



A Música Independente no Brasil: Uma Reflexão¹

Eduardo Vicente²
Universidade Anhembi-Morumbi

Resumo

Este artigo busca comparar os dois principais momentos da produção musical independente no país representados, respectivamente, pela atuação de Antonio Adolfo e do selo Lira Paulista, no início da década de 80, e pelo ressurgimento da cena verificado na década seguinte. Seu objetivo principal é buscar a articulação entre essa produção e as estratégias de atuação desenvolvidas pelas grandes gravadoras, procurando vislumbrar, a partir daí, os possíveis espaços para a ampliação desse espaço mais democrático e diversificado de produção cultural.

Palavras-chave

Indústria Cultural; Produção Musical; Música Independente

A Articulação da Cena

Mesmo que não possa ser apontado como um trabalho pioneiro, o disco “Feito em Casa” (1977), de Antônio Adolfo é, sem dúvida, um marco para produção musical independente no país³. Isso se deve ao fato de que, a partir de seu lançamento, verificou-se, pela primeira vez, a formação de uma cena musical autônoma e razoavelmente articulada. Entendo que o processo de reorganização por que então passava a indústria fonográfica no país possa ser apontado como o principal fator a motivar essa opção pela produção independente. Esse é o tema pelo qual irei iniciar esse artigo.

¹ Trabalho apresentado ao NP 10 – Políticas e Estratégias de Comunicação, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom

² Mestre em Sociologia pela UNICAMP e doutor em Comunicação pela ECA/USP. Atualmente, trabalha como professor e coordenador de projeto experimental no curso de Rádio e TV da Universidade Anhembi-Morumbi, além de ser membro do Conselho Gestor do Núcleo de Comunicação e Educação (NCE) da ECA/USP. evicent@terra.com.br.

³ Um caso frequentemente citado é o do LP *Paêbirú*, de Lula Cortes e Zé Ramalho, de 1972, que foi gravado nos estúdios da Rozemblit e lançado pela Abrakadabra Produções Artísticas, *Disco Independentes S/A*, Jornal do Brasil, 01/07/1981. Já Tinhorão, cita os selos criados por Severio Leonetti e João Gonzaga ainda na década de 10, *A onda dos independentes*, Jornal do Brasil, 30/08/1980.



Até o final dos anos 70, a constante expansão do mercado levava as indústrias – mais numerosas, menos segmentadas e permanentemente beneficiadas pelos incentivos fiscais à produção de música nacional – a assimilar praticamente todo o leque de tendências e artistas surgidos no meio urbano, havendo assim poucos motivos para a constituição de uma cena independente organizada.

Porém, a grande crise econômica enfrentada pelo país na década de 80, o cenário muda completamente: a indústria aumenta sua seletividade, racionaliza sua atuação, reduz os seus elencos e passa a marginalizar artistas menos imbuídos de sua lógica ou não classificáveis dentro dos segmentos de mercado que passa a privilegiar⁴. Nesses termos, uma cena independente surge tanto como espaço de resistência cultural e política à nova organização da indústria quanto como única via de acesso ao mercado disponível para um variado grupo de artistas. Essa contradição tenderá a alimentar todo o debate acerca da cena independente desenvolvido no período. Helio Ziskind e Lelo Nazario – músicos profundamente envolvidos com essa produção – sintetizaram bem essas posições.

Escrevendo para a Folha de São Paulo em 14/03/1982, Ziskind busca desmistificar o movimento independente afirmando que:

Não se pode dizer que a música veiculada por um disco independente não possa ser registrada por uma gravadora. Como também não se pode dizer que um determinado disco não precisava ser independente. Não há uma relação de necessidade entre música e disco independente... o fato da produção independente permitir uma maior liberdade não significa necessariamente que a música por ela veiculada seja mais livre, mais avançada ou incompatível com as grandes gravadoras. Ser independente não é qualidade musical, pode ser apenas uma contingência... No entanto, o termo independente acaba sendo usado para identificar um certo tipo de confusão entre independência e novidade⁵.

Desse modo, a produção independente surgiria como uma estratégia possível dentro da carreira do artista (qualquer artista) que, a princípio, não implicaria necessariamente num questionamento da estrutura da indústria do disco e, menos ainda, da sociedade como um todo. Entendo que a posição de Ziskind reforça a idéia de que nos encontrávamos muito mais diante de uma reorganização do que propriamente de uma crise do mercado ou do modelo de produção da grande indústria. Mas Lelo Nazario, escrevendo ao mesmo jornal na semana seguinte, não interpreta as coisas desse

⁴ Basicamente o rock, a música romântica e a música infantil.

⁵ *O disco independente*, Folha de São Paulo, 14/03/1982



modo. Para ele, os significados de sua produção (e da postura independente de um modo geral) são muito mais profundos, inscrevendo-se entre as formas de resistência a uma “sociedade industrial totalitária”. Nesse sentido, afirma que

...arte independente é toda aquela que, partindo de uma nova ordem de valores que contrariam visceralmente os valores comerciais do sistema, pretende transformar aqueles que se dispõem a transformar a sociedade de armazém de mercadorias em um ambiente humano, onde as relações entre as pessoas não sejam mais regidas pelos interesses impostos de cima para baixo, mas pelos desejos autênticos dos indivíduos: os que suscitam a arte e a produzem... O que vem acontecendo com a música produzida de modo independente é muito simples: em sua grande maioria não se enquadra nesse conceito de independência, reproduz valores estéticos estabelecidos e deverá ser fácil e perfeitamente absorvida⁶.

Vale lembrar que esta relação entre produção independente e contestação política não é original do cenário brasileiro: já estava fortemente inscrita no contexto da cena musical norte-americano, estando sua origem vinculada, segundo Lee, ao discurso ideológico do rock'n roll (Lee, 1995: 13). De qualquer forma, e mesmo entendendo as motivações de Nazario, não seria difícil interpretar o surgimento dessa cena independente também como resultado da interiorização da racionalidade da indústria por parte dos artistas. São vários os argumentos a reforçar essa tese.

Em primeiro lugar, aquele apontado por Ziskind acerca da não existência de uma ligação clara entre a produção independente e a atuação de um grupo política e esteticamente coeso. Talvez o que houvesse fosse na verdade a impressão de uma ligação, dada muito mais pelo espaço que um determinado grupo de criadores (vinculado, em grande parte, ao projeto do Lira Paulistana) ocupava junto à crítica e à mídia escrita do que propriamente pelo volume de sua produção. A alternativa independente foi, na verdade, largamente utilizada também por artistas que atuavam em mercados regionais, na música sertaneja, na música instrumental e em segmentos do rock ignorados pelas grandes gravadoras⁷. Isso, no meu entender, reforça a idéia de que

⁶ *A mistificação dos discos independentes*, Folha de São Paulo, 21/03/1982.

⁷ Sobre os mercados sertanejo e regional, o Correio Braziliense oferece uma numerosa relação de artistas (principalmente de Goiás e do Distrito Federal) em *Música sertaneja, a melhor receita*, Correio Braziliense, 12/08/1983. Segmentos do rock como o punk e o heavy metal, entre outros, formariam a partir do final dos anos 70 a chamada cena *underground* ou do rock alternativo brasileiro. Um dos pioneiros nessa área foi Luiz Carlos Calanca que, a partir de sua loja de discos *Baratos Afins*, fundada em 1978, criou em 82 o selo de mesmo nome pelo qual gravaram Ratos de Porão, Voluntário da Pátria, Bocato, Nau, As Mercenárias, Gueto, 365, Fellini, Akira S. e Arnaldo Baptista, entre outros, *Dez anos de ousadia*, Jornal da Tarde, 02/02/1988.



nos encontrávamos diante de um processo de maior segmentação do mercado e autonomização de diferentes cenas musicais.

Em segundo, a atuação bem sucedida dentro do mercado independente implicava num alto grau de compreensão dos aspectos envolvidos na produção e comercialização do disco. A esse respeito, o próprio Antônio Adolfo afirmava: “eu mesmo lanço e comercializo meus discos. Produzo a parte musical, faço a capa, mando pensar – há fábricas que fazem esse trabalho – mando imprimir e viajo por todo o Brasil, indo pessoalmente vender nas lojas o LP”⁸.

Outro fator a ser considerado é que nomes de maior destaque da cena independente como Boca Livre e Oswaldo Montenegro, entre outros, aceitaram rapidamente os convites feitos por grandes gravadoras para integrar seus elencos⁹. Isso mostra, no meu entender, que a cena já desempenhava também o papel de campo de formação e teste de viabilidade para novos artistas que podiam, posteriormente, ser assumidos com menor risco pelas grandes gravadoras.

Além disso, a cena independente acabava cumprindo (embora em proporções limitadas) também o papel de prospectar novos mercados, respondendo com maior precisão à sua crescente segmentação e constantes mudanças. Analisado sob esse aspecto, o projeto do Lira Paulistana parece-me exemplar.

O Teatro Lira Paulistana foi inaugurado no bairro de Pinheiros no final de 1979 e polarizou, a partir de então, a cena e mesmo o debate sobre a produção musical independente no país¹⁰. Se até seu advento os nomes de destaque nesse campo eram Antônio Adolfo, Francisco Mário, Boca Livre, Céu da Boca e Luli & Lucinha, entre outros, o Lira trouxe a público um novo grupo, formado por artistas como Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Premeditando o Breque, Passoca e Língua de Trapo. O Lira não foi um movimento musical, mas uma iniciativa empresarial que consistiu na montagem de um núcleo de produção e difusão artística formado por um teatro, uma gráfica e um selo fonográfico, tendo sido esse último criado em 1981. Esse núcleo permitiu a aglutinação dos artistas acima citados e forneceu os meios de seu acesso ao

⁸ *O feito em casa em busca de um lugar*, Folha de São Paulo, 28/10/1979.

⁹ Oswaldo Montenegro assinou com a WEA em 1979 e o Boca Livre com a EMI em 1981. Além deles, assinaram com grandes gravadoras nomes lançados pelo selo *Baratos Afins* como 365 (Continental), Nau (CBS) e Gueto (WEA), entre outros, *O kamikaze do disco conta tudo*, O Estado de São Paulo, 19/04/1987.

¹⁰ O teatro foi montado em um porão



público. Iná Camargo Costa (1984b) fez uma análise pormenorizada desse projeto que eu gostaria de retomar aqui.

Em primeiro lugar, Iná atribui a criação do projeto a um diagnóstico de Wilson Souto Jr (o “Gordo”), seu idealizador, acerca da “existência de um público insatisfeito com a produção cultural” formado principalmente por “estudantes universitários ou já graduados, mais ou menos atentos às transformações sociais (e políticas) porque vinha passando o país; um tanto quanto na vanguarda das assim chamadas mudanças de comportamento... mas com um detalhe bastante significativo: de baixo poder aquisitivo” (Costa, 1984b: 34). Ao mesmo tempo, era considerada a existência de “uma produção cultural emergente, marginalizada pelos espaços institucionais e que vinha sobrevivendo em porões particulares, garagens e consumida apenas pelos amigos mais próximos”. Nesses termos, o Lira iria se constituir no “ponto fixo de encontro entre a nova produção e o público que a ‘procurava’” (idem: 35). Assim, a criação do teatro e a expansão do núcleo correspondem a um cálculo das potencialidades do mercado em que pretendia atuar. Nessa sua trajetória, o projeto chegou inclusive a obter o patrocínio de uma multinacional (a US Top) para uma série de eventos que promoveu e, ao final de 1982, a associar-se – através de seu selo fonográfico – à gravadora Continental (Idem: 36). Sem prejuízo do importante papel cultural que exerceu, parece-me evidente que o Lira desenvolveu-se, desde seu início, enquanto um projeto capitalista, que visava garantir lucros para seus promotores.

Analisando-se de certa distância, não seria difícil ficar com uma impressão de fracasso em relação ao projeto independente dos anos 80, já que muitas das iniciativas então desenvolvidas acabaram não tendo continuidade.

Em 1980, por exemplo, foi criado um departamento voltado para a produção de discos independentes dentro da Coomusa (Cooperativa dos Músicos Profissionais do RJ), que deveria encarregar-se da divulgação e distribuição dos trabalhos produzidos¹¹. Em 81, porém, Antônio Adolfo considerava que a experiência não obtivera êxito¹². Assim, acabou sendo criada, em 16/05/1982, a APID – Associação dos Produtores Independentes de Discos. A Associação era presidida por Antônio Adolfo, tendo Chico Mário como vice. Porém, “devido à crise geral do disco na segunda metade da década

¹¹ A Coomusa oferecia ainda um selo para a gravação dos discos, poupando aos independentes a necessidade de abrir uma empresa, *Os novos músicos com boca livre*, *Jornal Movimento*, 03 à 09/03/1980

¹² *Disco Independente S/A*, *Jornal do Brasil*, 01/07/1981



de 80”, ambos decidiram que a associação “deveria ficar congelada, até que tivesse condições de ser reacesa”¹³.

Já no campo da distribuição, que Helio Ziskind considerava o mais problemático para os independentes¹⁴, a principal iniciativa deveu-se a Cesare Benvenuti que, no final dos anos 70, organizou a distribuição do selo Eldorado. Como eram poucos os produtos da Eldorado a distribuir, Benvenuti passou a realizar esse serviço também para discos independentes, estando entre eles o primeiro trabalho do Boca Livre (*Boca Livre*) que, em 1980, vendeu perto de 100 mil cópias. Animado com os resultados, Benevenuti acabou por criar uma nova empresa – a Distribuidora Independente – para atender o setor¹⁵. Esta, porém, acabou não sobrevivendo ao final do Plano Cruzado.

Finalmente, temos todo o projeto do Lira e, principalmente, sua associação à gravadora Continental. O projeto conjunto trazia uma série de inovações e previa, entre outras coisas, uma divisão mais equilibrada dos lucros entre empresas e artistas; apoio para shows e obtenção de patrocínios; mapeamento dos espaços que poderiam sediar eventos em todo o país e a criação, em outros estados, de núcleos de produção (ou de aglutinamento da produção) nos moldes do Teatro Lira¹⁶. Infelizmente, a iniciativa conjunta jamais decolou, tendo sido definitivamente encerrada em 1987, juntamente como as atividades do Teatro e de todo o restante do núcleo¹⁷.

Seria fácil atribuir esse aparente fracasso à falta de uma visão mais comercial por parte dos artistas envolvidos no setor, às dificuldades de distribuição e divulgação enfrentadas pelos independentes, ao boicote das grandes companhias, etc. Em alguma medida, todos esses fatores estiveram presentes. No entanto, eu entendo essa inviabilização de um projeto independente em maior escala muito mais como índice da precariedade do capitalismo nacional como um todo do que enquanto resultado de fatores particulares. A espiral inflacionária, o atraso tecnológico da indústria, as constantes mudanças nas regras econômicas, os problemas de fornecimento de matéria-prima, etc, tornariam o cenário da segunda metade da década problemático até mesmo para o planejamento das grandes companhias...

¹³ Conforme depoimento via e-mail que Antônio Adolfo me concedeu em 31/05/2001.

¹⁴ *O disco independente*, Folha de São Paulo, 14/03/1982

¹⁵ *Disco Independente S/A*, Jornal do Brasil, 01/07/1981

¹⁶ *Lira Paulistana, o novo sócio da Continental*, Folha de São Paulo, 28/11/1982

¹⁷ *O kamikaze do disco conta tudo*, O Estado de São Paulo, 19/04/1987.



Nesse sentido, acredito que o projeto independente dos anos 80 esteve, na verdade, adiante do seu tempo e das condições materiais que, nos anos 90, iriam possibilitar a sua (espero) definitiva implementação. É para essa questão que nos voltaremos a seguir.

A Cena Independente dos anos 90

Embora entre no início dos 80 tenha, como vimos, sido esboçado um projeto de produção musical independente no país, foi só nos anos 90 que essa cena mostrou-se vigorosa o suficiente para substituir a grande indústria nas tarefas de prospecção, formação e gravação de novos artistas. Mas não foram unicamente os fatores tecnológicos que propiciaram esse ressurgimento: também dessa vez a crise da indústria teve um papel decisivo pois, privilegiando desde o final dos anos 80 o sertanejo e a música romântica, além de severamente atingida pela recessão de 1990, a indústria demonstrava pouco interesse por segmentos como o rock e a MPB ou por artistas que não apresentassem vendagens expressivas. Assim, em 1991, nomes como “Tim Maia, Tetê Spíndola, Quarteto em Cy, Belchior, Guinga, Hélio Delmiro e Vinícius Cantuária... só conseguiram gravar bancando o próprio trabalho”¹⁸. Paralelamente, a partir de selos independentes de diferentes pontos do país começavam a surgir novos nomes no cenário do pop/rock nacional como Racionais MC’s (Zimbabwe), Raimundos (Banguela Records) e Sepultura (Eldorado e, depois, Cogumelo), entre outros.

Diferentemente do que ocorrera no período anterior, a oposição ideológica entre *majors* e *indies*, ou mesmo entre arte e mercado, pouco se fez presente em discursos e debates. Independentemente de seu projeto ou área de atuação, interessava a esses artistas e empresários mostrar seu profissionalismo e a viabilidade comercial de sua produção, ou seja, afastar “a imagem de falta de acabamento e de precariedade sonora” que caracterizara a cena independente de 15 anos antes. Para muitos deles, o conceito de selo independente no Brasil ainda estava, como declarou Pena Schmidt, da Tinitus, “muito associado à imagem do disco artesanal, praticado aqui nos anos 70” e concluía, “ser independente é apenas ser dono do próprio negócio”¹⁹. Veteranos como Arrigo

¹⁸ *Império dos independentes contra-ataca*, O Estado de São Paulo, 13/02/1992

¹⁹ Como se pode ver, nada poderia ser mais distante das preocupações expressas por Lelo Nazario na década anterior, *Imagem ainda é ‘artesanal’*, Folha de São Paulo, 06/01/1993



Barnabé, Eliete Negreiros e o Grupo Rumor, por exemplo, agora gravavam pelo selo independente Camerati, que “masteriza e fabrica seus CDs nos EUA com supervisão do conceituado Toby Mountain, técnico que já gravou os Stones e Frank Zappa”²⁰. Pois, como sintetizava Almir Chediak, fundador da editora Lumiar e, posteriormente, da gravadora de mesmo nome, “o importante nas produções independentes é que elas não tenham cara de independente”²¹.

Esse reforço da idéia da profissionalização evidenciava uma nova e mais pragmática relação entre independentes e mercado, uma compreensão compartilhada e sem rodeios de sua lógica e realidade. Isso se deveu, em primeiro lugar, ao fato de muitos dos novos proprietários de selos terem vindo dos quadros das *majors*, normalmente descartados por políticas de contenção de custos e terceirização de atividades. Dentre os profissionais que saíram da Warner, criaram suas próprias empresas fonográficas Pena Schmidt (Tinitus), Conie Lopes (Natasha Records)²² e Nelson Motta (Lux). Além deles, Mayrton Bahia, ex-Odeon e PolyGram, criou a Radical Records²³; Marcos Mazzola, também saído da PolyGram, criou a MZA e Peter Klam, ex-diretor da Warner e da PolyGram, criou a Caju Music. Dentre os artistas que eram ou já tinham sido contratados de grandes gravadoras, criaram suas próprias empresas Ivan Lins e Vitor Martins (Velas), Dado Villa-Lobos (RockIt!), Marina Lima (Fullgás), Ronaldo Bastos (Dubas) e Egberto Gismonti (Carmo), entre outros²⁴.

Em segundo lugar, a necessidade da compra, manutenção e operação dos equipamentos, bem como a relação menos estável entre artistas e gravadoras, impunha a necessidade da assimilação de um conjunto muito mais amplo de conhecimentos por parte dos artistas, bem como da auto-administração de diversos aspectos de suas carreiras. Assim, Cícero Pestana (o Dr. Silvana), ao criar com outros 4 sócios (3 deles músicos) seu próprio estúdio, o Uptown, decretava em 1992: “acabou-se o tempo dos músicos que sabiam apenas tocar. Hoje tem que entender estas maquininhas (computadores)”. Moraes Moreira, ex-integrante dos Novos Baianos e da comunidade *hippie* por eles formada nos anos 70, dava o tom dos novos tempos. Ao descrever a República da Música, casarão de 3 pavimentos que abrigava seu estúdio e que

²⁰ *Imagem ainda é 'artesanal'*, Folha de São Paulo, 06/01/1993

²¹ *O som da liberdade*, Jornal do Brasil, 20/02/1992.

²² Além de Conie, são sócios na Natasha Paula Lavigne (esposa de Caetano Veloso) e Felipe Llerena, *Independentes, porém pragmáticos*, O Globo, 26/02/1997

²³ *Mayrton Bahia lança novo selo radical para gravar bandas de rock*, O Estado de São Paulo, 22/05/1993.

²⁴ *Independentes, porém pragmáticos*, O Globo, 26/02/1997 e *O som da liberdade*, Jornal do Brasil, 20/02/1992.



compartilhava com seus técnicos no Rio declarava: “somos uma comunidade, mas com visão profissional”²⁵.

Em terceiro lugar, ao crescente relacionamento entre *majors* e *indies* pois, diferentemente do que ocorrera com o movimento independente dos anos 80, formas bem sucedidas de associação entre as empresas tornaram-se freqüentes sendo que, em 1993, João Paulo Bandeira de Mello, diretor de marketing da EMI, descrevia a relação entre a gravadora e os selos independentes que passara a distribuir como um dos pontos positivos da crise²⁶.

Foram várias as *indies* que desenvolveram ou mesmo foram criadas em função de relacionamentos de diferentes níveis com *majors*. Os contratos de distribuição eram e continuam sendo – devido as dificuldades que essa área apresenta para as empresas menores – os mais freqüentes. A Caju e a Excelente contavam com distribuição da PolyGram; a Rock It, Radical, MP,B e Natasha tinham seus discos prensados e distribuídos pela EMI; a Warner cuidava da distribuição do selo Zimbabwe²⁷, etc.

Essa maior proximidade entre *majors* e *indies* tendia a ser vista como natural por muitos de seus proprietários. Brian Butler, da Excelente, explicava que a Polygram, ao distribuir seus discos, acabava usando o selo como ‘laboratório’ de novas tendências²⁸. Pena Schmidt, da Tinitus, declarava ter criado sua empresa visando, basicamente, formar artistas para posterior repasse às *majors* (Dias, 2000: 141) e Cacá Prates, sócio de Mayrton Bahia na Radical Records, considerava que a “tendência natural dos selos independentes é servir de fonte para as grandes gravadoras”²⁹.

Assim, entendo poder afirmar que, ao longo dos anos 90, foi se constituindo uma nova “ecologia” do mercado, com as gravadoras independentes passando a preencher um espaço não mais ocupado pelas *majors*, cuidando tanto da formação de novos artistas quanto da prospecção e atendimento a segmentos musicais emergentes ou de mercado muito restrito.

Nesse cenário eu entendo que, como regra geral, gravadoras independentes que operam com diversos segmentos ou com segmentos e artistas de projeção mais ‘nacional’ do que ‘regional’ tendem – diante dos problemas de divulgação e distribuição

²⁵ *O som da liberdade*, Jornal do Brasil, 20/02/1992.

²⁶ *Chefões do disco vêm retomada das vendas*, Folha de São Paulo, 10/05/1993

²⁷ *Caju e Kuarup resistem com lançamentos no exterior*, O Estado de São Paulo, 13/02/1992; *Montar gravadora está mais barato*, O Estado de São Paulo, 06/12/1996; *Selos alternativos dinamizam o mercado*, Folha de São Paulo, 06/01/1993 e *Selos pequenos crescem à margem da mídia*, Folha de São Paulo, 15/07/1994.

²⁸ *Montar gravadora está mais barato*, O Estado de São Paulo, 06/12/1996.

²⁹ *Selos pequenos crescem à margem da mídia*, Folha de São Paulo, 15/07/1994



envolvidos – a se associarem às grandes gravadoras³⁰. Aos selos realmente independentes resta a prospecção de mercados regionais ou, como resume o advogado, empresário e compositor José Carlos Costa Netto, da Dabliú Disco, “ter sua imagem associada a algum segmento específico”³¹.

Segmentos específicos seriam, no limite, aqueles não visados pelas *majors*. E vários são os que se encaixam nessa definição: o da World Music e New Age, por exemplo, é atendido quase que exclusivamente por selos independentes como o mineiro Sonhos e Sons e os paulistas Azul Records, Alquimusic e MCD; o da música instrumental, pelo carioca Visom e pelos paulistas Pau Brasil, Paulus e Núcleo Contemporâneo; a MPB contemporânea ou de perfil mais regional é atendida majoritariamente por selos independentes como Dabliú, Velas e Trama, de São Paulo, Kuarup (RJ) e Dubas Music (MG), entre outros. Mesmo o segmento da música infantil, que já foi o mais importante do mercado nacional, é abastecido em grande medida por *indies* como Palavra Cantada, CID e Angels Records...

Gravadoras independentes também têm respondido pela recuperação e relançamento em CD de gravações históricas. Além da paranaense Revivendo Músicas³², que se dedica exclusivamente a essa atividade, merecem destaque as iniciativas de gravadoras como Atração Fonográfica (que relançou o catálogo da Funarte) e Núcleo Contemporâneo (por seu “Projeto Memória Brasileira”), entre outras.

Perspectivas

A década atual apresentou importantes variáveis ao cenário mais ou menos idílico dos anos 90. A mais importante delas foi, sem dúvida, a grande crise da indústria que, pressionada pela desvalorização do real, pela recessão econômica e pelo crescimento da pirataria, despencou da 6ª posição no ranking mundial ocupada em entre 1995 e 1998 para o 12º lugar já em 2001. Essa situação trouxe óbvias dificuldades para a sobrevivência das empresas independentes, além de afastar grandes gravadoras das atividades de parceria com elas na prospecção de novos mercados.

Por outro lado, as amplas possibilidades de divulgação e distribuição musical oferecidas pela internet, aliada à crescente concentração da atuação das *majors* em uns

³⁰ Entre os independentes que são (ou foram em anos recentes) distribuídos por *majors* destacam-se, ainda, *Natasha Records*, distribuída pela BMG; *Dubas Music*, distribuído pela Warner e *Velas*, distribuído pela Sony.

³¹ *Abismo que separa as gravadoras fica maior*, Jornal da Tarde, 29/01/2000

³² *Leon Barg, o caçador de insucessos*, O Estado de São Paulo, 16/11/1988.



poucos artistas e segmentos, aumentaram consideravelmente as possibilidades de atuação de uma gravadora independente fora da esfera de influência das grandes empresas.

Podemos apontar vários fatores a corroborar essa tendência de fortalecimento do mercado independente, como a criação da ABMI – Associação Brasileira de Música Independente, em 2001, ou a entrada do grande capital nacional nesse mercado representada por gravadoras como a Trama (ligada ao Grupo VR) e a Biscoito Fino (Banco Icatú).

Mas gostaria de concluir esse texto apontando para o grande espaço de atuação dos independentes representado pelo que eu denomino como “circuitos autônomos” de produção musical.

Considero enquanto circuitos autônomos aqueles que, sem a presença de grandes gravadoras ou redes de mídia de alcance nacional, fornecem condições para as apresentações musicais, produção, divulgação e venda de discos dos artistas que os integram. Estes circuitos podem ter uma localização geográfica definida ou relacionar-se a identidades étnicas, religiosas, urbanas, etc. Nos termos de sua viabilidade econômica, considero três aspectos fundamentais para a sua constituição: 1) as possibilidades de pulverização da produção musical e redução de seus custos propiciadas pelas tecnologias digitais, que viabilizaram não só a criação de estúdios locais, como também o retorno do investimento a partir da venda de quantidades cada vez menores de discos. 2) o surgimento de redes locais de comunicação, como pequenas emissoras de TV, rádios comunitárias, livres, piratas, etc, que tendem a incorporar a produção dos artistas locais à sua programação, ao contrário do que ocorre com as grandes redes de mídia. 3) a possibilidade da intercomunicação global – principalmente pela Internet – que permite a ampliação do mercado potencial dessa produção (através de migrantes que deixaram o local, grupos que partilhem os mesmos valores identitários, etc).

Como exemplos de circuitos autônomos podem ser considerados os da música religiosa, do rap, do funk carioca, do rock alternativo, dos CTGs (Centros de Tradição Gaúcha), etc.

Estudar a produção fonográfica que se desenvolve nesses espaços praticamente invisíveis para as grandes redes de mídia seria, sob o meu ponto de vista, o caminho



para conhecer a real diversidade da música brasileira e as grandes fontes para a sua renovação.

Referências bibliográficas

BARNET R. J. e CAVANAGH J., If Music Be the Food of Love. In: *Global Dreams*, New York, Simon & Shuster, 1994

BURNETT, Robert, *The Global Jukebox*. London & New York, Routledge, 1996

COSTA, I. C. “Quatro Notas sobre a Produção Independente de Música”. In: *Arte em Revista*. Independentes, Ano 6, nº8, São Paulo, CEAC, 1984, p.06-21

COSTA, I. C. “Como se Tocaram as Cordas da Lira”. In: *Arte em Revista*. Independentes, Ano 6, nº8, São Paulo, CEAC, 1984, p.34-36

IFPI, *The Recording Industry in Numbers 98: the definitive source of global music market information*, London, IFPI, 1998

_____, *The Recording Industry in Numbers 99: the definitive source of global music market information*, London, IFPI, 1999

_____, *The Recording Industry in Numbers 2002: the definitive source of global music market information*, London, IFPI, 2002

MÁRIO, Chico. *Como Fazer um Disco Independente*. Petrópolis, Vozes, 1986

TATIT, Luiz. Antecedentes dos Independentes. In: *Arte em Revista*. Independentes, Ano 6, nº8, São Paulo, CEAC, 1984, p.30-34

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular, Do Gramofone ao Rádio e TV*, São Paulo, Ática, 1981

VICENTE, Eduardo. *A Música Popular e as Novas Tecnologias de Produção Digital*, dissertação de Mestrado não publicada, Campinas, IFCH/UNICAMP, 1996.

VICENTE, Eduardo. A Indústria Fonográfica Brasileira Nos Anos 90: elementos para uma reflexão, In: *Arte e Cultura da América Latina: vol VI, n ° 2, 2 ° sem/99*, São Paulo, CESA - Sociedade Científica de Estudos da Arte/Fapesp, 1999, p: 71-96



YÚDICE, G. *La Industria de la Musica en el Marco de la Integración América Latina – Estados Unidos*: Conferência apresentada no seminário “Integración Económica e Industrias Culturales en América Latina y el Caribe”, Buenos Aires, jul/98. Texto fornecido pelo autor

ZAN, J. R. A Gravadora Elenco e a Bossa Nova. In: *Cadernos da Pós-Graduação*, Campinas, IA/Unicamp, 1998, v.2, n.1, p. 64-70