pesquisa, realizada com bolsa da FAPESP, sobre as reconfigurações da produção musical brasileira a partir do advento da internet, tendo como foco específico a destacada "cena paulistana do início dos anos 2010". Atualmente, vem se dedicando especialmente à investigação dos impactos socioculturais decorrentes da associação intensiva entre internet móvel e redes sociais online. **E-mail:** djgalletta@gmail.com

Fenômeno dos mais notáveis no atual panorama cultural brasileiro, o acelerado desenvolvimento e popularização das tecnologias digitais de produção, reprodução e distribuição musical, verificado nos últimos 15 anos no país, vem ensejando uma especial e significativa expansão de trabalhos, produções e circuitos musicais autônomos ao aporte e estrutura tradicional das grandes gravadoras. Nota-se ainda, neste processo, o crescimento cada vez mais consistente da importância desta parcela da música feita no país, no que tange tanto a sua participação econômica, como a sua relevância cultural e artística, no conjunto da produção fonográfica nacional[1].

O presente artigo pretende recuperar alguns momentos fundamentais nos percursos de desenvolvimento do chamado fenômeno "independente" no país, ao longo do século XX (e, mais especialmente, a partir dos anos 1970), buscando, nesta medida, contribuir com o mapeamento de processos e eventos históricos que permanecem informando o quadro atual de possibilidades de agenciamento de sentido em torno da noção de "independência" associada à música, ou à produção fonográfica. Considero que tal análise pode nos ser particularmente útil para compreendermos um determinado conjunto de discursos contemporâneos, presente nas falas de artistas, produtores, jornalistas, público, que vêm se mostrando importantes para a articulação e reflexão sobre os novos mercados emergentes na música. Refiro-me aqui, mais especificamente, aos discursos sobre a chamada "cena musical independente" brasileira e as novas condições surgidas para a produção fonográfica autônoma às grandes gravadoras, a partir do advento e desenvolvimento das tecnologias digitais[2].

---

[1] Dados sobre a relevância quantitativa e econômica da chamada "produção musical independente" no Brasil podem ser encontrados em SEBRAE (2008) e ABMI (2012). Relativamente ao crescente reconhecimento da proeminência cultural e artística da "cena independente" no conjunto da produção fonográfica brasileira contemporânea, é possível sublinhar, entre outros indicativos, o progressivo destaque obtido, nos últimos anos, por artistas sem vínculo com grandes gravadoras, nas mais prestigiadas premiações de música existentes no país, como, por exemplo, o Prêmio da Música Brasileira (antigo Prêmio Tim e Prêmio Sharp), o Video Music Brasil (VMB/ MTV) e o Prêmio Multishow (canal de TV a cabo Multishow) (GALLETTA, 2013).

[2] A percepção sobre uma linha de continuidade (em meio às diversas transformações e rupturas ocorridas) entre as experiências de produção musical autônomas às grandes gravadoras, realizadas no passado e no presente, está presente no próprio imaginário e nos discursos dos artistas da "cena independente" brasileira atual. Declarações como as dos músicos e compositores Ortinho e Kiko Dinucci evidenciam isto: "Eu fico pensando que vem muito da Vanguarda Paulista do início dos anos 1980, essa postura de: 'Ah, eu mesmo vou fazer isso aqui, eu mesmo vou distribuir o disco, eu vou correr atrás da promoção do trabalho, vou vender disco nos shows'. Essa geração é embrião dessa

Assim, na parte final deste texto, procuro retomar os elementos histórico-sociológicos expostos, de modo a evidenciar a pertinência da consideração destes na análise de falas presentes neste específico cenário atual. De modo concomitante, busco indicar a emergência de novas nuances, de novos dilemas e problemas, surgidos nos agenciamentos atuais do termo "independente". Ao mesmo tempo em que estes agenciamentos têm recorrido às diversas e multifacetadas cargas de sentido, formuladas historicamente em relação ao termo, exprimem também, em grande medida, a peculiaridade e alguns dos impasses, potenciais e desafios próprios ao momento social, tecnológico e artístico contemporâneo.

Origens do "independente": dupla chave de sentidos

No Brasil, a popularização do termo "independente" associado à "música" ou à "produção musical" ocorre, mais efetivamente, a partir do final dos anos 1970, designando, sobretudo, as produções fonográficas realizadas com níveis diversos de autonomia em relação ao aporte estrutural-financeiro e ao modo tradicional de operação das grandes gravadoras – também chamadas de "*majors*"[3].

Em âmbito mundial, o termo "independente" associado ao contexto da produção musical tem sua origem nos Estados Unidos, onde se observa uma longa tradição de pequenos empreendimentos no mercado fonográfico desde a primeira metade do século XX. Neste país, pequenos selos e gravadoras – também chamados de "*indies*"[4] – desempenharam historicamente um importante papel no que se refere ao registro e comercialização de gêneros musicais geralmente pouco contemplados

história toda [que a gente vive hoje em São Paulo]" (Depoimento de Kiko Dinucci em debate com Arrigo Barnabé, realizado no SESC Santana, em São Paulo-SP, em 22 mar. 2012). "Fazemos parte da história da música independente brasileira que foi escondida durante muito tempo. Mas agora não tem mais quem a segure! As grandes gravadoras e o mercado fonográfico estão sofrendo um colapso e nós comemos pela beirada." (Entrevista concedida por Ortinho ao blog Banda Desenhada, publicada em 20 jun. 2011. Cf. O CARA, 2011).

[3] O fenômeno econômico-fonográfico das *majors* se relaciona, historicamente, a um progressivo controle por alguns poucos conglomerados da distribuição dos fonogramas em nível mundial; processo intensificado a partir dos anos 1970, por meio da aquisição de gravadoras menores (nacionais, locais, independentes) – ou da compra de seus catálogos – e de fusões entre grandes empresas do disco (DIAS TOSTA, 2000; MIDANI, 2008; BARRETO LIMA, 2009).

[4] O termo "indie", do inglês, é a abreviação (no diminutivo) de "independent" (em português, independente).

pelas grandes empresas fonográficas (CAMARGO COSTA, 1984; HERSCHMANN, 2010; SMITH, 2012)[5]. Na Inglaterra dos anos 1970, novos sentidos são acrescentados ao imaginário social em torno do termo "independente", a partir do surgimento, neste país, do movimento punk. Neste caso, a atitude política e ideológica que caracterizava este movimento – atitude marcada, no âmbito da música, pelo ideal do "do it yourself" ("faça você mesmo")[6] – passaria a se associar, em boa medida, às iniciativas e empreendimentos fonográficos independentes que viabilizaram, no período, este tipo de música. Alguns agentes contemporâneos têm apontado que este teria sido um marco inicial importante no que tange o fomento e a emergência de uma "cultura musical independente"[7]. De todo modo, vale lembrar também, que nos Estados Unidos de meados do século XX já se verificavam importantes associações das lutas políticas negras a iniciativas de gravadoras independentes naquele país[8]. Nota-se ainda, a este respeito, a importância dos selos *indies* norte–americanos para o rock associado à chamada "contracultura", a partir dos anos 1960[9].

Cenários como estes contribuíram significativamente para que se estabelecesse desde o início da popularização do termo "independente" e das disputas de sentido em torno do mesmo no Brasil – uma sintomática confusão entre "produção independente" e "música independente". Colocava-se a questão: afinal, o fenômeno "independente" designaria tão somente um modo de produção ou apontaria também, em alguma medida, para um conjunto de formulações musicais partilhantes de um "leitmotiv" comum, no campo das relações entre estética, política e cultura?

---

[5] Camargo Costa (1984), ao comentar a criação do selo independente Bizarre Records pelo músico norte-americano Frank Zappa, expõe que durante aquele período (1968/1969) houve uma "verdadeira febre de selos independentes de costa a costa nos EUA" (CAMARGO COSTA, 1984, p. 9), fato que não foi propriamente original, já que nos anos 1950 também havia ocorrido um fenômeno deste tipo com o advento do rock-and-roll.

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

[7] Conferir, por exemplo, Francis (2011).

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

[9] Cf. Camargo Costa (1984).

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

Primeiros momentos do discurso e da prática "independente" no Brasil

Em 1977, o músico e maestro Antônio Adolfo – sem encontrar, naquele momento, acolhida para a produção de seu trabalho junto às grandes gravadoras – escrevia seu nome na "história da produção musical independente brasileira", ao decidir gravar, prensar e distribuir, de modo autônomo, o Long Play (LP) *Feito em Casa* (além de lançar seu próprio selo fonográfico, o Artezanal); buscando, em seguida, anunciar e enfatizar na imprensa brasileira o ineditismo do empreendimento[10]. No período, outros artistas brasileiros – como João Donato, Luli & Lucinha, Marlui Miranda, Toninho Horta e Robertinho Silva e os grupos Vimana, Joelho de Porco, e Terço – já fomentavam o debate sobre o "fenômeno independente" na imprensa e no meio musical brasileiro, produzindo e gravando seus discos às próprias custas e sob sua própria iniciativa em estúdios; buscando, em seguida, oportunidades de contratos com as gravadoras tradicionalmente estabelecidas (BAHIANA, 1980). Inspirados na iniciativa de Antônio Adolfo, outros artistas começaram a, além de gravar, também a empreender a prensagem e distribuição de seus trabalhos – como foi o caso de Danilo Caymmi (*Cheiro Verde*, 1977) e do conjunto Boca Livre. Este último grupo, ao superar com seu primeiro disco (*Boca Livre*, 1979) a marca de 80 mil cópias vendidas,

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

tornou este trabalho uma referência pioneira de iniciativa fonográfica independente comercialmente bem-sucedida no Brasil (VAZ, 1988)[11]. Esta experiência estimularia ainda mais o lançamento de trabalhos independentes no início dos anos 1980 – processo que culminaria com a emergência, a partir de 1982, do importante fenômeno musical conhecido como Vanguarda Paulista.

Pré-história: experiências pioneiras de autonomia na produção fonográfica brasileira

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

Poucos anos após a introdução da fonografia no país (1902), entre o final dos anos 1910 e início dos 1920, João Gonzaga e Severio Leonetti montaram pequenas gravadoras próprias – respectivamente, a "Disco Popular" e a "Gaúcha" – a partir do "know-how" adquirido por eles no trabalho e contato com a experiência pioneira da Casa Edison, filial no país da multinacional Odeon (CAMARGO COSTA, 1984; VAZ, 1988). Alguns anos depois, o entusiasta, músico e estudioso da cultura rural, Cornélio Pires, pretendendo gravar em disco suas músicas sertanejas – e não encontrando a acolhida necessária por parte das gravadoras – decide, em 1929, tomar em suas próprias mãos a responsabilidade pela sua produção, concretizando, com a iniciativa, o primeiro registro fonográfico da "música caipira de São Paulo" (TINHORÃO, 1978).

Como destaca Camargo Costa (1984), – e conforme é possível constatar também a partir de outras referências bibliográficas relativas ao tema – os registros sobre a produção fonográfica da primeira metade do século XX são bastante escassos, e frequentemente carecem de precisão. De todo modo, a autora menciona, por exem-

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

plo, apontamentos de que na década de 1940 teria havido tentativas de produção fonográfica autônomas às grandes gravadoras em torno dos trabalhos das cantoras Carmem Costa e Emilinha Borba.

É possível citar ainda o desenvolvimento, anteriormente ao final dos anos 1970[12], de algumas outras iniciativas fonográficas que, com níveis diversos de autonomia em relação aos modelos de produção tradicionais das *majors*, passaram a ser recuperadas em alguns discursos formulados posteriormente, enquanto experiências "independentes".

Este é o caso, por exemplo, do selo Elenco, fundado em 1963 e administrado até 1968, pelo produtor, cantor e compositor Aloysio de Oliveira, (selo especializado na então nascente bossa nova)[13]; ou, ainda, da Discos Marcus Pereira, que operou de 1973 a 1988. Enquanto o primeiro esteve associado com relativa autonomia, a grandes empresas do disco, o segundo empreendimento fonográfico correspondeu a uma iniciativa do publicitário Marcus Pereira de promoção da "música popular brasileira", com destaque para suas manifestações mais regionais, e teve a produção e gravação de seus discos financiada por um órgão público, o FINEP (Financiadora de Estudos e Projetos); a prensagem e distribuição foram viabilizadas, neste último caso, por meio de associação com a gravadora nacional Copacabana Discos[14].

---

[12] Momento em que o "fenômeno independente" emerge e passa a ser reconhecido enquanto tal no panorama cultural brasileiro.

[13] Para o pesquisador José Roberto Zan (1998), embora se utilizasse do estúdio, da fábrica e do esquema de distribuição da *major* RCA, o Elenco não foi – ao menos, em seus primeiros anos – somente um selo subsidiário, mas tinha contornos de "gravadora independente", uma vez que Aloysio de Oliveira tinha total autonomia para gravar o que quisesse (reunindo as funções de proprietário, produtor musical, diretor artístico e redator das contracapas dos LPs e do material de divulgação para a imprensa). Por outro lado, o próprio autor lembra a importância de Aloysio e de seu selo, enquanto intermediadores entre "a racionalidade empresarial, o nível tecnológico das gravadoras, o cotidiano da Bossa Nova e o seu público", em um momento em que o mercado fonográfico brasileiro ainda se consolidava e era caracterizado por relativa incipiência. Enfocando a segunda fase do Elenco, que se deu após Aloysio vendê-lo para a Philips e se mudar para os EUA, Camargo Costa (1984) enfatiza o aspecto de que o selo Elenco, na verdade, funcionava muito mais como uma "linha de produtos" destas grandes gravadoras (algo que se intensifica com venda à Philips), "fixando uma 'imagem de marca' e um 'padrão de qualidade', apresentando os devidos 'apelos' mercadológicos de acordo com o 'perfil do consumidor visado' (no caso do Elenco, alguma coisa como jovens, nível universitário, 'progressistas', 'politicamente conscientes' etc.)" (CAMARGO COSTA, 1984, p. 18).

[14] A gravadora Discos Marcus Pereira foi responsável por promover a pesquisa, gravação e divulgação de diversas manifestações da cultura popular musical do interior do país, por meio de coletâneas dedicadas as várias regiões do país. Ainda, a Marcus Pereira foi responsável pelo resgate e a estreia em disco do músico Cartola, então com 66 anos (*Cartola*, 1974). Tendo sido um dos fundadores da

Destaca-se ainda, a experiência dos "Discos de Bolso", levada a cabo em 1972, pelo músico e produtor Sérgio Ricardo, a partir de uma parceria sua com o semanário impresso *O Pasquim*. A proposta aqui era buscar, "com recursos mínimos, romper as barreiras comerciais impostas por gravadoras, emissoras de rádio e TV" (GUERRINI JÚNIOR, 2010, p. 134), produzindo e distribuindo compactos simples de vinil que reunissem, em um de seus lados, uma composição pouco conhecida de um artista consagrado e, no outro, uma música de um nome emergente, comercializando as cópias em bancas de jornal. A iniciativa, que se pretendia duradoura, teve, no entanto, apenas duas edições, apresentando músicos e compositores então em início de carreira, como João Bosco e Fagner.

Também o lançamento do LP *Paêbiru* de Zé Ramalho e Lula Côrtes em 1972 – entre outros títulos produzidos de modo relativamente autônomo nos estúdios da gravadora pernambucana Rozenblit – passou a ser lembrado, anos depois, como experiência precursora importante de "produção musical independente" no Brasil[15].

Vanguarda Paulista: primeiro boom "independente"

Um momento importante de recuperação de todas estas referências, citadas até aqui, acontece no momento de eclosão das várias iniciativas independentes que gravitaram em torno da Vanguarda Paulista, no início dos anos 1980. Neste momento se instaura um debate significativo sobre as novidades trazidas – para a músi-

Escola de Samba Mangueira, Cartola trabalhava na ocasião como servidor público e estava ausente há décadas do cenário fonográfico brasileiro. Cf. Fryer (2000).

[15]A produção da Rozenblit – que funcionou de 1954 a 1977 (continuando como selo subsidiário da Continental até o início dos anos 1980) – foi marcada pela promoção de ritmos e gêneros musicais nordestinos e especialmente os pernambucanos, como o frevo, a ciranda, o caboclinho e o maracatu (TELES, 2000). A Rozenblit – que chegou a compor, em 1959, 22% do mercado fonográfico nacional – acabou por entrar em declínio, entre o final dos anos 1960 e início dos 1970, sob o impacto das inundações em suas instalações provocadas por sucessivas cheias do Rio Capibaribe, e do intensivo estímulo à entrada de multinacionais do disco no país, promovido a partir do golpe militar de 1964. Assim, o lançamento do LP *Paêbiru*, e de outras produções do chamado "movimento udigrudi" pernambucano do período, ocorre num momento em que a Rozenblit encontrava-se em dificuldades financeiras, e operando com uma estrutura bem menor (Cf. documentário sobre a Rozenblit em ROSA, 1998). É ilustrativa a declaração do músico Laílson sobre o disco *Satwa* (1973) que produziu com o colega Lula Côrtes: "Não tentamos a Rozemblit antes. [Primeiro] Viajamos na ideia do disco e Lula e Kátia [Mesel, produtora e então esposa de Lula] falaram com seu Zé Rozenblit, pra saber o custo de estúdio, prensagem e impressão de capa. Nunca encontrei seu Zé Rozemblit. Pra ele, acho que éramos só uns meninos malucos que haviam alugado a fábrica." Cf. Teles (2013).

ca do país – pelas experiências fonográficas independentes levadas a cabo por aquela nova geração paulista. Neste contexto, discute-se a especificidade daquele momento musical, operando-se a discussão sobre o ineditismo ou não da experiência em questão (ARTE EM REVISTA, 1984). Alguns críticos o fazem cotejando o momento com experiências "independentes" anteriores. Estas últimas acabam servindo, por outro lado, como elementos importantes para a reflexão, que se operava naquele início dos anos 1980, sobre a própria conotação que o termo "independente" adquiria naquele panorama musical; panorama que marcava no país a passagem de experiências isoladas para uma "atitude em comum" entre os "independentes" (VAZ, 1988).

Reunindo artistas que começaram a despontar em festivais universitários da segunda metade dos anos 1970, a chamada Vanguarda Paulista ficou conhecida por apresentar, por meio de produções fonográficas independentes, importantes nomes ao cenário musical brasileiro – como Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé, Tetê Espíndola, Cyda Moreira, grupos Rumo, Língua de Trapo e Premeditando o Breque, entre muitos outros. Esta cena musical tinha como centro de gravidade o Teatro Lira Paulistana (situado na Praça Benedito Calixto, em São Paulo-SP), onde a maior parte destes artistas passou a se apresentar frequentemente, entre 1982 e 1984. No processo de fortalecimento da Vanguarda e do fenômeno musical independente que se aglutinava ao redor da mesma, o Teatro Lira fundou a sua própria gravadora[16] e editora – os quais se somaram ao jornal Lira Paulistana, produzido desde 1980 e que buscava movimentar a "cultura alternativa" promovida por este espaço nas áreas da música, cinema e artes cênicas. Com o apoio do Lira e tendo como base e espaço de "sociabilidade alternativa" os bairros Vila Madalena e Pinheiros em São Paulo-SP (FERNANDES DE OLIVEIRA, 2002), este movimento (ou momento) musical[17] teve

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

[17] Como aponta Fernandes de Oliveira (2002), "os músicos independentes identificados com a Vanguarda Paulista (...) sempre negaram a existência de um movimento de qualquer natureza, visto que as propostas estéticas não eram únicas e tampouco a aglutinação ao redor de interesses comuns era espontânea." (FERNANDES DE OLIVEIRA, 2002, p. 66).

como um de seus aspectos significativos a busca não somente por ultrapassar as barreiras de produção fonográfica, mas também por constituir circuitos autônomos de distribuição e promoção das produções musicais. Com isto possibilitou-se que estes trabalhos pudessem circular junto a pequenos públicos, e repercutir na mídia impressa da cidade, ainda que não contassem o aporte das *majors* e que fossem muito pouco veiculados em grandes rádios e TVs.

Tratou-se de um momento – então inédito na música do país – de articulação coletiva de uma geração de artistas em torno da discussão e viabilização da produção fonográfica independente (TATIT, 1984 e VAZ, 1988). Num contexto em que os custos de estúdio e prensagem de discos eram muito maiores do que viriam a ser a seguir, e no qual as possibilidades de distribuição e divulgação eram muito menores do que as atuais, estes artistas conseguiram movimentar uma cena musical que colaborou, por exemplo, para que um artista como Arrigo Barnabé vendesse mais de 50 mil cópias de seu disco independente *Clara Crocodilo* (1980).

Anos 1990: fortalecimento do mercado musical independente e novas relações com as *majors*

Após a diluição desta cena, com a contratação de seus nomes mais proeminentes por grandes gravadoras, o fenômeno fonográfico independente, embora longe dos holofotes, passa a se desenvolver continuamente e de modo pulverizado – ampliando sua expressão para outras partes do país[18]. Entre o final dos anos 1980 e a década de 1990 fortalecem-se, sobretudo em grandes cidades brasileiras, importantes movimentações independentes em torno das culturas musicais do rock, do punk e do hip hop – com a produção de fanzines, fitas cassete, discos de vinil e mais tarde de Compact Discs (CDs) independentes. Paralelamente, ampliam-se progressivamente o

[18] Segundo artigo do jornalista Aramis Millarch publicado em 13 de dezembro de 1986, entre 1977 e 1986 teriam sido produzidos no Brasil pelo menos 500 LPs e compactos independentes. (Cf. MILLARCH, 1986). Ainda, o músico e compositor independente Chico Mário indica, em livro, uma relação de 239 discos independentes produzidos até aquele momento (MÁRIO SOUZA, 1986). Como sugere Millarch (1986), este número é bem menor do que provavelmente seria o real: já desde aquele período era muito difícil estabelecer "um catálogo completo da produção independente, já que inúmeras produções não circulam [circulavam] fora das cidades em que moram seus autores."

número de pequenas gravadoras autônomas aos grandes conglomerados fonográficos, e começam a surgir os primeiros "festivais de música independente" (Junta Tribo, 1993; Abril Pro Rock, 1993; Goiânia Noise, 1995; entre outros). Com condições técnicas de produção e gravação cada vez melhores e mais acessíveis (VICENTE, 1996), estas gravadoras – associadas aos festivais e com o apoio de veículos de mídia como, por exemplo, a MTV Brasil – passaram a revelar diversos nomes capazes de despontarem no cenário nacional, os quais passam a assinar contratos com as *majors*, a partir do sucesso inicial no meio independente (HERSCHMANN, 2010). Neste contexto, progressivamente, consolidam-se relações de complementaridade entre as atividades de *majors* e *indies*; relações nas quais as últimas passam cada vez mais a assumir o papel de prospecção de novos artistas para as grandes gravadoras, que com isso reduzem seus investimentos na formação e produção de novos nomes, concentrando a sua atuação nas esferas da distribuição e comercialização dos trabalhos (DIAS TOSTA, 2000; VICENTE, 2001).

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

ZEROvinteUM: A internet e a emergência de um novo mundo para a produção musical independente

De fato, a partir dos anos 1980 e mais especialmente ainda dos 1990, a grande barreira, ou o grande gargalo, que ainda se apresentava, para a viabilização do trabalho de artistas que optavam por produzir seus discos "às próprias custas S/A"[19], ou com o apoio de pequenos selos e gravadoras, estava localizada efetivamente nas esferas de distribuição destes registros fonográficos e na promoção dos

[19] Referência ao título de LP independente lançado por Itamar Assumpção em 1983.

trabalhos gravados junto ao público. Se, a partir dos anos 1990, a popularização dos CDs e dos meios técnicos que permitiam a sua reprodução, bem como a digitalização das tecnologias de estúdio, já vinham atenuando estas dificuldades, com a progressiva expansão da internet e das tecnologias de *download* e *streaming* de arquivos musicais, ao longo dos anos 2000, fica nítida uma substancial virada de condições, com relação a estas esferas – processo que aponta para um conjunto de transformações de proporções ainda maiores, em comparação à década anterior. As novas condições técnicas passam a possibilitar, então, o manejo direto e simultâneo das esferas de produção, reprodução e distribuição musical, por parte tanto de pequenas gravadoras e selos, como dos próprios artistas individualmente, ensejando uma visibilidade, consistência e longevidade muito maiores – em comparação aos períodos anteriores – aos trabalhos realizados nestes moldes. Como explica o relatório do GPOPAI-USP (2010):

> Um dos aspectos que hoje diferencia a cadeia produtiva é que, devido ao acesso aos meios de distribuição e promoção da Internet, os artistas que recorrem à cena independente conseguem sobreviver nela de forma continuada e não de adotarem essa estratégia apenas em caráter transitório — até serem contratados por uma gravadora de médio ou grande porte, funcionando no modelo de sistema aberto, ou até abandonarem a carreira musical [como ocorria, mais frequentemente, nos anos 1980 e 1990, e até a primeira metade dos anos 2000]. (GPOPAI-USP, 2010, p. 74).

Trata-se de um quadro que, consolidando-se especialmente a partir de meados dos anos 2000 – com a expansão das conexões de internet banda larga e o advento das primeiras redes sociais (como o Orkut, e outras mais voltadas especificamente à música, como o Myspace e a brasileira Trama Virtual)[20] –, passa a apresentar mudanças cada vez mais importantes em relação ao período pré-internet:

> O meu primeiro disco eu comecei a gravar em 2000. Era um deserto, uma terra devastada. Não existia cena independente brasileira. Quer dizer, ainda não existia meios para que os nossos trabalhos se propagassem. (Entrevista concedida pelo compositor Romulo Fróes ao blog Banda Desenhada em 04 fevereiro de 2011.Ver: ADEUS, 2011)
>
> Em 2003, por exemplo, não existia essa facilidade pra você divulgar seu trabalho. Então, naquele momento, o meu lance era muito mais entregar os dis-

[20] Nos primeiros anos da década de 2010, a popularização das redes sociais online (como Twitter, o Instagram e o Facebook), e a sua importância no mercado da música, passam a se multiplicar ainda mais no país.

> cos, levar os discos pras gravadoras e, enfim, tentar uma oportunidade... E tocava, fazia shows, com o intuito de divulgar o disco; mas ainda não existia esse mercado independente de hoje, né. (Entrevista concedida ao autor pelo cantor e compositor Pélico em 30 de abril de 2012)

> Hoje não é nenhum bicho de sete cabeças você ser independente. Você meio que já nasce conformado. Você nunca vai bater na porta duma gravadora. Eu nunca conversei com ninguém de gravadora. Eu tenho seis discos, todos "Às próprias custas S/A". (Depoimento do músico Kiko Dinucci, gravado pelo autor em debate na Funarte-SP, em 05 de abril 2012)

Cabe sublinhar aqui ainda, a diferença de perfil e objetivos dos chamados festivais independentes entre os anos 1990 e o início dos 2000 e aqueles que vêm se expandindo no país nos últimos anos[21]. Enquanto os primeiros, já mencionados anteriormente, tinham como uma de suas metas principais revelarem bandas e artistas para o cenário nacional, por meio de contratos posteriores com gravadoras *majors* (HERSCHMANN, 2010), os últimos vem se destacando, sobretudo, enquanto circuito articulado de eventos voltados ao fomento do mercado nacional independente e à circulação pelo país de diversos artistas, com carreiras de significativa duração estabelecidas fora das estruturas tradicionais da grande indústria (GALLETTA, 2013).

Em meio a este novo contexto, repleto de novas complexidades, tem-se cogitado no debate científico-acadêmico recente um possível anacronismo da dicotomia estanque entre os chamados universos "*mainstream*" (referente à produção musical mais ligada às grandes gravadoras) e "independente" (arquetipicamente ligado às produções autônomas em relação a estas gravadoras), em função, especialmente, de uma maior permeabilidade entre estes universos hoje. Entre outros elementos pertinentes ao tema encontra-se, por exemplo, a emergente atuação de empresas tradicionalmente atuantes em outros ramos que não o fonográfico e que vem se afirmando como espaços intermediários importantes entre *majors* e pequenas gravadoras independentes – operando muitas vezes, desta forma, como canais de mediação e comunicação entre os universos arquetípicos *mainstream* e independente. Este é o caso, por exemplo, da Oi Música (no setor de telefonia celular), e da Natura Musical (no ramo de cosméticos), empresas que tem estabelecido "contratos de parceria" com muitos

[21] Destaca-se, com respeito aos últimos, o importante papel de associações e circuitos de festivais, como a pioneira e já finada Abrafin (Associação Brasileira de Festivais Independentes, fundada em 2005 por produtores de 13 festivais), a FBA (Festivais Brasileiros Associados), o Circuito Fora do Eixo e a Rede Brasil de Festivais (RBF). Herdeira da Abrafin, e fundada em 2012, a RBF já contava naquele ano com 107 festivais a ela articulados. Cf. TEASER, 2012).

dos artistas independentes emergentes na geração "pós–internet", oferecendo suporte e promoção a estes trabalhos por meio de patrocínios e editais (ao mesmo tempo em que valorizam suas marcas e imagem social junto a determinados segmentos culturais) (GALLETTA, 2013). Ainda, é possível observar esta maior permeabilidade supracitada no trabalho de determinados artistas que tem desenvolvido inserções profissionais, concomitantes e associadas, no *mainstream* e em circuitos mais autônomos, bem como na própria "cena independente". O caso do músico e compositor paulistano Marcelo Jeneci exemplifica bem isto:

> Foi lindo ter tido o apoio da Natura [Musical] para a gravação deste primeiro disco. Porém tinha em mente que iria fazê-lo com ou sem patrocínio. O plano 'A' seria ter o patrocínio da Natura, já o plano 'G' seria gravar o disco no GarageBand[22]! [Risos]. Depois de pronto, apresentei o disco pra Som Livre, que passou a distribuí-lo. O próximo deve ser bancado por eles. A relação com as grandes gravadoras mudou muito. Todos estes artistas da cena independente podem gravar seus próprios álbuns sem o auxílio da grande indústria. Então, a gravadora acaba funcionando como uma parceira na distribuição do disco. Não há mais aquele monopólio e nem mesmo aquele peso. Acho que hoje em dia a interação entre o artista e a empresa é muito maior. (Entrevista concedida por Marcelo Jeneci ao blog Banda Desenhada. Ver: PELAS ESQUINAS, 2012)

Por outro lado, ainda que se aponte para um possível anacronismo, ou declínio da estabilidade, da distinção entre "*mainstream*" e "independente", tem sido identificada a continuidade de um uso intensivo destas noções nos discursos dos agentes sociais contemporâneos (artistas, produtores, jornalistas, público, entre outros), fato que tem corroborado a perspectiva e a pertinência de ainda se permanecer utilizando estes termos nas próprias análises acadêmicas (HERSCHMANN, 2010; GPOPAI, 2010 e GALLETTA, 2013).

De fato, no Brasil do início dos anos 2010, observamos o fortalecimento dos discursos em mídias especializadas *online* e *offline*, sites, blogs e redes sociais sobre uma cada vez mais comentada e valorizada "cena musical independente", a qual estaria sendo responsável por uma importante revitalização criativa da produção musical brasileira. Novas condições importantes estariam ensejando um "novo momento", não somente da "cena independente", mas também – em função do impacto crescente desta última – da música feita no país, de modo geral. É possível destacar

[22] Software da Apple comumente usado em estúdios de áudio caseiros.

como alguns dos fatores principais que estariam colaborando com a conformação deste novo panorama: (1) a democratização do acesso às tecnologias de gravação e distribuição, já mencionada; (2) o potencial contato corrente, cotidiano – por parte de artistas e público –, com o acervo musical digital gigantesco circulante por meio de downloads e softwares de *streaming* (acervo que inclui em si boa parte da história dos registros fonográficos produzidos no Brasil e nos mais diversos países[23]), bem como a proliferação de sites e blogs dedicados a comentar, analisar e recomendar produções musicais atuais ou gravadas em outras décadas; (3) o desenvolvimento de novas redes e dinâmicas produtivas e colaborativas entre artistas, produtores, jornalistas e público, apoiadas nos espaços digitais e redes sociais online; e (4) os novos processos econômicos e o desenvolvimento de novas políticas culturais observados no país nos últimos 15 anos[24].

É interessante notar, de todo modo, que o próprio entendimento sobre os sentidos da noção de "independente", por parte dos atores envolvidos neste processo, é marcado, frequentemente, por significativas diferenças, tensões e paradoxos entre suas perspectivas. Se recuperarmos o que se expôs antes neste artigo, é possível entender que isto se associa, em boa medida, também com processos e origens históricas que implicaram em diferentes sentidos e abordagens possíveis em relação ao termo, bem como com distintos momentos e feições que fenômeno "independente" assumiu no Brasil, ao longo das últimas décadas.

Por um lado, é possível localizar nestes discursos atuais uma distinção significativa entre "cena independente" e "produção independente" – distinção que, em certa medida, acaba por retomar, em novos termos, a sintomática confusão de sentidos relativamente às expressões "música independente" e "produção independente", observada desde décadas anteriores. Oriunda, como vimos antes, dos diferentes matizes histórico-discursivos que permearam a importação do termo "independente" para o Brasil, esta confusão aparece com força já na ocasião do primeiro

[23] Referências que têm sido apontadas por artistas e produtores contemporâneos como elementos de fundamental importância para o entendimento da peculiaridade criativa e estética desta "nova geração da música brasileira" (GALLETTA, 2013).
[24] Para um acompanhamento pormenorizado dos temas elencados nestes tópicos, cf. Galletta (2013).

boom independente no país, com a Vanguarda Paulista e os debates em torno da mesma, no início dos anos 1980[25].

Nos discursos do campo contemporâneo abordado, é possível perceber o predomínio de representações nas quais a "cena independente brasileira" é parte integrante da "produção musical independente brasileira" ao mesmo tempo em que se distingue deste conjunto mais amplo. Cabe ressaltar neste ponto, que a definição do que faz ou não parte desta "cena" é, marcadamente, objeto de disputa simbólica, estética e política. De todo modo, é possível perceber que, ao menos no Brasil, o eixo principal desta *identidade* tem apontado historicamente para produções mais voltadas a públicos segmentados e de nicho, que buscam na alternativa de produção independente condições mais favoráveis à afirmação de propostas musicais diferenciadas em relação aos conteúdos e linguagens privilegiadas mais comumente nos meios *mainstream*; tratam-se ainda, neste caso, de produções tendencialmente menos afeitas ao alcance de públicos mais massivos[26]. Neste sentido, há geralmente, uma tendência em não se incluir como parte da "cena independente brasileira", importantes fenômenos fonográficos independentes que têm se estabelecido em comunicação com públicos massivos em determinadas regiões e estados brasileiros como é o caso, por

[25] Recupero aqui duas declarações à época – dos compositores Tiago Araripe e Eduardo Gudin – que expressam posições emblemáticas, relativamente ao debate travado naquela ocasião, a respeito de "produção independente" e "música independente" (ou "alternativa", como prefere Araripe): "independente é um termo incorreto, equivocado, uma atitude de quem quer suprimir o real, reinventando o mundo e imaginando-se viver numa dimensão à parte, alheio e imune ao sistema. Alternativo, termo que eu prefiro, é antes de tudo o zelo pelo lugar que ocupamos, repropondo sem ilusões o novo espaço. Alternativo não por estar à margem das gravadoras, como o termo independente sugere, mas estendendo essa ação à estética, à ética e à ideologia dos projetos." (ARARIPE *apud* VAZ, 1988, p. 10). "O sucesso da produção independente, como uma alternativa, dentro da indústria fonográfica, depende de uma atitude mais aberta, por parte dos próprios artistas, em termos estéticos. Eu acho que a produção independente se confundiu com uma relação estética. Para mim, entretanto, a relação do independente é uma relação pura de produção." (GUDIN *apud* VAZ, 1988, p. 10).

[26] Com relação a estes segmentos e nichos, é possível notar uma importância especial das "cenas independentes" de rock e de rap em diversas cidades brasileiras, entre os anos 1980 e 1990. Não à toa, observa-se na atual "cena independente brasileira" a presença importante de elementos estéticos e posturas artísticas pertinentes a estas duas culturas musicais. A estas matrizes anteriores da(s) "cena(s) independente(s)" brasileira(s) se somam: (1) o processo de revalorização – fomentado pelo movimento pernambucano manguebeat, a partir de meados dos anos 1990 – de "elementos musicais tradicionais brasileiros" junto às camadas jovens urbanas do país (MENDONÇA, 2004); (2) a multiplicação exponencial de referenciais musicais, potencialmente provenientes das mais distintas localidades e períodos da fonografia brasileira e mundial, apropriados por estas cenas a partir da expansão da cultura digital (GALLETTA, 2013).

exemplo, do tecnobrega (Belém-PA), do arrocha (Bahia) e do funk carioca (Rio de Janeiro-RJ).[27]

Por outro lado, aquilo que tem sido demarcado e discursado como uma nova "cena independente brasileira" emergente a partir da internet – e que para alguns excluiria os mercados fonográficos independentes massivos regionais – se refere também a uma produção bastante diversificada do ponto de vista estético, musical, cultural e político. Assim, entre os próprios artífices desta cena encontramos diferentes perspectivas sobre o "independente" enquanto modo de produção, de um lado, e enquanto iniciativa ou opção que engendraria uma determinada gama de consequências estético-políticas, de outro. Mas aqui, ainda que o processo tecnológico recente tenha quase que "banalizado" a opção "independente", observamos que, em um grande conjunto de situações (especialmente, quando se toma à análise o caso dos artistas independentes com maior destaque hoje no país), esta opção tem correspondido, frequentemente, a uma demanda por condições de trabalho consideradas mais saudáveis, sob o ponto de vista artístico e criativo. Vale refletirmos sobre estas questões – rememorando também os percursos históricos do "independente", expostos neste artigo – ao acompanharmos as assertivas abaixo. Trata-se das falas de Bruno Morais, Thiago Pethit e Kiko Dinucci; músicos e compositores, cujos trabalhos têm obtido significativo reconhecimento em mercados segmentados, mídias especializadas e premiações dedicadas à produção musical brasileira atual. Todos os três encontram-se radicados em São Paulo-SP – morada preferencial de grande parte dos artis-

[27] Alguns agentes contemporâneos têm problematizado a exclusão frequente destes fenômenos regionais-massivos da identidade "cena independente", enquanto operação que seria marcada por um "preconceito de classe", segundo o qual seriam valorizadas produções musicais mais afeitas ao gosto de classes médias universitárias ou intelectualizadas, e menosprezadas expressões de maior respaldo junto às chamadas camadas populares. Entendo que ainda que, em alguma medida, tal processo exista de fato, alguns fenômenos recentes no Brasil indicam que seria redutor explicar tal diferenciação somente nestes termos. De um lado, fenômenos massivos como o sertanejo universitário tem conquistado, no período recente no país, grande público junto às camadas mais elitizadas e em ambientes universitários. Por outro lado, a ascensão socioeconômica da chamada "nova classe média", bem como a democratização do acesso à cultura e às tecnologias digitais, tem implicado em novas condições de apropriação de referências culturais não massivas por parte de setores populares. O movimento hip hop, tradicionalmente ligado às grandes periferias e camadas mais excluídas da população, é exemplo disso, e vem se apropriando crescentemente de referências da história da música brasileira e mundial em suas criações, afirmando sua produção em circuitos não massivos e se constituindo como linguagem musical de fundamental importância na nova "cena independente" brasileira (GALLETTA, 2013).

tas independentes que tem obtido lugar proeminente no cenário musical nacional, nesta primeira metade dos anos 2010[28].

> Hoje em dia, ser independente não é mais uma posição política, mas sim uma possibilidade, uma opção de trabalho que pode dar certo. Por exemplo: você é músico, compõe, acha que o seu som está ficando legal, então grava e disponibiliza, sem grandes pretensões e sem se importar muito se uma multidão irá ouvir ou gostar. Mas como isso demanda tempo e esforço, você também espera que aquilo se torne um *job*, um trampo. (Entrevista concedida ao autor por Bruno Morais em 20 de abril de 2012)

> No Brasil 2010´s, criou-se [em alguns meios independentes] uma "cultura" de que você tem que ser ou querer ser *mainstream*, e eu não entendi de todo essa especulação. Tocar na novela das 20h ou dizer que quer ser muito popular, é que é "legal". E se você não tem essa intenção de ser grande nos meios de "massa", então você é pedante, entojado, chato e hipster (...). Não tenho nenhuma vontade de tocar na novela, porque eu não gosto de novela! Porque eu discordo de novela! Porque lá, se defende um draminha de um mundo que eu não acredito (...). Eu quero chegar às pessoas, mas sem ter uma gravadora por trás pagando jabá e enfiando minha música ouvido à dentro. *No fucking way*. Não faço música para isso. (Entrevista concedida por Thiago Pethit ao blog Banda Desenhada, publicada em 07 de fevereiro de 2013. Ver: DA NATUREZA, 2013)

> Pra mim é muito legal você ser independente, é muito bonito, tem o seu lado romântico, mas é precário. É sempre precário. Ninguém é independente porque quer. Sei lá, embora eu também eu me "assuste" com uma coisa de cultura de massa, eu me "assustaria" em tocar em um programa de TV e sentir vergonha, sabe? Estar tocando e ter dez mulheres mostrando a bunda enquanto eu estou tocando e o apresentador gritando no meio da música. Eu gostaria que a minha música tivesse alcance, mas não dentro dos padrões da cultura de massa, a ponto de você tocar em um lugar e se sentir idiota, assim. (Entrevista concedida ao autor por Kiko Dinucci em 05 de abril de 2012)

Como foi dito, esta "cena independente", crescentemente interconectada (tanto local como nacionalmente e globalmente) com o auxílio das tecnologias digitais, tenderia a ser majoritariamente composta por produções musicais em busca de inovação, experimentação e novas linguagens. Esta busca estaria bastante associada à maior liberdade criativa, tornada possível a trabalhos artísticos que passam a se comunicar e a encontrar resposta em públicos que, embora menores quantitativamente, têm se mostrado satisfatórios do ponto de vista econômico, no que tange à formação de mercados de nicho. Além disso, trata-se de públicos mais reduzidos, mas com alto nível de identificação sócio-cultural com os artistas; algo que proporciona satisfação pessoal e capital cultural e simbólico importantes para estes últimos (BOURDIEU,

[28] Sobre a especificidade contemporânea de São Paulo, enquanto cidade geradora de oportunidades favoráveis de desenvolvimento, sustentabilidade e repercussão para trabalhos musicais autorais independentes, conferir Galletta (2013).

2009). Sem dúvida a internet e as redes sociais são fundamentais neste processo, ao propiciarem canais, ferramentas e softwares para o encontro e o cultivo de nichos, segmentos e mercados mais afeitos a esta busca por inovação (ANDERSON, 2006). Para contextualizar esta maior "liberdade" sentida por estes artistas, é importante também notarmos tratar-se aqui de mercados que, com a cultura digital, passam a se estabelecer em circuitos crescentemente autônomos em relação ao universo das grandes gravadoras[29]. Podemos pensar que há aí, de fato, um componente estético-político comum importante – ainda que abrangente ou nem sempre discursado e explicitado – que estaria associado ao aproveitamento, por parte destes artistas, das novas tecnologias emergentes no sentido da efetivação de processos de liberdade criativa e de criação e afirmação de novas realidades simbólicas e circuitos de fruição artístico-cultural. Ainda quando o "independente" se refira "apenas" a um modo técnico-econômico de produção fonográfica e musical.

Cabe sublinhar aqui a expansão de um conjunto importante de criações musicais que passam a se viabilizar junto a públicos mais amplos, após terem sido gestadas em circuitos e ambientes criativos marcados por significativa despretensão e liberdade, no que diz respeito a pressões profissionais ou industriais – algo indicado na fala do músico Bruno Morais. Trata-se de uma possibilidade crescente, diretamente relacionada ao novo contexto tecnológico e que tem sido apontada por artistas e

[29] Vale atentar para as pertinentes declarações das cantoras e compositoras, Juçara Marçal e Márcia Castro, a este respeito: "Tanto o Itamar [Assumpção] quanto o Arrigo [Barnabé] viveram numa época em que, de certa forma, se almejava um status que só as grandes gravadoras poderiam conceder. A geração de hoje não está mais preocupada com isso. Nós finalmente não precisamos mais dar certo. Não precisamos ser celebridades. Isto determina muito a forma como lidamos com o nosso trabalho, sem toda a preocupação que era natural daquela época. Não temos aquela angústia em lidar com a impossibilidade de chegar a um patamar que o Itamar almejava e que, de direito, era dele." (Entrevista concedida por Juçara Marçal ao blog banda Desenhada, publicada em 29 de setembro de 2011. Cf. Z DA QUESTÃO, 2011). "Antigamente havia a força das gravadoras, mas o funil era muito estreito, muito poucos artistas alcançavam grande sucesso. Hoje você tem uma geração de músicos que talvez nunca experimente aquele êxito de outrora. Entretanto, há neste momento outro patamar onde os artistas independentes se colocam frente ao mercado, que os possibilita viver de um modo modesto, mas sempre almejando, criando projetos e dando continuidade às suas carreiras. Abriu-se uma nova possibilidade. As coisas não são mais estanques: "*Ou você está no maisntream ou você não existe*". Você pode se colocar neste novo patamar, cujo principal objetivo não é tornar-se um ícone de cultura de massa. Esta geração está em outra busca, com outras expectativas, outros sonhos. (...) Se estivéssemos na década de 1980, ou estávamos ao lado dos grandes nomes da MPB ou não éramos ninguém. Estaríamos tocando em algum barzinho. O momento em que estamos vivendo é muito peculiar." (Entrevista concedida por Márcia Castro ao blog Banda Desenhada, publicada em 11 de julho de 2011. Cf. DESAFINANDO, 2011).

produtores independentes como plena de ricos potenciais e devires relativamente à experiência sócio-artística. Relaciona-se intimamente a este processo o quadro apontado por Chris Anderson (2006). Segundo o autor, a "zona intermediária" entre o amadorismo e profissionalismo nunca foi tão grande: com a emergência e a importância progressiva dos mercados de nicho a partir da expansão da internet, será cada vez mais comum vermos produtores de obras artísticas e culturais consideradas relevantes dedicando-se simultaneamente a outras atividades profissionais – no ramo da arte ou não.

Por outro lado, também é evidente que nem tudo é festa no novo cenário: se "liberdade" e "independência" sempre foram noções facilmente relativizáveis, hoje não é diferente. Embora seja possível verificar um conjunto importante e crescente de artistas que tem convivido com a ausência de restrições criativas por parte de direções artísticas e de marketing de grandes (ou mesmo de pequenas) gravadoras, nota-se que estes têm tido que lidar com outras espécies de problemas, limitações ou desafios emergentes. Cabe notar neste ponto, por exemplo, que os potenciais sócio-artísticos e culturais apontados convivem também com novos riscos de precarização da atividade profissional musical (SEGNINI, 2011; GALLETTA, 2013). Para conseguir um "lugar ao sol" nestes mercados segmentados emergentes e de nova natureza, os artistas independentes lidam com uma intensiva competição para se destacar em meio ao "mar" de trabalhos musicais promovidos por meios digitais e no circuito de shows. Também, como empresários de si mesmos, geralmente têm que trabalhar bem além da jornada de oito horas diárias, envolvidos com articulação de contatos junto a produtores, jornalistas, assessores de imprensa, donos de casas noturnas, contratantes de shows; promovendo e divulgando diuturnamente seus trabalhos nas redes sociais e em meios digitais; escrevendo projetos para financiamento e patrocínio junto a editais e leis de incentivo à cultura, além de se dedicar à música, não somente em seus aspectos criativos e estéticos mais também técnicos, operacionais e de estúdio [30]. Ainda, quando pensamos nas cenas e mercados independentes mais con-

[30] Sobre isto a cantora e compositora, Márcia Castro, aponta: "O lado ruim é que trabalhamos muito mais. Se você trabalha 10 horas por dia, acaba dedicando umas seis horas para a produção e quatro para a música. Queria ter tempo para poder estudar e ouvir mais coisas sabe? Acho importante a gente parar e ficar escutando música. Isso vai alimentando nosso trabalho também. Mas todo este

sistentes hoje no país, como, por exemplo, o paulistano, vale atentar também à importância da validação dos trabalhos pelas próprias cenas e coletivos de artistas nos quais se inserem – validação importante para a legitimação e valorização dos trabalhos em mídias especializadas e nas redes de artistas estabelecidas na internet. A apresentadora Roberta Martinelli, do programa "Cultura Livre" da TV Cultura, dedicado à "cena independente brasileira", explicita isto: ao indicar que a principal característica definidora da "música independente" contemporânea e o seu ponto forte estão relacionados ao fato do projeto artístico (de um disco ou da carreira, de modo geral) ser todo comandado (ou gerido) pelo artista, Martinelli enfatiza que esta independência é também, por outro lado, "uma dependência enorme de um coletivo de artistas que 'compra' tua ideia" (apud MORAIS, 2013).

De todo modo, entre as novidades do quadro recente, e com respeito ao foco da análise proposta, é interessante perceber a progressiva valorização de consequências estéticas, políticas e culturais pertinentes à nova condição "independente", a despeito do declínio do seu discursamento enquanto posição política, ideológica. Também cabe notar que, hoje, a crescente necessidade de atuação pragmática e empresarial dos artistas independentes, enquanto gerentes de suas carreiras, tem se distinguido do lugar reservado ao "independente" na pragmática capitalista entre os anos 1990 e o início dos 2000. Naquele momento, o seu papel acabou sendo muito mais o de fortalecer e alimentar, por complementaridade, a estrutura tradicional da grande indústria fonográfica tradicional, do que – como atualmente se observa – o de criar articulações cooperativas e colaborativas entre os "independentes" capazes de consolidar um mercado autônomo às *majors*, favorecendo a possibilidade de fruição artístico-musical em novas espécies de circuitos simbólicos.

Observações finais

Durante o século XX, o primeiro da história da música gravada, a chamada grande indústria fonográfica ocupou lugar central na organização e comercializa-

---

acúmulo faz parte do nosso tempo e como nós somos a geração de transição, talvez sintamos mais os seus efeitos." (Cf. DESAFINANDO, 2013)

ção da produção musical brasileira e mundial. Neste período – especialmente em função das tecnologias de produção, reprodução e distribuição musical, então existentes, e é claro, também pelo modo como a economia da música esteve estabelecida – os empreendimentos fonográficos "independentes" corresponderam com frequência a um árduo esforço por parte de seus artífices em "remar contra a maré", buscando superar limites criativos, musicais, estéticos e culturais, implicados naquele modelo industrial. Procurei, nas primeiras seções deste artigo, evidenciar que esta demanda pela ampliação e afirmação de novos circuitos culturais no campo da música esteve presente em grande parte das iniciativas fonográficas brasileiras autônomas à estrutura tradicional das grandes gravadoras.

Com a expansão da internet e das novas tecnologias digitais, encontra-se em pleno curso a conformação de uma nova economia da música – bastante diversa do modelo centrado na comercialização do "disco físico", que vigorou no século passado – processo que tem apontado para o declínio da centralidade da grande indústria fonográfica na organização da produção musical, e para uma significativa expansão da participação do fenômeno "independente" nesta mesma organização produtiva. Em meio às importantes tentativas de controle e processos de reprodução da lógica industrial massiva nos meios digitais, observamos que muitos dos artistas independentes de agora – trabalhando em condições mais favoráveis, sob determinados aspectos – têm, em sua atuação, feito jus ao longo percurso de iniciativas que no passado reclamaram, por meio da própria prática fonográfica autônoma, a democratização dos circuitos de produção e de comunicação entre artistas e público. Mais ainda, ao celebrarem os novos níveis de liberdade de criação e difusão tornados possíveis – ainda que em meio aos novos desafios emergentes já apontados –, estes artistas parecem reverenciar também a trajetória de esforço estético de artistas que, atuando em grandes gravadoras e no universo *mainstream* em períodos passados, sempre estiveram lutando, em permanentes negociações, com seus patrões, produtores, diretores artísticos, de marketing, por melhores condições de exercício do seu ofício criativo.

Considero que ouvir os artistas independentes brasileiros contemporâneos – os quais têm sido apontados como artífices de uma "nova música brasileira" cada vez mais reconhecida –, de um lado, e cotejar a história e os sentidos do fenômeno

"independente", por outro, pode contribuir com a tarefa de matizarmos extremos que, vez ou outra, têm permeado de modo nocivo a reflexão acadêmico-científica sobre tal cenário. Caberia então, neste sentido, evitarmos tanto perspectivas que, de um lado, buscam afirmar as tecnologias digitais como espaço de plena liberdade para os artistas independentes e grande panaceia para problemas e conflitos histórica e tradicionalmente presentes na relação entre capital e produção artística, como em outra ponta, subestimam a extensão e a profundidade das mudanças em curso, cogitando-as tão somente enquanto rearranjo de antigas relações de poder em novas bases. Vivemos um momento de transição em que as perguntas são muitas, as mudanças permanecem ocorrendo de forma bastante acelerada, e as respostas esboçadas a respeito dos principais impasses colocados neste novo cenário, estão particularmente sujeitas a se tornarem datadas em pouquíssimo tempo. Neste contexto, é fundamental que possamos ouvir os próprios artistas e produtores independentes, enquanto empreendedores e pensadores emergentes neste processo. E assim, melhor ouvir, e captar, o movimento do novo.

Referências bibliográficas

ABMI [Associação Brasileira de Música Independente]. *Estimativa do Mercado Independente* – Relatório. ABMI, 2012.

ADEUS, batucada. *Banda desenhada*, 04 dez. 2011. Disponível em: <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/12/adeus-batucada.html>. Acesso em: 12 set. 2013.

ANDERSON, Chris. *A cauda longa*: do mercado de massa ao mercado de nicho. São Paulo: Campus, 2006.

ARTE EM REVISTA: São Paulo: CEAC (Centro de Estudos de Arte Contemporânea), ano 6, n. 8, 1984. Edição especial: Independentes.

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

BARRETO LIMA, Mariana Mont'Alverne. *As majors da música e o mercado fonográfico nacional.* Tese (Doutorado em Sociologia) – IFCH-UNICAMP, Campinas, 2009.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

CAMARGO COSTA, Iná. Quatro notas sobre a produção independente de música. *Arte em Revista*: Revista do CEAC (Centro de Estudos de Arte Contemporânea), edição temática "Independentes", ano 6, nº 8, p.6-11 e 17-21, 1984.

CAMBRAIA NAVES, Santuza. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

DA NATUREZA dos lobos. *Banda desenhada*, 7 fev. 2013. Disponível em: <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2013/02/da-natureza-dos-lobos.html>. Acesso em: 20 jul. 2013.

DESAFINANDO o coro dos contentes. *Banda desenhada,* 11 jul. 2011. Disponível em: <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/07/desafinando-o-coro-dos-contentes.html>. Acesso em: 27 jul. 2013.

DIAS TOSTA, Márcia. *Os donos da voz*: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo; FAPESP, 2000.

FERNANDES DE OLIVEIRA, Laerte. *Em um porão de São Paulo*: o Lira Paulistana e a produção alternativa. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2002.

FRANCIS, Karina. A emergente música independente. *Rockazine*, 2011. Disponível em: <http://www.rockazine.com.br/a-emergente-musica-independente/>. Acesso em: 16 set. 2013.

FRYER, Peter. *Rhythms of resistance*: African musical heritage in Brazil. London: Pluto, 2000.

GALLETTA, Thiago Pires. *Cena musical independente paulistana - início dos anos 2010:* a "música brasileira" depois da internet. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2013.

GPOPAI-USP [Grupo de Pesquisa em Políticas Públicas para o Acesso à informação – Universidade de São Paulo]. *Uma análise qualitativa do mercado de música no Brasil*. São Paulo: ECA-USP, 2010.

GUERRINI JUNIOR, Irineu. Discos em bancas: da indústria cultural à guerrilha cultural. In: GUERRINI JUNIOR, Irineu; VICENTE, Eduardo (orgs.). *Na trilha do disco*: relatos sobre a indústria fonográfica no Brasil. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2010. p. 127-148.

HERSCHMANN, Micael. *Indústria da Música em transição*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

MÁRIO SOUZA, Francisco. *Como fazer um disco independente.* Petrópolis: Vozes, 1986.

MENDONÇA, Luciana. *Do mangue para o mundo*: o local e o global na produção e recepção da música popular brasileira. Tese (Doutorado em Sociologia). IFCH-UNICAMP, Campinas, 2004.

MILLARCH, Aramis. Chico diz como se faz um elepê independente. *Estado do Paraná*, 13 dez. 1986. Disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/chico-diz-como-se-faz-um-elepe-independente>. Acesso em: 20 set. 2013.

MORAIS, Marcos. Mar de músicas. *Tribuna de Minas,* 8 out. 2013. Disponível em: <http://www.tribunademinas.com.br/mar-de-musicas/>. Acesso em: 12 out. 2013.

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

NICOLAU NETTO, Michel. *O discurso da diversidade*: a definição da diferença a partir da world music. Tese (Doutorado em Sociologia). IFCH-UNICAMP, Campinas, 2012.

O CARA do outro lado. *Banda desenhada*, 20 jun. 2011. Disponível em: <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/06/caruaru-120-por-hora.html>. Acesso em: 16 set. 2013.

PELAS ESQUINAS de sua casa. *Banda desenhada,* 30 mar. 2012 Disponível em: <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2012/03/pelas-esquinas-de-sua-casa.html>. Acesso em: 25 jul. 2013.

ROSA de Sangue. Direção de Melina Hickson. 1998. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=CtLAiQ72C_k#t=179>. Acesso em: 17 set. 2013.

SEBRAE [Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas] / ESPM (Escola Superior de Propaganda e Marketing]. *Música independente:* Estudos de Mercado SEBRAE/ESPM 2008. SEBRAE/ESPM, 2008.

SEGNINI, Liliana. À procura do trabalho intermitente no campo da música. *Revista Estudos de Sociologia*, Araraquara, v.16. n. 30, p.177-196, 2011.

SMITH, R.J. *James Brown*: sua vida, sua música. São Paulo: Leya, 2012.

TATIT, Luiz. Antecedentes dos independentes. *Arte em Revista*: Revista do CEAC (Centro de Estudos de Arte Contemporânea), edição temática "Independentes", ano 6, n. 8, 1984. p. 30-36.

TEASER Rede Brasil de Festivais Independentes 2012. 18 jul. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=rmseWhrT1FA#at=38>. Acesso em: 05 jul. 2013.

TELES, José. *Do frevo ao manguebeat*. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. A viagem psicodélica de Satwa faz 40 anos. *Jornal do Commércio,* 31 jan. 2013. Disponível em: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2013/01/31/a-viagem-psicodelica-de-satwa-faz-40-anos-71889.php>. Acesso em: 19 set. 2013.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular***:** da modinha a canção de protesto. Petrópolis: Vozes, 1978.

VAZ, Gil Nuno. *História da música independente*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

VICENTE, Eduardo. *A música popular e as novas tecnologias de produção musical*: uma análise do impacto das novas tecnologias digitais no campo de produção da canção popular de massas. Dissertação (Mestrado em Sociologia). IFCH- UNICAMP, Campinas, 1996.

_____. *Música e disco no Brasil*: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. Tese (Doutorado em Comunicação). ECA-USP, São Paulo, 2001.

Z DA QUESTÃO. *Banda desenhada*, 29 set. 2011. Disponível em: <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/09/z-da-questao.html>. Acesso em: 09 ago. 2013.

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.