

# AGORA TODOS FAZ UÓ: RESSIGNIFICAÇÃO DE RITMOS POPULARES(COS) NO INDIE ROCK BRASILEIRO

Resultado de Investigação Realizada

GT 29: OTRA GLOBALIZACIÓN: NUEVOS SABERES Y PRÁCTICAS CIENTÍFICAS, LITERÁRIAS Y ARTÍSTICAS

CYNTHIA DE LIMA CAMPOS<sup>1</sup>

## RESUMO:

O artigo analisa o crescente interesse, a partir dos anos 2000, dos fãs e produtores dentro do chamado indie rock por gêneros populares, como o tecnobrega e o funk, dentre os quais podem ser destacados a Banda Uó e o Bonde do Rolê. Analisa-se ainda a ressignificação pela qual sofreram artistas da música cafona, como Odair José, e do pagode, como Raça Negra, que tiveram suas músicas gravadas por bandas indies em álbuns-tributo. Privilegiou-se a análise estética e a análise de conteúdo, além de se problematizar a noção de gênero musical, a partir de critérios técnicos e sociais, e de sonoridade, que apresenta para o público em geral uma significação diferente daquela proposta pela musicologia.

**PALAVRAS-CHAVE:** Indie, Música Pop, Sonoridade

## 1. As Fronteiras Abertas do Indie Rock

Há sempre uma confusão quando nos referimos a indie como sinônimo de independente. E, na verdade, o é, se levarmos em consideração o fato de que o termo indie nada mais é do que uma corruptela da palavra *independent*. No mercado fonográfico, indie remete a uma lógica econômica de produção independente vinculada ao ethos faça-você-mesmo (do-it-yourself ou DIY) disseminado pelo movimento punk na década de 1970, que pressupõe que os músicos se tornam eles mesmos responsáveis pela produção, divulgação e circulação do álbum, sem que haja a intervenção da indústria fonográfica dominante, entenda-se aqui, as majors. Defende também que o acesso à estética deve ser universal e que qualquer pessoa pode compor e escrever sua própria música (Rosen, 1997).

Este movimento fez se proliferarem as indies – pequenos selos e gravadoras, que operavam e operam característica e diferentemente das majors, sobretudo no que diz respeito aos rendimentos destinados ao artista e à autonomia concedida a este. Isto permitiu que se desenvolvesse um gênero, inicialmente baseado muito mais nas relações econômicas do que, de fato, nos padrões musicológicos, como ritmo, métrica, harmonia.

O pressuposto de que indie e independente são termos sinônimos deriva da visão apontada por Simon Frith (1981) citado por De Marchi (2011, p. 148-149) surgida nos anos 1960 de que as gravadoras independentes seriam o lugar da inovação musical e da liberdade de criação, exatamente porque o surgimento destas esteve diretamente ligado à oposição das grandes corporações fonográficas verticalmente integradas – as majors.

A definição do indie como gênero musical perpassa a discussão do que se considera independente. Sobretudo no Brasil e na América Latina, lugares onde o gênero em debate não se apresenta de forma tão pura como nos países europeus, e contemporaneamente, indie e independente

---

<sup>1</sup> Doutora em Sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco. Coordenadora da Biblioteca Central Blanche Knopf da Fundação Joaquim Nabuco.

nem sempre podem ser tomados como sinônimos, porque há casos em que o músico é independente, mas não é considerado indie, e há casos de muitas bandas indies há muito deixaram de ser independentes. Com o desenvolvimento tecnológico, que possibilitou aos músicos produzirem e fazerem circular o seu trabalho, e nem sempre pertencer a uma gravadora indie – que são todas aquelas que não pertencem ao conglomerado das multinacionais: Warner, EMI, Sony e Universal Music – o vínculo com uma gravadora ou selo, mesmo que pequeno pode caracterizar a submissão da criatividade ao sucesso comercial.

Esses limites se tornam ainda mais tênues quando trazemos para o contexto brasileiro, a começar pela produção especializada, que tende a situar música indie e independente num mesmo rótulo. A literatura sobre o tema (De Marchi, 2005; Trotta e Monteiro, 2008; Vicente, 2006) aponta, unanimemente, o disco *Feito em Casa* (1977), de Antônio Adolfo, e produzido por seu próprio selo – *Artezanal* – como sendo o marco da produção musical independente brasileira, justificando ter sido o seu lançamento o mote para uma discussão em torno do tema (Vicente, 2006, p.3). Segundo Vicente (2006, p. 3), a produção do disco de Antônio Adolfo acontece num momento em que a indústria fonográfica nacional alcançava alto de nível de organização e desenvolvimento possibilitados por investimentos de gravadoras internacionais e pela lei de incentivos fiscais *Disco é Cultura*, que garantia às empresas abater do Imposto sobre Circulação de Mercadorias (ICM) os valores pagos em direitos autorais aos artistas, estimulando-as à contratação de artistas nacionais.

Apesar da crise que se desenhou no segmento, já no final da década de 1970, e que levou as gravadoras a aumentar sua seletividade e racionalizar sua atuação, gerando uma tendência de marginalização de artistas pouco adeptos de sua lógica industrial e fora das categorias de mercado privilegiadas pelas gravadoras, autores como Vicente (2006) e De Marchi (2005) indicam também um movimento de resistência cultural e política atrelado a um discurso sobre a primazia cultural da música brasileira fundadora de uma indústria fonográfica soberana, muito menos no sentido de ser influenciada pela música dita estrangeira do que pela possibilidade de acesso aos meios de produção.

Das experiências independentes que surgiram sob esta perspectiva, a de maior repercussão na época foi a Lira Paulistana, que era ao mesmo tempo teatro, gráfica e selo fonográfico (Vicente, 2006). Nomes como Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção foram apresentados ao público por meio da Lira Paulistana, cujo teatro também serviu de palco para as bandas da cena emergente do rock nacional. Todavia, depois da associação com a gravadora Continental, em 1982, o projeto não teve fôlego para seguir adiante.

Mesmo diante dessas iniciativas não se pode afirmar que este seja o embrião do indie rock no Brasil. Duas bandas surgidas em São Paulo ainda na década 1980, que faziam propositalmente uma oposição ao BRock, Fellini e Maria Angélica Não Mora Mais Aqui, teriam sido o proto-indie brasileiro. Além dessas duas bandas, também pode ser citada a Midsummer Madness Records, gravadora do Rio de Janeiro, surgida no final da mesma década, que se dedicou a lançar, ainda por meio de fita cassete, as primeiras bandas de indie pós Fellini e Maria Angélica.

Na década de 1990, devido à popularização das tecnologias digitais, percebe-se um aumento no número de pequenas iniciativas fonográficas. Entretanto, é a partir do surgimento da Trama, em 1998, que se começa a falar em nova produção independente, já que seu objetivo era “gravar artistas da música brasileira que não pertenciam (ou não queriam pertencer) às grandes gravadoras” (De Marchi, 2005). Uma das diretrizes da Trama era a recusa das interferências das empresas transnacionais na música brasileira, ressaltando a criação de um mercado independente a partir de iniciativas autônomas. E, segundo De Marchi (2005), uma vez que o objetivo era “criar dispositivos legais, mercadológicos e logísticos especializados [neste] tipo de produção” (p. 3), era necessário primeiramente estabelecer os critérios de definição e adesão ao conceito independente, um dos quais poderia ser a proximidade ideológica.

É nessa busca por critérios de definição do termo independente que se interpõe a discussão estética. Se, até agora o termo foi localizado economicamente, com clara referência às gravadoras independentes, que em contraposição aos grandes conglomerados da indústria fonográfica, goza de “relativa autonomia no processo produtivo e criativo, contratação e promoção dos artistas” (Trotta e Monteiro, 2008, p. 3), como localizá-lo, então, do ponto de vista dos padrões estéticos, já que, em concordância com Trotta e Monteiro (2008, p. 2), o termo parece bastante vago, abarcando artistas e músicos “diferentes esteticamente” e unidos apenas “por uma certa posição periférica no mercado”?

Um primeiro componente que se coloca é a questão da autonomia do artista, uma vez que a lógica operacional das majors parte de “imposições estéticas ao artista, limitando sua liberdade criadora em benefício do mercado” (Trotta e Monteiro, 2008, p. 4). E é justamente essa possibilidade de agir livremente sem a necessidade de adequar a sua obra a formatos de sucesso pré-estabelecidos, que possibilita ao artista independente fazer uso da experimentação, colocando-o em uma posição de vanguarda e inserindo-o em um universo de consumo restrito, além de funcionar como forte critério de valoração.

Outra questão a ser considerada é o contexto de produção musical deste início de século, uma vez que a internet e o MP3 mudaram significativamente as relações entre artistas e intermediários. Este fato, juntamente com a valorização das culturas populares, reforça ainda mais o que foi iniciado pelo punk: a negação do gênio/artista. Cada vez mais, pessoas comuns produzem suas músicas, sem que para isso tenham algum talento reconhecido ou tenham recebido educação formal em música.

A indústria fonográfica tradicional parece agonizar diante do surgimento de um mercado paralelo, em que os próprios músicos, na grande maioria, oriundos das periferias brasileiras e latinoamericanas, compõem, gravam, produzem, divulgam e vendem seus álbuns. A pirataria é tratada como lógica de mercado, porque os rendimentos são obtidos em shows. É o caso do tecnobrega em Pará e Pernambuco, do funk carioca, da cumbia e do huyano pop. Gallego (2011, p. 58), ao analisar o desenvolvimento da crítica e da prescrição musical, desde o surgimento das rádios até as ferramentas da web 2.0 (Spotify, Last.fm, Overmundo), afirma que atualmente qualquer pessoa pode gravar sua música em estúdios caseiros, divulgar por meio das redes sociais ou das ferramentas da web 2.0, recomendar sua música e a de seus pares, além de emplacar apresentações e shows conseguidos por meio das redes colaborativas.

Estas novas possibilidades de produção e divulgação musical alcançadas por meio de novos formatos para as músicas e das redes sociais fazem surgir cada vez mais artistas independentes, ao mesmo tempo em que gravar por uma indie se torna também, na maioria dos casos, uma forma de se integrar ao mercado, exatamente porque estes selos já ocupam um lugar intermediário na indústria fonográfica, nem sempre produzindo artistas considerados periféricos ou sem possibilidades de alcançar grandes vendagens. Outra constatação é que, desde o seu nascimento, na década de 1960, passando por sua consolidação e legitimação, na década de 1980, até o quadro atual, o underground já se constituiu em um star system paralelo, com lógicas de consagração, produção e tomada de posições próprias.

Do ponto de vista econômico, indie pode se referir a qualquer gênero musical, desde que a produção não esteja vinculada a um processo hegemônico de mercado; mas, do ponto de vista estético, é possível identificar também no Brasil um circuito musical vinculado ao underground, com códigos restritos compartilhados e um quadro de artistas, festivais e seguidores, vinculado ao gênero indie rock. Ao mesmo tempo em que este gênero apresenta características estéticas genuinamente brasileiras, como a mistura com gêneros oriundos das camadas subalternas.

## **2. Problematizando o Indie como Gênero Musical**

Na música, e entre os musicologistas, gênero remete à normatividade, pressupondo escalas, ritmos, timbres e sonoridades, que combinados compõem os gêneros. Por outro lado, a maioria dos estudiosos e analistas do gênero musical, sob uma perspectiva social e comunicacional, procede à análise focando no significado que as comunidades musicais atribuem ao gênero.

Um dos primeiros teóricos a discutir a questão do gênero musical sob esse ponto de vista foi Fabbri (1982). A sua definição para gênero corresponde a um conjunto de eventos musicais, cujo curso é governado por um conjunto definido de regras socialmente aceitas, em que o autor toma emprestada a definição de um semiologista italiano para evento musical, que pode ser qualquer tipo de evento que envolva o som (p. 1). Fabbri, então propõe algumas regras, que podem funcionar como critérios de definição de gênero, as quais ele denomina regras de gênero.

Contudo, Fabbri (1982) não exclui as regras técnicas, também denominadas musicológicas, reconhecendo que, a literatura musicológica, desde os positivistas até os exemplos mais recentes, apontam as regras formais como as únicas possíveis na definição de um gênero musical, ao ponto de tomarem gênero, estilo e forma como sinônimos (Fabbri, 1982, p. 3). Não é que a forma não possa ser utilizada como critério. Para ele, (1982, p. 3) todo gênero musical possui uma forma específica e até desempenha o papel principal na definição da maior parte dos gêneros musicais, mesmo aqueles “não cultivados”. Dentre tais regras, há aquelas escritas em códigos, como no caso, da música erudita, que se encontra registrada em partituras por meio de notações musicais, mas há também aquelas passadas por meio da tradição oral.

Seguindo a categorização de Fabbri, o segundo critério de gênero seriam as regras semióticas, já que a relação entre a expressão de um evento musical e seu conteúdo é sempre convertida em códigos (Fabbri, 1982, p. 4). Mas não necessariamente o uso das regras semióticas para a definição de um gênero refere-se à música como um texto em um sentido estrito. Na perspectiva proposta por Fabbri, a noção de evento musical propõe considerar diversos códigos que atuam paralelamente num mesmo contexto. Nesse caso, a distância entre músicos e audiência, entre espectadores, assim como todas as dimensões de um evento musical constituem elementos fundamentais para a definição de um gênero, ao mesmo tempo em que orientam a audiência sobre as expectativas, certas ou erradas, quanto às regras de definição de um gênero em particular (Fabbri, 1982, p. 4).

A terceira regra estaria diretamente ligada ao comportamento dos sujeitos envolvidos em um evento musical de um dado gênero que envolve também os rituais de conversação (Fabbri, 1982, p. 5). O quarto tipo de regra seriam as regras sociais e ideológicas, que são aquelas que estabelecem a divisão do trabalho, assim como a ligação entre um gênero e faixa etária ou classe social (Fabbri, 1982, p. 5). Por fim, o quinto e último tipo de regra de gênero corresponde ao que ele denomina regras econômicas e jurídicas, representadas pelas leis e pelas formas de divulgação e comercialização de um gênero (Fabbri, 1982, p. 5).

A deterioração de uma ou mais regras de gênero se dá quando estas passam a ser consideradas desatualizadas pela comunidade musical ligada ao gênero. Este seria, então, o ponto de partida para o surgimento das novas regras que irão demarcar aquele gênero. Em torno dessas novas regras surgem novas expectativas, em que o sucesso do gênero consiste na resposta a elas. (1982, p. 7).

Outra contribuição importante para a discussão sobre gênero musical no âmbito da música popular corresponde à concedida por Simon Frith (1996). Sua abordagem para a noção de gênero musical refere-se ao padrão definido a partir de critérios de demarcação estabelecidos com base em convenções sonoras e de performance, mas também no modo como a música é vendida e nos valores incorporados a ela. De certa forma, Frith contempla as regras apontadas por Fabbri, referindo-se a ele algumas vezes. Contudo, Frith não enxerga a questão do gênero musical apenas como uma classificação, mas como uma categoria com uso mercadológico, em que uma das principais funções é resolver o problema de tornar a música uma mercadoria. Nessa perspectiva, gênero é uma forma de definir a música em seu mercado. O que se reflete nas expectativas depositadas nos músicos a partir do

momento em que se atribui um rótulo à sua música, de modo que esta se enquadre nos critérios de gênero que lhes foram estabelecidos (Frith, 1996, p. 76).

Frith apresenta à análise de gênero algumas nuances sociais e mercadológicas que ampliam a complexidade da categoria. Em primeiro lugar, deve-se considerar que nem sempre um rótulo é responsável por definir claramente um estilo, principalmente porque não existe uma linguagem universal para cada gênero. Em complementação, a definição de um gênero pode estar associada à demanda imediata de consumidores, às condições materiais de produção, circulação e consumo musical, ou ao fato de que as pessoas consomem música de maneiras que não são fáceis de serem classificadas genericamente (Frith, 1996, p. 76).

Os rótulos de gênero também atuam como operadores da avaliação da música popular como forma de organizar o processo de execução musical, ao mesmo tempo em que o discurso de gênero encontra-se diretamente vinculado a um tipo de conhecimento e experiência musical compartilhados tanto por musicistas quanto pela audiência. Nesse processo, os rótulos de gênero representam a ferramenta para a fundamentação de toda crítica musical. O problema é que afirmar o que há de comum em termos musicais em um dado gênero não se constitui em tarefa das mais fáceis de serem realizadas. Do mesmo modo que é difícil explicar como as fronteiras de gênero atuam nas pessoas não envolvidas naquele gênero.

Nesse sentido, torna-se relevante chamar ao debate a constituição do discurso do gênero musical, sobretudo porque pudemos identificar que no indie brasileiro o discurso é forte indicador de pertencimento. Para levarmos adiante o nosso argumento, recorreremos ao trabalho de Souza (2001).

Embora a argumentação do artigo seja direcionada para a análise da imagem, consideramos a possibilidade de trazer alguns de seus conceitos para o campo da análise musical. A autora começa por apontar duas principais vertentes no que diz respeito ao processo de significação, ou de construção de sentido da imagem. Ou se analisa a imagem da mesma forma que se analisa o signo linguístico, ou se analisa a partir dos traços característicos que a especificam. Para ela, na semiologia, tanto a de Peirce quanto a de Saussure, o trabalho de análise é direcionado para a formalização do estudo do não-verbal no plano da significação. O meio para se chegar a tal seria a analogia. Contudo, Souza (2001) aponta que esta referência é instituída somente no processo de interpretação e não anteriormente a esse processo, exatamente porque os elementos que vão funcionar como referentes ou significantes não são invariantes, funcionam apenas como “pontos de estabilização” dos processos discursivos, levando-a a concluir que a relação de analogia pode ocorrer de forma diferente para cada sujeito.

Daí a formalização constituir-se num problema para a análise, exatamente porque provoca o congelamento do significado e exclui do sentido produzido na sua historicidade, fazendo com que a significação anteceda a sua interpretação. A partir de então, Souza (2001) sugere romper com o mecanismo de analogia, porque este opera com uma referência pré-estabelecida, substituindo-o pela referência em si. De igual maneira, a convenção deve ser buscada no plano de articulação do simbólico (da construção de significação) com o ideológico (o discurso que legitima). Essa perspectiva nos leva a analisar as recentes manifestações no indie brasileiro, porque o discurso pode se constituir como uma espécie de regra de gênero, no sentido de que é capaz de conferir significado e incorporar determinadas canções ou artistas a determinados gêneros musicais, como os exemplos que apontaremos a seguir.

### **3. O Indie Brasileiro**

Para efeitos de operacionalização dos resultados, estabelecemos quatro principais circuitos aos quais o indie se integra: o circuito do eixo Rio-São Paulo, que historicamente compreende o lócus da produção cultural brasileira em (quase) todas as manifestações artísticas, principalmente cinema, televisão, teatro e música (referimo-nos aqui à música pop e o rock), mas que teve a sua primazia abalada a partir da década de 1990 com a emergência da cena mangue em Pernambuco; o circuito

pernambucano, que despontou em 1990 a partir do movimento Manguebeat, mas que se renovou e vem conseguindo projetar nacionalmente artistas independentes locais; o circuito do centro-oeste do Brasil, com destaque para os estados de Goiás e Mato Grosso que possuem um forte circuito independente com festivais, bandas e músicos e indies (gravadoras independentes) que se destacam também no cenário nacional; e, finalmente o circuito do sul, formado principalmente pelo Rio Grande do Sul, com bandas independentes que também alcançam projeção nacional.

O eixo Rio-São Paulo pode ser considerado o berço da música independente brasileira, qualquer que seja o marco a ela atribuído: o disco *Feito em Casa*, de 1977 pelo selo artesanal; a vanguarda paulistana, por meio do teatro Lira Paulistana e todos os desdobramentos artísticos daí advindos, no final da década de 1970 e início da década de 1980, ou a emergência do rock alternativo já nos anos 1990, representada, sobretudo pelo *Midsummer Madness Records (MMR)*, o selo mais antigo do Rio de Janeiro, cujo catálogo é formado em sua totalidade por bandas independentes (via gravadora) e indies (do ponto de vista estético) e o *Baratos Afins* de São Paulo, que surgiu no final da década de 1970.

As raízes do indie brasileiro se localizam, contudo, na cena underground que se inicia na década de 1980, em contraposição ao BRock, que naquela década ocupou todos os espaços da mídia nacional. Nesse sentido, o MMR desempenhou papel estratégico na configuração do gênero. Primeiramente porque, a partir de um fanzine homônimo surgido ainda em 1989, Rodrigo Lariú, o seu fundador, passou a receber fitas demos de bandas surgidas de todo o Brasil. O fanzine, desde a sua fundação, era especializado em música independente e, de fato, funcionou como a pedra fundamental do underground nacional.

Fellini e Maria Angélica Não Mora Mais Aqui são apontadas pela crítica especializada como sendo berço do rock underground. Ambas fizeram parte do que alguns atores daquela cena insistem em denominar Rock Paulista. Uma confluência de bandas que surgiram num período em que não havia muitas fronteiras entre improvisado e independência e que se apresentavam em bares undergrounds. São bandas que praticaram o faça-você-mesmo e que, por isso (mas não somente), fincaram as bases para o indie. Fellini, fazendo uso de misturas do rock com os ritmos nacionais, como o samba, que posteriormente veio a ser nomeado pelos próprios integrantes da banda de samba eletrônico e Maria Angélica Não Mora Mais Aqui, tinha como proposta sonora o chamado rock regressivo. Ambas cheias de experimentação e letras debochadas.

Foi nos anos 1990 que o indie se consolidou como gênero musical, adquirindo, inclusive, caráter mercadológico. Quando se fala em rock independente nesta década, os nomes mais citados são Pin Ups, Killing Chainsaw e Second Come, que curiosamente, ou como a crítica especializada costumou afirmar, mantinham uma sincronicidade com o som que começaria a ser feito em Seattle, e que não havia ainda chegado aos meios de comunicação nacionais dadas as condições tecnológicas da época. Havia em comum na sonoridade dessas bandas as letras apenas em inglês, vocal menos impostado e reverbs e distorções de guitarras. Nada que, de fato, apresentasse qualquer semelhança com o rock produzido no Brasil na década anterior.

Ainda na década de 1990, a própria indústria fonográfica viu no rock independente uma possibilidade de ganhos, sobretudo, porque, nessa década, a Music Television se consolidava como veículo de comunicação entre jovens das capitais brasileiras. A cena alternativa assiste, então, ao nascimento do que eu denomino “indie de prateleira”. Começam a surgir selos independentes no Brasil, como o *Banguela*, selo criado pelos Titãs, mas que era, na verdade, um braço comercial da Warner, major com a qual a banda mantinha um contrato, cujo objetivo era lançar novas bandas e discos solos dos Titãs.

A partir da proliferação dessas iniciativas nos anos 1990, passou-se a se estabelecer uma confusão entre, de um lado, o artista “que tem uma atitude independente, cujo propósito é veicular um produto com proposta estética diferenciada”, e de outro, artistas e empresários que apostam nessa

segmentação do mercado e buscam oportunidades para produções que ainda não interessam às grandes gravadoras, o que torna a produção independente, e isto apresenta total conexão com o exemplo do selo Banguela, apenas uma estratégia de marketing. Ademais, muitos dos criadores das novas gravadoras independentes eram pessoas oriundas das majors, que pretendiam imprimir a lógica do grande mercado a essa nova produção musical (Vicente, 2005, p. 8).

Contrariamente a este fato, surge a Los Hermanos – a banda que vai influenciar boa parte das iniciativas indies que vão surgir a partir dos anos 2000, quando ser indie vai implicar também em atitudes. Surgida em 1997, formada por estudantes da PUC-Rio, a banda só debuta na indústria fonográfica dois anos depois, em 1999, com o álbum *Los Hermanos*, lançado pela Abril Music, uma major. O álbum com sonoridade pop e influências de ska e hardcore, alcançou a marca de 250 mil cópias.

A partir do segundo álbum, *Bloco do Eu Sozinho* (2001), com uma proposta bem menos pop e com nítidas influências da música brasileira, como o samba e a bossa-nova é que a banda adquire o status de cult. O álbum levou a banda a conquistar um público de perfil mais intelectualizado e universitário. A partir do sucesso de crítica do álbum *Bloco do Eu Sozinho*, a banda sedimentou a posição indie da banda, sem nunca ter gravado por uma indie.

Deve-se, contudo, registrar, que esta mistura inusitada de sonoridades não é inédita, mas (quase) tudo o que se seguiu depois que flerta ou se assume como indie se inspira nesta fórmula. Algumas vezes fazendo citação à Los Hermanos, outras vezes decorrente de processos histórico-estéticos regionais, como é o caso do circuito pernambucano, cuja fonte maior de inspiração foi o Movimento Mangue Beat. Fato é que depois do *Bloco do Eu Sozinho*, pode-se afirmar que o indie brasileiro se abraçou, porque se instituiu essa nova sonoridade que mescla elementos do samba, do jazz, da bossa-nova com batidas eletrônicas e samplers, ao lado dos já tradicionais baixo, guitarra e bateria. Basta olhar a produção de Mallu Magalhães, Cibele, Céu, Tiago Petit e Tié, Volver e Mombojó, estas duas últimas oriundas da cidade do Recife, e incluídas na cena Pós-Mangue.

Muito se tem a dizer sobre os circuitos mencionados acima, quais sejam, o circuito pernambucano, o circuito do Centro-Oeste e o circuito do Sul, mas por uma questão de espaço, optamos por direcionarmos nossa atenção para as manifestações mais recentes do indie brasileiro, foco deste trabalho: a apreciação e a legitimação de ritmos populares(cos) pelos fãs e produtores de indie.

#### 4. Agora Todos Faz Uó

A Banda Uó não é necessariamente uma banda de rock – alguns a rotulam de tecnobrega – mas é indie, toca em festivais indie, grava discos indie e está presente em baladas indie. Formada por três integrantes, tendo uma vocalista transexual, suas canções compostas em cima da paródia e no pastiche. Em 2011 participou de uma coletânea (*Is This Indie*) em homenagem aos dez anos de lançamento do álbum *Is This It*, da banda indie *The Strokes*. A Uó participou com duas versões para a música *Last Night*, uma em inglês, com arranjo brega e a outra, uma paródia/pastiche em português, que contava a história de Rosa, uma prostituta que seria tirada do bordel pelo cliente. Foi uma das atrações do show de encerramento do Festival Cultura Inglesa (São Paulo), edição 2012, com o show de canções covers da banda *The Smiths*, ao lado de bandas indie como Garotas Suecas, e cuja atração principal foi a também indie *Franz Ferdinand*. Também foi uma das atrações do festival indie internacional Planeta Terra em São Paulo, ao lado de bandas como *Garbage*, *Kings of Leon* e *Suede*, que já se consagraram no circuito indie internacional.

O público indie não está muito preocupado com os julgamentos de valor feitos por aqueles que defendem o bom gosto mesmo na música popular. Tornou-se hype homenagear personalidades da música brega cafona. Uma vez que a produção é muito pulverizada e não param de surgir bandas novas

com pequenos repertórios, tornou-se comum a publicação de coletâneas temáticas, tanto no sentido de divulgar as novas bandas quanto para indicar e ou ditar as novas tendências estéticas do indie.

Em 2008, o brega já estava começando a se firmar como hype dentro do circuito. A coletânea *Vou Tirar Você desse Lugar* é uma homenagem a Odair José, um dos mais famosos cantores da música cafona nacional. Embora conte com a presença de alguns roqueiros do mainstream como Paulo Miklos (Titãs), Fernanda Takai (Pato Fu) e Zeca Baleiro, a maioria das canções foram gravadas por bandas indies. Para citar algumas: *Suíte Super Luxo*, guitar band de Brasília; *Jumbo Elektro*, de São Paulo, com sonoridades rock e eletro; *Picassos Falsos*, que ainda nos anos 1980 já misturava soul e funk com rock; além das pernambucanas *Mundo Livre S.A.* e *Mombojó*. Pela diversidade de padrões estéticos e postura comercial, a coletânea não é indie, mas os indies aprovaram. Ademais, há tempos que Odair José abandonou o estigma de cafona e adquiriu status cult.

Outra referência da música brega/cafona no indie brasileiro é o paraense Felipe Cordeiro, cujo título de seu último álbum, *Kitsch Pop Cult* (2012) já indica a linguagem sonora predominante.

O que chama a atenção nisso tudo é que não são fusões entre os gêneros preferidos dos legitimadores de opinião. O brega é uma música estigmatizada desde sempre. Quando do seu surgimento e apropriação pela indústria fonográfica durante a ditadura militar, era música menor porque não questionava a ausência de liberdade de expressão, como o fizeram os tropicalistas. Nem emergiu, como a bossa-nova, de uma elite da zona sul carioca desembocando na também elitista MPB. Era cantada por artistas oriundos do povo, que precisavam trabalhar durante o dia e cantar nos bares durante as noites.

A música cafona sempre esteve associada a letras românticas e temáticas popularescas. Ressurgida nas periferias do Norte e Nordeste do país, respectivamente, Belém e Recife, e mesclada com elementos da música eletrônica, redefiniu sonoridades e temáticas.

O ressurgimento da música cafona como tecnobrega não a impede de ser menos estigmatizada do que a sua antecessora. As acusações continuam, algumas se repetem: é música menor, as bandas/cantores não são artistas de verdade porque não dominam as convenções e notações musicais da música que se aprende nos conservatórios, os cantores não sabem cantar, as letras são muito “escrachadas”. A despeito de todas essas críticas, tem vendido muito bem, isso sem receber nenhum apoio promocional de veículos oficiais de comunicação, ao ponto de que muitos cantores de tecnobrega oriundos de Belém do Pará já mudaram para condomínios fechados na cidade de São Paulo.

Dos gêneros considerados “menores”, “popularescos”, de mau gosto, o tecnobrega é apenas um dos que foi ressignificado pelos indies- alternativos. Por volta de 2003, um trio curitibano, *Bonde do Rolê*, com todos os indícios de banda indie cantava funk: “A gente somos lindos, a gente somos inteligente”. Mesmo com a saída da vocalista Marina Velho, o trio, que já foi quarteto e depois voltou a ser trio, continua produzindo seu funk indie.

Até onde pudemos observar nesta pesquisa, o último gênero popularesco a se tornar hype não foi bem um gênero, mas uma banda de pagode. Lançado no site *Fita Bruta*, *Jeito Felindie*, de 2012 é uma coletânea indie, tributo ao *Raça Negra*, banda de pagode muito popular. Esse estilização em uma infinidade de estéticas é exatamente um dos elementos que torna a análise do indie mais interessante, e que ao mesmo tempo enriquece e torna imprevisível o futuro da música pop.

Por ser tão desprezado de pretensões eruditas, acaba por se reinventar por meio de fusões de sonoridades, criando novas linguagens. Talvez Adorno retrucasse afirmando que não existe inovação, apenas formatos padronizados criados pela indústria cultural, que por serem tão vazios de sentido, vão se combinando entre si, até chegarem ao esgotamento. Prefiro a ideia de que é preciso pensar os padrões, mesmo os musicais, como apenas padrões, que podem ser modificados, recodificados e ressignificados. Se não existem conceitos que possam descrever totalmente este novo rock, é porque a música pop deve ser pensada também por meio do discurso que a legitima, e não apenas do ponto de vista de regras técnicas e musicológicas.



## Bibliografia

De Machi, L. (2005). Indústria fonográfica independente brasileira: debatendo um conceito. En Núcleo de Pesquisas da Intercom, *Anais do V Encontro*. Recuperado em 15 de setembro de 2010 de [http://www.labmundo.org/disciplinas/Leonardo\\_De\\_Marchi.pdf](http://www.labmundo.org/disciplinas/Leonardo_De_Marchi.pdf).

De Marchi, L. (2011). Discutindo o papel da produção independente brasileira no mercado fonográfico em rede. En M. Herschmann, (Org.). *Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do Séc. XXI* (pp. 145-163).

Fabbri, F. (1982). A theory of musical genres: two applications. *Popular Music Perspectives*.

FRITH, Simon. (1996). *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge: Harvard.

Gallego, J. I. (2011). Novas formas de prescrição musical. En M. Herschmann, (Org.). *Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do Séc. XXI* (pp. 47-59).

Rosen, P. (1997). It was easy, it was cheap, go and do it!: technology and anarchy in the UK music industry. *SATSU Working Paper*, 11.

Souza, T. C. C. (2001) de. A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação. *Ciberlegenda*, 6. Recuperado em 12 de agosto de 2010 de <http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/323>.

Trotta, F. & Monteiro, M. (2008). O novo mainstream da música regional: axé, brega, reggae e forró eletrônico no Nordeste. *E-Compós*, 1(2).

Vicente, E. (2006). A vez dos independents (?): um olhar sobre a produção musical independente do país. *E-Compós*. Recuperado em 12 de agosto de 2010 de <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/100/99>.