



Impressões digitais da (in)dependência:

Os CDs (in)dependentes em Brasília (1990 a 2007).



Clodomir Souza Ferreira, mat.: 04/25656

Departamento de História da Universidade de Brasília



Programa de Pós-Graduação de História

Área de concentração: História Cultural

Janeiro de 2008

Orientadora: Prof^ª. Dra. Cléria Botelho da Costa

Ferreira, Clodomir Souza

Impressões digitais da (in)dependência: os CDs (in)dependentes em Brasília (1990 a 2007)./ Clodomir Souza Ferreira. -- Brasília: Unb / Universidade de Brasília, 2008.

x, xx f. : il. color. ; 31 cm.

Orientador: Profª Dra. Cléria Botelho da Costa

Tese (doutorado) – Universidade de Brasília.

UnB, Departamento de História da Universidade de Brasília, 2008.

1. Música – Brasília. 2. Música Independente – Tese. I. Costa, Cléria Botelho da. II. Universidade de Brasília, Departamento de História. III. Título.

**Impressões digitais da (in)dependência:
Os CDs (in)dependentes em Brasília (1990 a 2007).**

Clodomir Souza Ferreira, mat.: 04/25656

Departamento de História da Universidade de Brasília
Programa de Pós-Graduação de História
Área de concentração: História Cultural

Banca Examinadora

Orientadora: Prof^ª. Dra. Cléria Botelho da Costa – Universidade de Brasília

Prof. Dr. Newton Dangelo – Universidade de Uberlândia

Prof^ª. Dr^ª Mércia de Vasconcelos Pinto - Universidade de Brasília

Prof. Dr. Luiz Gonzaga Motta – Universidade de Brasília

Prof. Dr. José Walter Nunes – Universidade de Brasília

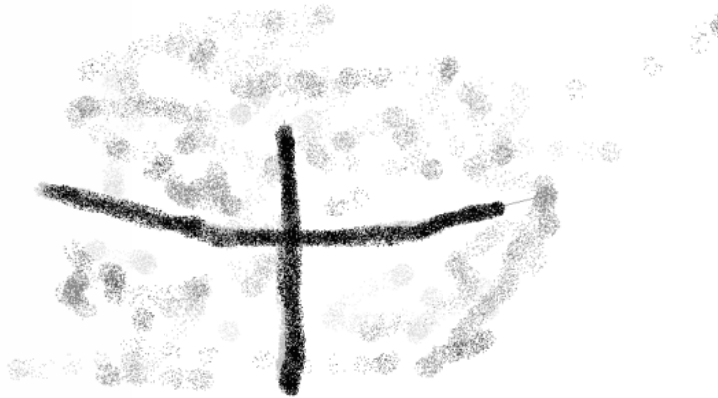
Janeiro de 2008

Agradecimentos

Deixo meu sincero agradecimento à orientadora, professora Cléria Botelho da Costa. Também agradeço de coração aos artistas que me confiaram suas memórias de forma tão espontânea e colaborativa.

Mas, acima de tudo, à esposa Heloisa e aos filhos Pedro e João, pelo carinho e base emocional para suportar com tranquilidade a ansiedade que atravessa o caminho de quem se arrisca num doutorado.

Ah, bonita que faz chorar
Limpa, dá vontade de macular-te
Ah, não tens juízo
Tu não tens dono
Nasceste sol
Tem teus satélites constantes
Teus inconstantes habitantes
Parece que ninguém nasceu pra te habitar



Brasília, música gravada pelos autores no disco independente intitulado *Clodo*,
Climério, Clésio (1991).

RESUMO

O presente estudo tem como cenário Brasília, a capital do Brasil, uma cidade fundada em 1960 que se tornou uma metrópole terciária precoce nos anos de 1980, tendo, agora, a quarta maior população do País, com cerca de 2,5 milhões de habitantes. Brasília é formada pelo Plano Piloto e um conjunto de cidades-satélites distribuídas no Distrito Federal. Nesse espaço e em sua curta existência, registra-se uma atividade cultural intensa que vem se firmando a cada dia – a produção independente de discos. Além do rápido crescimento populacional, Brasília é um dos maiores municípios para o Produto Interno Bruto (PIB), juntamente com São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba e Belo Horizonte.

O objeto da presente tese são os significados da música produzida na forma de CDs independentes para seus criadores em Brasília, no período de 1990 a 2007, considerando-se a *produção independente* como uma prática cultural diversa da maneira industrial, ancorada no desejo de expressão do artista, que independe do mercado. O intuito é contribuir para a história da música popular do Brasil e de Brasília.

A tese tem como referência a narrativa de artistas selecionados entre seis gêneros musicais, compositores que são também intérpretes de sua própria obra, tendo as letras das músicas como *corpus* importante de análise. A partir de um mergulho nas obras, à luz do suporte teórico, e levando-se em conta a fala dos artistas, busca-se desenhar e compreender a identidade cultural da arte, num período que coincide com a redemocratização da nação.

A tese *Impressões digitais da (in)dependência: os CDs (in)dependentes em Brasília (1990 a 2007)* é desenvolvida no contexto da nova história cultural, valorizando os aspectos simbólicos, a construção do imaginário e as representações sociais, evidenciando os sentidos que afloram na produção criativa. Tal perspectiva se mostra indispensável, principalmente pela forte carga simbólica que acompanha a cidade desde sua fundação, refletindo novos objetos de interesse da história, como valores, mitos e crenças.

A formação teórica teve como suporte os conceitos de *cultura diaspórica*, *hibridismo* e *tradução*, como propostos por Stuart Hall, que permitem a percepção de novas formações de identidades, úteis para observar-se a cultura de Brasília, a influência das diversas regiões do País e as sínteses que ocorrem.

Para traçar o perfil identitário dos compositores independentes, consideraram-se, especialmente, aspectos, como a influência da família na criação artística, a diversidade cultural, a auto-imagem dos artistas, a relação com a política e a visão da própria produção independente. A produção independente não é vista como a negação da produção hegemônica, mas como uma forma de sobrevivência cultural para o autor que não se dispõe a atender a todas as demandas da grande indústria, circunstância em que o artista procura preservar sua expressão.

A tese traz, ainda, uma reflexão sobre a cultura da cidade nas poucas décadas de sua história, mostrando as características de cada período e sua inter-relação com o ambiente social e seus diálogos com a cultura nacional.

Assim, o personagem em destaque é o artista independente, muitas vezes ignorado pela grande indústria e até pelos meios de comunicação, que deveriam lhe abrir o justo espaço para a valorização da arte brasileira, atendendo às novas demandas de expressão e de formação de identidades. A produção independente é, pois, uma obra inconclusa, vaga e fracamente organizada, embora apresente os primeiros sinais de sistematização e de efetividade. Reconhecê-la e multiplicá-la é um desafio no qual a nova história cultural tem um papel fundamental.

ABSTRACT

The present study takes place in Brasília, the capital of Brazil, a city founded in 1960, which has become an early tertiary metropolis in the 1980s. Nowadays, Brasilia is the fourth largest city in the country with about 2.5 million people. Brasília is comprised of Plano Piloto [Pilot Plan] and a set of satellite-cities spread through the Federal District. In this space and along its short existence, there is an intense cultural activity that is more and more consolidated – the independent production of music CDs. Aside from the quick population growth, Brasília is one of the municipalities that contributes the most for the Gross Domestic Product (GDP), along with Sao Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba and Belo Horizonte.

The object of this thesis is what the independent music CDs mean to their creators in Brasília between 1990 and 2007, considering independent production as a cultural practice that is different from the industrial way of doing it, anchored in the wish of expression of artists, which does not depend on the market. The intention is to contribute to the history of popular music in Brazil and Brasília.

The thesis uses the narration of artists as a reference. They have been chosen from six different music genres, and they are song writers who can also sing their own pieces. The lyrics are also an important part of analysis. From a deep analysis of the art pieces, based on the theoretical standing and also taking into account the words of artists, we try to draw and understand the cultural identity of Art, in a period which coincides with the redemocratization of the nation.

The thesis *Digital Impressions of (in) dependence: (in) dependent CDs in Brasília (1990 to 2007)* is developed under the context of the new historical culture, with value given to the symbolic aspects, the imagination and the social representations, thus evidencing the senses, which blossom in creative production. Such perspective is indispensable, especially for the strong symbolic character that follows the city ever since its foundation, thus reflecting new objects of interest along history, such as values, myths and beliefs.

The theoretical form has been supported by the concepts of the Diaspora, the hybridism and the translation, as proposed by Stuart Hall, which allow the perception of forming new identities that are useful to observe the culture in Brasília, the influence of the

several regions in the country and the syntheses that occur.

In order to set out the identity profile of independent song writers, we have especially considered aspects such as the influence of their family in the artistic creation, the cultural diversity, their self-image, their relation with politics and how they view their own independent production. Independent production is not seen as a denial of the hegemonic production, but as a way of cultural survival for the writer, who is not willing to meet all the needs of the major industry, in which circumstance the artist tries to preserve his/her expression.

The thesis also brings a reflection on the city culture in the few decades of its history, thus showing the features in each period and their interrelation with the social environment and their dialogue with the national culture.

Hence, the character in the spotlight is the independent artist, many times ignored by the major industry and even by the communication means that should open them a fair space for giving more value to the Brazilian art, meeting new demands for expressing and forming identities. Therefore, independent production is an inconclusive, vague and poorly organized work, although it presents the first signs of systematization and effectiveness. Acknowledging and replicating it is a challenge in which the new cultural history plays a major role.

LISTA DE FIGURAS

Capítulo I:

1. Foto da capa do livro de Lourenço Cazarré, publicação do Açougue Cultural T-bone (2002).
2. Gog, artista entrevistado, em encarte do CD Tarja Preta. Foto de André Carvalho (2003)
3. Carlos Elias, artista entrevistado. Foto de Clodo Ferreira (2007)
4. Mapa do Plano Piloto em 1960.
5. Diamantina, em Minas Gerais, onde nasceu JK. Foto de Clodo Ferreira (2007).
6. Juscelino Kubitschek na capa da revista Time (13/2/1956).
7. A Universidade de Brasília na década de 1970. Foto Biblioteca Central/Arquivo/ Cedoc/UnB.
8. Há poucos quilômetros do Lago Norte, no Plano Piloto, o contraste social ainda persiste. Foto de Clodo Ferreira (2008).
9. O Entorno faz parte da Ride/DF desde 1998. Fonte: DER/GO.
10. Brasília tem mais de 600 condomínios. Foto de Clodo Ferreira (2008).
11. Plano Piloto visto do Lago Norte. Foto de Clodo Ferreira (2008).
12. Catedral é um símbolo da religiosidade da cidade. Foto de Clodo Ferreira (2008).
13. Teatro Oficina do Perdiz. Foto do *site* <<http://www.overmundo.com.br>>.
14. Sambista Sérgio Magalhães. Foto de Sônia Palhares (2002).
15. Eduardo Rangel no Mistura fina, RJ. Foto de Heloisa Gomes (1994).
16. Capa do CD da banda Cumade Selvira (2002).
17. Móveis Colônias de Acaju, em Foto de Andressa Reze/Revista Paradoxo(2007).

18. Contracapa do LP A profissão do sonho, de Clodo, Climério. Foto de Luís Humberto (1989).
19. Liga-Tripa na capa do CD Prêmio Renato Russo (1998).
20. Tonicesa Badu na década de 1970. Foto do arquivo pessoal do artista.
21. Tonicesa Badu em atividade em 1974. Foto de arquivo pessoal do artista.
22. Banda Matuskela. Capa do LP de 1973.
23. Renato Matos na década 1970. Fotos publicadas nos anos 1980 no livro Cabeças. Edição de fotografia de Juan Pratginestós.
24. Poeta Nicolas Berh. Foto de Juan Pratginestós (1977).
25. 16 Porretas: coletânea de poesia de Brasília. Reprodução da capa (1979).
26. Andy Costa no Estúdio Zen. Foto de Juan Pratginestós (2005).
27. Elias, um dos criadores do Clube do Samba, em Paris (2000). Foto do arquivo pessoal.
28. Capa do LP de Os Quadrados, primeiro independente de Brasília (1969).

Capítulo II:

1. O cerrado faz parte da memória do Tonicesa Badu. Foto de Clodo Ferreira (2008)
2. Eduardo Rangel e Orquestra Filarmônica de Brasília. Foto de Romildo Souza (2007).
3. Capa do primeiro CD de Eduardo Range, Pirata de mim, gravado ao vivo (1998).
4. Gog, compositor entrevistado. Foto disponível em: <<http://pt.wikipedia.org>> .
5. Sérgio Fonseca e Cálida Essência. Foto do encarte do CD O Nome da Rosa (2004).
6. Selo do CD Solistício da banda Cadabra (2005).

7. Uirá, primeiro à direita, artista entrevistado. Foto disponível em: <www.banduíra.com.br> (2007).
8. Torre de TV, céu e o cerrado: temas dos artistas independentes. Foto: Clodo Ferreira (2007).
9. Tonicesa Badu, artista entrevistado. Foto de Valéria Costa (2006).
10. Capa do CD Goya (1998).
11. Encarte do disco de Goya. (1998)
12. Gog, na capa do CD Aviso às gerações. Foto Igor Estrela (2006).
13. Encarte do disco Aviso às gerações de Gog. Projeto gráfico: Alexandre Mendanha (2006).
14. Capa do CD Tarjas Preta, de Gog (2003)
15. Capa do disco de vinil Caetano Veloso de 1969.
16. Capa do disco Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, dos Beatles (1967).
17. Capas de papel pardo e selo à vista em discos antigos. Foto de Clodo Ferreira (2007).
18. Uirá, artista entrevistado. Foto disponível em: <www.banduíra.com.br>. Acesso em: 2007.
19. Tonicesa Badu, artista entrevistado. Foto do arquivo do artista (2006).
20. O encarte do disco de Tonicesa Badu. (2004).
21. Goya na capa do CD Palavras Verdes. Foto de Reynaldo Stavale (2005).
22. Capa do CD Construção, da banda Tijolada Reggae (1999).
23. Capa do CD Antonio César, antigo nome de Toniseca Badu. (2004).
24. Renato Matos. Capa de CD Reggadô. Foto de Rui Faquini (1993).
25. Capa do CD Eduardo Rangel e Orquestra Filarmônica de Brasília (2007).

26. Gog, artista entrevistado. Foto de André Carvalho (2003).
27. Capa do livro Colecionador de Pedras, de Sérgio Vaz (2007).
28. Daniel Grilo e banda Cadabra. Foto: disponível em <<http://profile.myspace.com>>. Acesso em: 2007.
29. Eduardo Rangel, artista entrevistado. Foto de divulgação (2006).
30. Goya na capa do CD Acústico. Foto de Carlos Limeira (2002).
31. Há quem aposte no fim do CD em poucos anos. Foto de Clodo Ferreira (2007).

Capítulo III:

1. Uirá, artista entrevistado. Foto divulgação disponível em <www.banduirá.com.br> (2007).
2. Banduirá. Foto disponível em <<http://bandasdegaragem.uol.com.br>>. Acesso em: 2007.
3. Capa do CD das Banduirá (2006).
4. Banduirá em evento na Torre de TV. Foto de Clodo Ferreira (2007).
5. Capa do CD Solistício, da banda Cadabra (2005).
6. Gog, no encarte do CD Tarja Preta. (2003).
7. Eduardo Rangel na juventude. Foto do arquivo pessoal do artista.
8. Goya no dia da entrevista para a pesquisa. Foto de Clodo Ferreira (2007).
9. Evandro Barcelos, artista entrevistado. Foto de Sônia Palhares. (2006).
10. Julinho do Samba e Manoel Brigadeiro. Fotos do encarte do CD Prêmio Renato Russo (1998).
11. Carlos Elias com o filho em Roma. Foto de arquivo pessoal. (1985).

12. Carlos Elias chegou a Brasília na década de 1970. Foto de Sônia Palhares (2006).

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	16
	CAPÍTULO I	
2.	BRASÍLIA: O PALCO PARA A MÚSICA INDEPENDENTE	31
2.1	Brasília metrópole: o plano e seus satélites	31
2.2	A cidade e seu ambiente cultural	62
2.3	De volta ao começo: a música de Brasília nos anos 1980	75
2.4	Brasília nos acordes musicais dos anos 1970	85
2.5	Formação da produção independente na nova capital (anos 1960)	101
	CAPÍTULO II	
3.	O PERFIL IDENTITÁRIO DOS COMPOSITORES INDEPENDENTES	113
3.1	A influência da família na criação artística	125
3.2	Brasília capital da diversidade	145
3.3	Arte, a casa dos loucos	164
3.4	A política entre a chatice e a utopia	179
3.5	A independência indesejável	201
	CAPÍTULO III	
4.	HISTÓRIA DE VIDA DOS ARTISTAS INDEPENDENTES	216
4.1	As primeiras gerações de brasilienses	217
4.2	Os candangos construtores da cultura	248
5.	CONCLUSÃO EM CONSTRUÇÃO	271
	CORPUS DOCUMENTAL	277
	REFERÊNCIAS	281
	ANEXOS	
	A – CDs de compositores de Brasília	293
	B – Intérpretes, discos instrumentais e eruditos	295

1 INTRODUÇÃO

Brasília vivia sua primeira década e já se agitava com os grupos de músicos adolescentes, tocando em bailes, clubes e festas juvenis. Um desses grupos, com o psicodélico nome de *Os Quadrados*, saiu um dia de Taguatinga com destino ao Plano Piloto para gravar um *long-play* no PR Studio, um estúdio pioneiro.¹ Aquela foi a primeira gravação independente da nova capital, realizada em 1969. Daí em diante a produção independente passou a fazer parte da arte brasiliense, paralelamente a outras iniciativas culturais da cidade.

A música brasileira na década de 60 do século XX, quando Brasília foi inaugurada, mudava em alta velocidade, recém-saída da bossa nova e recebendo as influências da jovem-guarda, do tropicalismo e da onda crescente do rock internacional. Mas a produção independente só veio a se firmar no País alguns anos depois, quando o pianista e compositor Antonio Adolfo lançou o clássico disco *Feito em Casa*, em 1976.² É ele quem informa que Chiquinha Gonzaga, lá nos distantes anos 20 do século XX, criou uma gravadora de fundo de quintal e tornou-se uma profetiza da produção independente brasileira. Puxando pela memória, Adolfo afirma que o crítico de música Tárík de Souza inaugurou o uso do termo *produção independente* para caracterizar o processo detonado pelo seu disco *Feito em Casa*.

Meu interesse pelo tema da produção independente vem, em primeiro lugar, da minha atividade de compositor piauiense, que mora em Brasília desde 1965, e também porque testemunhei, direta ou indiretamente, os principais acontecimentos musicais da cidade. Estive entre os artistas de Taguatinga que formaram as primeiras bandas dos anos 1960, tocando em grupos de guitarras elétricas e compondo para um dos discos pioneiros da produção independente de Brasília. Já morando no Plano Piloto, fui também ganhador de um importante festival de música no início de década de 1970. Na virada dos anos 1980, integrei a geração de artistas nordestinos que se destacaram no cenário fonográfico nacional em grandes gravadoras para, depois, optar pela produção independente na cidade, lançando três LPs com o grupo formado com meus irmãos Climério e Clésio. A partir dos anos 1990

¹ Correio Braziliense - *Brasília, cidade viva*, caderno especial, 30 de junho de 2006. A banda ELSON 7 também gravou nessa época, ficando uma dúvida sobre a primazia.

² Antonio, 1992.

mantive carreira solo, gravando dois CDs com músicas próprias e um projeto interpretando músicas do compositor *Sinhô*, além de criar trilhas para cinema.

Meu segundo interesse pelo assunto da independência é de natureza acadêmica, uma vez que a dissertação de mestrado em Comunicação, que defendi na Universidade de Brasília (1992), tinha como tema os aspectos socioeconômicos da produção independente de discos LPs na cidade até o fim dos anos 1980. Na mesma linha de interesse, propus e mantenho uma disciplina optativa no currículo da Faculdade de Comunicação, intitulada Comunicação e Música, com a qual se faz um estudo da música dentro dos meios de comunicação a partir da implantação do rádio no País até os dias atuais. Portanto, minha pesquisa vem do cruzamento da vivência artística na cidade e a linha acadêmica ligada à cultura que escolhi como campo de estudo.

Enquanto Brasília forneceu gerações e gerações de artistas para o cenário nacional, desenvolveu-se na cidade uma produção criada pelos próprios artistas, que vem se aprimorando constantemente. É essa a história que está por ser escrita. Daí nasceu a necessidade dessa tese, que tem como objeto de estudo *os significados da música produzida de forma independente para seus criadores, em Brasília, no período de 1990 a 2007*. A primeira intenção é contribuir para a reconstrução da história da música popular brasileira e, mais especificamente, para a história da música popular em Brasília, especialmente da produção independente.

A partir de sua inauguração, a cidade de concreto e aço vinha brotando do chão pela mão calejada de homens e mulheres. Outra cidade se erguia a partir dos mesmos sujeitos: a cidade imaginária que se constrói nas mentes e nos sentimentos das pessoas. A cidade na sua carne cultural. Ambas se entrecruzam e não existem isoladamente. Não são somente construções físicas e palpáveis. São, concomitantemente, percepções, identificações, visões de mundo palpáveis e eficazes tanto quanto os belos edifícios da cidade. Crenças tão resistentes como a Catedral. Poderes que se exercem paralelamente aos palácios. Cidade de cimento e de cultura é uma única manifestação, uma significação carregada de contrastes, de altos e baixos, de sonhos e frustrações.

Inicialmente, consideremos três aspectos no objeto escolhido, os quais serão posteriormente abordados mais detalhadamente. Neste trabalho, a *produção independente* é definida como uma *prática cultural* diversa da maneira industrial da produção musical controlada pela indústria fonográfica. A diferença básica é a posse do produto: na *produção*

independente, o produto é posse do próprio artista, enquanto no sistema industrial, a posse do produto é da gravadora que contrata o artista. Mas, levarei em conta outras características, tais como: o artista tem maior liberdade na escolha do repertório, na definição da sonoridade do disco, na indicação do estilo gráfico da capa; a produção independente não tem uma estrutura empresarial dando suporte, e o trabalho é feito com o envolvimento direto de pessoas das relações pessoais dos artistas; os discos independentes têm tiragem reduzida e não contam com sistema profissional de distribuição própria; os discos independentes são ignorados pela maioria das emissoras radiofônicas, que não incluem músicas independentes em sua programação, com exceção de algumas emissoras públicas.

É importante perceber que a *produção independente* não deve ser vista como um *movimento* musical, como a bossa nova, a tropicália ou a jovem guarda. Será melhor considerá-la uma *prática cultural*. O estudo das *práticas culturais* foi influenciado pelo francês Roger Chartier, que procurava dar resposta às limitações da história cultural francesa dos anos 1960-1970.³ No novo contexto, outros objetos despertaram o interesse da história, como as atitudes diante da vida e da morte, as crenças e os comportamentos religiosos, os sistemas de parentesco e as relações familiares, os rituais, e as formas de sociabilidade, ampliando o universo dos territórios do historiador: “A história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”. (CHARTIER, 1988, p.17)

A nova visão da história cultural veio mostrar que as representações do mundo social são atravessadas por interesse dos grupos que propõem tal representação, o que leva à necessidade de relacionar os discursos com a posição de seus atores. Não há, nessa perspectiva, discursos neutros, uma vez que se produzem estratégias e *práticas* sociais, escolares ou políticas que buscam impor uma autoridade, indicando justificativas para que os indivíduos façam suas escolhas e adotem condutas. As representações pressupõem uma competição, um jogo de poder e de dominação, numa disputa tão importante quanto a luta econômica, pois significa a imposição de uma concepção do mundo social e de valores. Dessa forma, Chartier mostra que há um falso debate entre a objetividade das estruturas (com base em documentos quantificáveis) e a subjectividade das *representações*. A história

³

Chartier, 1988.

cultural procura compreender as *representações* do mundo social à revelia dos *atores sociais*. Chartier constrói seus argumentos a partir das noções de *representação*, *prática* e *apropriação*. Assim, a definição de história cultural é pensada como a análise do trabalho de representações e as estruturas do mundo social são vistas como produzidas historicamente: “As maneiras como um indivíduo ou um grupo se apropria de um motivo intelectual ou de uma forma cultural são mais importantes do que a distribuição estatística desse motivo ou dessa forma”. (CHARTIER, 1988, p. 27)

As distinções primordiais expressadas em pares de oposições (erudito/popular, criação/consumo, realidade/ficção, etc.) eram alicerces sobre os quais se apoiavam maneiras de tratar os objetos da história. Ler, olhar ou escutar são atitudes intelectuais que permitem a reapropriação, o desvio, a desconfiança ou a resistência. Aqui, a cultura é pensada nos termos de C. Geertz, que a vê como um padrão de significados corporizados em símbolos de concepções herdadas, expressas em formas simbólicas. A história sociocultural levou tempos esquecendo que diferenças sexuais, territoriais ou religiosas eram também sociais, e trazem explicações tanto quanto a oposição entre dominantes e dominados.

O conceito de cultura deve ser aqui pensado e entendido no contexto da história cultural, no sentido explicitado por Pesavento:

Trata-se, antes, de tudo, de pensar a cultura como um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para exemplificar o mundo. [...] A cultura é ainda uma forma de expressão e de tradução que se faz de formas simbólicas, ou seja, admite-se que os sentidos conferidos às palavras, às coisas, ações e aos atores sociais se apresentam de forma cifrada, portando já um significado e uma apreciação valorativa. (PESAVENTO, 2003, p. 15)⁴

Pensar a produção independente como um *movimento musical* conduzirá ao erro, visto que o movimento tem características diferentes: o *movimento* tem uma temática comum partilhada pelos diversos artistas envolvidos; há uma ligação direta entre os artistas envolvidos por meio de parcerias, shows coletivos e formas objetivas de aproximação; há sempre um ambiente social que dá suporte ao *movimento*. Esses elementos que caracterizam um *movimento musical* não existem na produção independente que, na verdade, é outra forma de criar, de produzir e de distribuir.

⁴

Pesavento, 2003.

O segundo aspecto é o caráter *marginal* dessa *produção independente* em relação à história da música popular brasileira. A narrativa sobre a história da canção brasileira reflete o que acontece no mercado do disco. A *produção independente*, por estar excluída dos meios de comunicação, também fica à margem da história que se conta. É necessário escutar a canção dos independentes, pois aí existe uma cultura que vai se perdendo na memória da sociedade brasiliense e brasileira. Do ano 2000 em diante há um aumento na publicação de bibliografia sobre artistas e sobre a música brasileira, mas pouquíssimos deles se referem à produção independente no Brasil e muito menos à música independente brasiliense. Mas que fique bem claro que ela só é marginal no reconhecimento, pois na prática, os dados da *Associação Brasileira de Música Independente (ABMI)* mostram que sete em cada dez discos lançados no Brasil são independentes. Em termos mundiais, segundo dados da International Federation of the Phonographic Industry, o setor independente responde por 25% das vendas do planeta. O primeiro mapeamento da economia da música de Brasília – Music From The Capital of Brazil – desenvolvido por meio de uma parceria entre a GRV Produções Culturais e o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas do Distrito Federal (Sebrae-DF), indica que há 500 bandas ligadas a selos independentes na cidade.⁵

Finalmente, falar da música em Brasília é discutir a cultura gerada fora dos grandes centros urbanos. Brasília não dispõe de uma estrutura fonográfica avançada, o que também acontece na maioria das cidades brasileiras. As grandes produtoras fonográficas estão localizadas no eixo Rio de Janeiro – São Paulo. Conhecer a história dos independentes da capital federal termina por contribuir para retratar melhor o perfil da nação fora dos eixos econômicos predominantes.

O recorte temporal a partir de 1990 se justifica porque, até o fim da década de 1980, o País era um relevante produtor de discos de vinil, mas essa tecnologia foi reduzida na década seguinte e hoje existe somente como peças de colecionadores. Podemos considerar o período abrangido pela tese como a era do CD, com suas possibilidades de gravação e de reprodução digitais. Coincidentemente, o recorte temporal corresponde ao período de redemocratização do País. Durante 30 anos, Brasília teve sua vida marcada pela presença de um regime que suspendeu as liberdades democráticas, quando o Congresso Nacional foi fechado e a vida pública abalada pelo golpe militar de 1964. A primeira eleição direta na

⁵Dados disponíveis no site < <http://www.fmi2007.com.br>>.

redemocratização escolheu Fernando Collor como Presidente da República para o mandato que se iniciou em 1990. Sua estada no Poder foi breve, pois dois anos depois renunciou ao cargo no meio de um intenso movimento nacional pelo seu *impeachment*, ocasião em que foi substituído pelo vice-presidente Itamar Franco. Em seguida, a Presidência da República foi ocupada por dois mandatos consecutivos por Fernando Henrique Cardoso (1995 a 2002), que notabilizou-se pela implantação do Plano Real. Depois de sucessivas derrotas, Luiz Inácio da Silva, o Lula, uma nova liderança vinda do movimento sindical, foi eleito e, posteriormente, reeleito para ocupar a Presidência da República com grande apoio popular (2002 a 2010).



Foto da capa do livro de Lourenço Cazarré.

Publicação do Açougue Cultural T-Bone (2002).

Utilizei como *corpus* para a presente tese a narrativa dos artistas e fiz um mergulho em suas obras. Outras fontes para a pesquisa foram livros, jornais e *sites* na internet voltados para a música. Na verdade, são poucos os livros publicados sobre a música de Brasília, e, mesmo assim, a maioria deles se concentra nos artistas consagrados e contratados pela indústria. Mas, felizmente, os escritores começam a acordar para o potencial cultural da cidade, e cito publicações que considero importantes. A primeira é o completíssimo livro *História de uma Orquestra em Cordel*, cuja autora é também violinista da orquestra e conta a saga da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro

(1979-2004) na forma de cordel.⁶ O segundo exemplo é o livro *O Encantador, Seu Teodoro do Boi*, que traz um criterioso registro fotográfico acompanhado de documentação de depoimentos. Seu Teodoro nasceu no Maranhão, em 1921, e veio para Brasília na comemoração do primeiro aniversário da cidade, onde decidiu passar a criar a família e fundou o Boi do Seu Teodoro na cidade-satélite de Sobradinho.⁷ Louve-se ainda a iniciativa da série de livros *Brasilienses #1* sobre artistas de diversas áreas artísticas, publicada com apoio do ParkShopping (2004), que se propõe a *entrar, com ousadia e inventividade, na alma da cidade*. Há, ainda, o trabalho do Açougue Cultural T-Bone que, dentre muitas iniciativas, lançou discos, criou bibliotecas comunitárias em paradas de ônibus e publicou o livro *Um castelo no cerrado*, sobre a Superquadra Norte 312 e sua efervescência artística.⁸

Outra fonte foi a imprensa escrita, que não demonstra nenhuma discriminação em relação à produção independente na divulgação dos lançamentos de discos e shows, o que faz das matérias em jornais uma fonte indispensável.

Mas é fundamental realçar a importância da narrativa dos artistas criadores, pois busquei extrair o que há de vida, perspectivas e o sangue da história cultural correndo nas canções. Mais do que ouvir canções, ouvi os significados. Procurei encontrar uma forma de captar essa ondulação quase imperceptível da *produção independente*.

A fundamentação do trabalho levou em conta três outros aspectos: a *oralidade*, a *interpretação* e o *imaginário*. A contribuição dos estudos sobre *oralidade* é relevante, uma vez que as informações não estão disponíveis de maneira abundante em outras formas documentais. Na falta de documentos escritos sobre a produção independente, a fala dos artistas forneceu material para decifrar sua significação. Em dois momentos específicos foi importante usar as ciências interpretativas: a) em primeiro lugar, na leitura das narrativas dos artistas pesquisados; e, em segundo, b) na tentativa de explicitar o conteúdo das obras. Antes do simples registro, busquei a compreensão, considerando que, ao analisar as obras, há a necessidade de interpretá-las, e a exegese permite a compreensão do texto a partir de sua intenção, daquilo que ele pretende dizer (RICOUER, 1983). Veio daí a oportunidade de fazer uma leitura que iluminou os textos (as músicas, os estilos) num contexto maior, incluindo seus significados na comunidade e no momento histórico.

⁶ Macedo, 2006.

⁷ Peres, 2007.

⁸ Cazaré, 2002. Fotos de Luís Clementino.

É possível encontrar coincidência de temas, estilos, gêneros e outras sintonias entre os discos na produção independente? Buscando a resposta, a pesquisa levou à definição de uma amostra diversificada, incluindo artistas e obras de diferentes vertentes. Por uma questão de operacionalidade, *o recorte se deu no universo dos CDs de compositores de música popular que tenham músicas com letras*. As letras foram objeto de interpretação (sem isolar a melodia, os arranjos e outros elementos constitutivos), levando em conta os aspectos *estéticos* e *anestéticos*, como propõe Lalo (1921).⁹ Busquei a interpretação dos textos procurando captar a formação de *identidades*, relações de grupos dentro da sociedade, reflexos de temas e interesses sociais. Procurei, ainda, as características individuais e os elementos comuns, na tentativa de perceber o olhar do artista que se manifesta nas canções.

Como utilizei o recurso de entrevistas, fiz o que é exigido para a sistematização e a interpretação, seguindo a linha que recomenda que o intérprete seja a mesma pessoa que colheu os dados, pois eu mesmo me ocupei dessas tarefas pessoalmente.

Para essa pesquisa, parti da hipótese de que a produção independente de CDs é uma ***prática cultural ancorada no desejo de expressão do artista, que independe do mercado***. Essa prática resultou numa produção diversificada, descontínua e sem vínculos com os critérios mercadológicos. Foi preciso observar se a produção independente concentrou-se mais nos esforços de realização do CD, sem a contrapartida de estratégias de divulgação. Enquanto o público é o alvo definidor de todo o processo na produção industrial, o desejo de expressão é o foco primordial na produção independente.

Comecei escolhendo os gêneros musicais que foram abordados, dando preferência aos que tivessem música com letra (texto), visto que os versos formam a base da interpretação mais sutil da *história cultural* buscada. Outra decisão foi a de considerar Brasília nos termos de Aldo Paviani, que diz: “Assumimos que Brasília é constituída pelo Plano Piloto — o centro — e as cidades-satélites, disseminadas no território do Distrito Federal”. (PAVIANI, 1997)¹⁰

⁹ Lalo *distingue fato anestéticos e fatos estéticos*. Podemos utilizar juízos *estéticos* para analisar uma obra artística, que são os elementos estéticos presentes na obra, como, por exemplo, as relações das cores, o equilíbrio das massas numa pintura. Mas começaremos a estudar as condições sociais anestéticos da arte, como a influência da família, da organização política, da divisão do trabalho, etc.

¹⁰ Paviani, 1997, p. 37.

Assim, optei por entrevistar artistas dos seguintes gêneros: *reggae*, *samba*, *hip-hop*, *rock*, *MPB (Música Popular Brasileira)* e *pop*. Os artistas escolhidos têm como características o fato de terem discos independentes, visibilidade no cenário musical de Brasília, produção, continuidade e inserção no plano cultural.



Gog, artista entrevistado, em encarte do CD *Tarja Preta*.
Foto de André Carvalho (2003).

O critério de que o artista tenha um disco próprio independente deixa de fora alguns compositores de talento que têm discos próprios. Há muitos letristas com trabalhos esparsos, distribuídos em diferentes discos e interpretados por outras pessoas. Há também o caso de Douglas Umberto, que tem um disco inteiro de letras suas gravadas por Luciana Oliveira, com o título *Tesselas* (2004). Pode-se citar também, como exemplo, os letristas Arthur Turiba e Vicente Sá, numa referência a tantos que merecem reverência, mas não serão estudados mais detalhadamente na presente tese. A definição dos artistas escolhidos para estudo mais detalhado foi feita como estratégia de organização da pesquisa, não significando um julgamento de valor estético em relação aos demais.

A definição acadêmica dos gêneros musicais, por sua vez, tornou-se uma Torre de Babel. O limite entre eles se torna cada dia mais fino, restando apenas características mais

estéticas no sentido das sonoridades, das formações dos instrumentos ou dos ritmos. No mais, tudo conflui para uma zona comum dentro da indústria fonográfica, uma vez que a separação em públicos-alvos e o uso de técnicas semelhantes de gravação, de apresentação e de divulgação aproximam as alternativas. Os norte-americanos não têm nenhum pudor de colocar quase todos os gêneros na vala comum do que eles chamam de pop – a música como mercadoria para ser consumida em seus diversos sabores. Mas para efeito de estudo, podem-se encontrar perfis característicos de cada um, tentando apreender as possibilidades de *identificação* que possam favorecer. A adesão a um gênero musical sempre vem acompanhada de outros hábitos, preferências e até modas, como vestimenta, cortes de cabelo. Enfim, a música está num quadro de busca de identificações e representações sociais. O esforço aqui é o de organizar o quadro de análise musical para melhor desenvolver os estudos necessários, sem a pretensão de fixar limites rigorosos entre os gêneros.

Mesmo não fazendo um inventário completo a respeito dos gêneros musicais, devo esclarecer mais a respeito de cada um. Reggae, por exemplo, é um movimento ligado ao rastafarismo, iniciado na Jamaica com ramificações em todo o mundo. Mundialmente, sua figura maior é Bob Marley (1945-1981) e sua temática trata da valorização da luta dos pobres e oprimidos. O gênero tem uma proximidade da música africana, como o *ska*, e *afro-caribenha*, como calipso, acrescentando guitarras e baixos elétricos, misturando religião e política, além de desenvolver letras com ênfase nas vibrações positivas. O sucesso de Bob Marley *No woman, no cry* (1975), foi lançado no Brasil com versão de Gilberto Gil. Em Brasília, o gênero apareceu, inicialmente, com Renato Matos, sendo depois adotado por muitas bandas da cidade, incluindo a Nativus (depois rebatizada de Natiruts), talvez uma das mais importantes do Brasil.

O samba tornou-se o símbolo da nacionalidade brasileira a partir dos anos 1930. Sua tradição vem dos morros cariocas, quando o Rio de Janeiro era a capital do País, sendo o berço dos maiores compositores nacionais. Sua marca principal é o ritmo com influência africana, desenvolvido a partir do som do Estácio pelo talento, dentre outros, do compositor Ismael Silva (1905-1978). As escolas de samba funcionaram como um divulgador ímpar do gênero, mas muitas gerações criaram linhas de sambistas que se sucedem até os dias atuais. Embora possa manifestar-se de muitas formas, a maneira mais típica do samba é a que inclui instrumentos de percussão, de cordas e de sopro, como cavaquinho, violão e flautas.

As metrópoles, no Brasil e no exterior, geram novas culturas periféricas. Entre elas, acontece o fenômeno conhecido como *hip hop*, ligado ao Rap (*Rhythm and Poetry* – ritmo e poesia), gênero típico da periferia urbana, com carga política acentuada. A letra é um elemento fundamental, assim como o acompanhamento eletrônico de batidas fortes e com alto volume. O aspecto melódico não tem tanta importância, e a temática mais típica se refere às questões sociais. Historicamente, o rap teve origem na Jamaica dos anos 1960, sendo recriado nos guetos norte-americanos nos anos 1970, e ganhando importância no Brasil, com destaque para as iniciativas musicais de Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro.

O gênero rock, por sua vez, tem raízes norte-americanas, mas pode-se dizer que se tornou uma linguagem da juventude do mundo inteiro. Depois de uma primeira fase com raízes na música negra, ganhou a instrumentação de guitarras elétricas, tornou-se um produto industrial de grande valor comercial para a indústria fonográfica. Numa segunda fase, o gênero foi recriado pelos ingleses, especialmente por influência de grupos, como Beatles e Rolling Stones. No Brasil, foi a matriz do movimento Jovem Guarda e depois, nos anos 1980, converteu-se na base de novas gerações de ídolos populares. Parte de sua história no País está ligada às bandas de Brasília, como as destacadas Legião Urbana, Plebe Rude e Capital Inicial, dentre outras.

A chamada Música Popular Brasileira (MPB) é um guarda-chuva que abriga artistas de várias gerações e influências regionais. No seu bojo, há uma mixagem de novas gerações inspiradas no samba, na música regional e nas baladas e canções. A MPB é um veio que absorveu as conseqüências do baião, da tropicália, da bossa nova, do Clube da Esquina e de outros movimentos. Nacionalmente, tem ídolos, como Chico Buarque, Milton Nascimento, Caetano Veloso e, mais recentemente, Djavan e Ivan Lins. Embora extremamente popular, a MPB tem mais penetração na classe média, uma vez que as populações mais periféricas estão buscando outras músicas para definir suas identidades. No gênero, há predominância de canções, valorização das melodias e cuidado com os elementos poéticos dentro de uma tradição brasileira de poética.

O gênero pop de música tem maior densidade no ambiente da indústria fonográfica. Não tem um ritmo característico, e sim um método de produção, divulgação e consumo. Trata-se da música de maior aceitação mercadológica, calcada em melodias de fácil assimilação e forte empatia popular. O pop pode ser internacionalmente ilustrado com figuras do porte de Madonna e Michael Jackson, grandes vendedores de discos e líderes em

paradas de sucesso. O pop tem a ambigüidade de ser alvo constante de críticas pela qualidade, mas, ao mesmo tempo, é um *objeto de desejo* de muitos artistas que buscam um reconhecimento maior e uma projeção imediata. Uma prova dos valores típicos do gênero pop é que, normalmente, seus artistas são divulgados juntamente com as cifras gigantes das vendas de seus discos ou seus rendimentos milionários como artistas.



Carlos Elias, artista entrevistado.

Foto de Clodo Ferreira (2007).

Diante da dificuldade de encontrar compositores de samba com discos independentes com músicas de sua própria autoria, optei por incluir na lista de entrevistados dois sambistas de Brasília, mesmo não tendo lançado discos com letras: o primeiro foi o músico Evandro Barcelos, entrevistado em razão de sua larga vivência no gênero samba em Brasília e por estar presente nos momentos decisivos da evolução do samba na cidade, sendo uma contribuição indiscutível. O outro sambista entrevistado foi o compositor Carlos Elias, um dos mais produtivos compositores de samba em atividade na cidade, que complementa a narrativa de Evandro Barcelos, além de ser o autor de iniciativas culturais relevantes, como a *Feira de Música* e o *Clube do Samba*.

Para realizar as entrevistas, optei pela entrevista aberta, amarrada por um roteiro previamente elaborado e mantido em toda a coleta. O início da entrevista foi sempre

precedido por uma explanação do projeto de pesquisa, situando o entrevistado nos contornos do trabalho em suas linhas gerais. Dois cuidados guiaram a condução dos encontros: em primeiro lugar, a intenção de intervir somente o necessário para não extrapolar demasiadamente o assunto, o que se mostrou relevante quando as memórias são evocadas, com suas emoções e ramificações mais espontâneas. O segundo cuidado foi o de trazer sempre à baila as datas e as circunstâncias imediatas dos fatos narrados.

O roteiro foi estruturado em três dimensões. A primeira concentrava-se na identificação do compositor, com seus dados pessoais, rotinas e influências pessoais ou artísticas. Na identificação do artista, procurei captar informações, como nome, idade, origem, escolaridade e atividades profissionais. Busquei observar ainda a influência da família ou de outros artistas, a educação formal e a profissão de cada um. A segunda, sobre a relação do artista com a cidade e os ambientes produtivos, os personagens e os eventos mais marcantes. A terceira dimensão é a que se refere ao tema central da pesquisa, especialmente em relação aos significados da produção e à percepção do próprio artista sobre sua atuação e sua obra.

As entrevistas aconteceram em diferentes ambientes. Por iniciativa e comodidade dos depoentes, algumas entrevistas aconteceram na casa do pesquisador. As gravações foram registradas em fitas cassete e sem a presença de qualquer testemunha, num ambiente silencioso, que permitia uma boa captação sonora. Outras entrevistas aconteceram em encontros ao ar livre, em locais próximos ao ambiente de trabalho dos entrevistados. A outra opção escolhida por vários artistas foi a de realizar a entrevista em suas residências, o que também se mostrou uma escolha bem-sucedida. Houve artistas que preferiram ser entrevistados em seu local de trabalho, como consultórios, salas e ambientes profissionais. Dentre os artistas escolhidos e contatados, houve casos em que a entrevista não foi realizada a partir da vontade do próprio artista de não participar da pesquisa.

Antes de entrar propriamente na exposição das narrativas dos artistas, será fundamental fazer um perfil das pessoas que participaram da pesquisa, o que significa a tentativa de definir – mesmo que de maneira incompleta – quem é o artista independente de Brasília. Essa tentativa leva em conta alguns fatores. Em primeiro lugar, vamos considerar *a cidade natal; a unidade federativa de origem da família; a ocupação; a escolaridade; o início do interesse pela música; as influências artísticas, sua relação com a produção independente.*

Todas as entrevistas foram transcritas pessoalmente pelo autor da tese, num trabalho minucioso de escuta e redação, buscando a aproximação mais fiel às idéias e às narrativas dos entrevistados. Para realizar a pesquisa, foram entrevistados Evandro Barcelos e Carlos Elias, do gênero samba; Tonicesa Badu e Eduardo Rangel, do gênero MPB; Renato Matos e Rogério Fagundes, do gênero reggae; Daniel Grilo e Sérgio Fonseca, do gênero rock; Gog, do gênero hip hop; Goya e Uirá, do gênero pop. A seleção dos artistas por gênero apresentou dois pontos de identificação iniciais: ao longo da entrevista, Goya manifestou sua insatisfação em ser classificado como artista pop. O sentimento do músico foi acatado, com toda a sinceridade, neste trabalho, visto que sua obra guarda maior proximidade com a temática e a sonoridade da música popular brasileira. Ao mesmo tempo percebi que a classificação de um artista como *pop* parece não agradar os artistas, pois Uirá, outro classificado como *pop*, prefere ser identificado como autor de *rock popular* ou algum termo semelhante. Os artistas nacionais e internacionais chamados de pop são, geralmente, grandes vendedores de discos, como Sandy e Júnior, Rita Lee, Lulu Santos, Madonna e Michael Jackson. Entretanto, acredito o que o termo *pop* parece carregar uma imagem de artistas excessivamente comerciais e de música voltada para um público consumidor menos exigente. Talvez seja a razão pela qual os artistas não gostem de se assumir como pop. Sem tanta ênfase, chamou a atenção também a posição de Renato Matos, ao preferir ser considerado autor de música *afro-brasileira* em vez de, simplesmente, ser rotulado de compositor de reggae.

Percebi que, no decorrer da coleta de depoimentos dos diversos entrevistados para a pesquisa, ocorreu a ligação entre o narrador e o pesquisador, como que participando de um trabalho conjunto, na intenção de escrever um pouco da história da cultura de Brasília, sentimento que ocorreu em toda a fase. Procurei vê-los como *memorialistas que me confiavam suas versões*, e não como depoentes no banco dos réus (BOSI, 2003, p. 61). Procurei ouvi-los não como a fonte da verdade, mas apenas um contador que fala de sua verdade. A pesquisa foi beneficiada pela variação de idade entre os entrevistados, o que resultou num quadro mais completo dos acontecimentos observados ao longo do tempo, incluindo aí o constante deslocamento dos locais de produção cultural dentro da cidade de Brasília, os contextos momentâneos e as questões coletivas. Tudo isso foi mais rico quando visto pela narrativa dos artistas que foram alinhavando suas memórias, proporcionando

pontos de ligação entre as diversas falas e o aprofundamento daqueles aspectos mais significativos para cada geração.

No primeiro capítulo deste trabalho, faço uma aproximação da cidade de Brasília, o lugar onde acontece toda a trama da tese, com sua dinâmica, sua formação e sua inserção no tempo histórico. Nesse capítulo, há uma ênfase na questão da *metropolização*. Para isso, foram caracterizadas as transformações da cidade e da música nela produzida nos diversos momentos, fazendo o caminho inverso, indo do tempo atual até a fundação da cidade.

O segundo capítulo concentra a reflexão básica em relação à identificação dos significados da produção para seus criadores. Após a realização das entrevistas, vislumbrei a riqueza que se pode obter ao agrupar as diversas narrativas dos artistas sob determinados temas. Uma reflexão aprofundada sobre *cinco itens específicos* foi o caminho escolhido para desenhar a *identidade* dos artistas independentes da cidade. A estratégia adotada é a de acoplar em cada *tema* o imaginário subjacente nas *letras de músicas*, imersas na narrativa dos artistas e cotejadas por aspectos teóricos que permitiram a interpretação mais pertinente. Assim, promovi um diálogo constante entre as letras das músicas e a história de vida dos artistas, sempre amarrados por um dos cinco temas formadores da *identidade*. Ao contar sua *experiência pessoal*, o artista traz em sua fala a narrativa de vida cultural, falando de eventos, espaços e personagens da cultura em determinado *tempo*. Deve-se lembrar de que cada narrativa é uma conta de um grande colar, feito de lembranças e evocações de acontecimentos e de sentimentos das várias gerações aqui retratadas.

O terceiro capítulo traz as narrativas a partir do olhar de artistas que a pesquisa apontou como importantes para se conhecer experiências de vida vinculadas à cultura da cidade na área musical. O texto vem dividido em dois itens: no primeiro, estão reunidas as memórias dos artistas nascidos em Brasília, a primeira geração da cidade e filhos de brasileiros oriundos de outras regiões. O segundo item é o que traz as narrativas de artistas nascidos em outras cidades e vieram, depois, morar em Brasília, trazendo sua bagagem cultural e transferindo para a nova capital uma parte de sua herança artística para incluir na híbrida cultura brasiliense.

CAPÍTULO I

2. BRASÍLIA: O PALCO PARA A MÚSICA INDEPENDENTE

*Senhores turistas
eu gostaria de frisar
mais uma vez
que nestes blocos de apartamentos
moram inclusive
pessoas normais*

(Nicolas Behr)

Este primeiro capítulo tem o objetivo refletir sobre a metrópole Brasília, capital do Brasil, cidade planejada que nem completou meio século de existência, palco em que ocorre a produção independente estudada na presente tese. Quem conhece Brasília? Será o turista que passa diante dos prédios modernos com sua máquina fotográfica ou o cientista social com seus livros e teorias explicativas válidas, vencidas ou por vencer? Não seriam os poetas visionários com seus olhos inspirados ou assustados? Quem sabe, os jornalistas apressados em entulhar a mente nacional com preconceitos sobre a cidade do poder, esquecendo de propósito que a cidade é habitada por mais de dois milhões e meios de pessoas?

2.1 Brasília metrópole: o plano e seus satélites

Assim, serão abordadas algumas questões relevantes para conhecer a cidade. A primeira delas é a precoce metropolização de Brasília. Depois será examinada a questão das representações sociais da cidade e aspectos típicos, como o misticismo, as polêmicas da transferência do Rio de Janeiro para o Planalto Central e o perfil da juventude da cidade. Nas questões ligadas ao contexto nacional, deverá ser levado em conta o fato de muitas informações usadas para a análise que se referiam ao fim dos anos 1990 terem sido superadas a partir do início do governo Lula, principalmente na área econômica e na do atendimento às demandas sociais.

Alguns estudiosos estão dando os primeiros passos no sentido de decifrar o grande enigma que é a Brasília que existe entre a fantasia nacional e a realidade das vidas limitadas dos mais pobres, amontoados em torno do cartão postal mais original das Américas. Mundialmente, o Brasil criou *imagens* que vão se modificando ao longo do tempo. Quando a capital federal estava localizada no Rio de Janeiro, o País era visto de fora como a terra do futebol, do samba, da mulher bonita e das florestas fabulosas. Há excelentes estudos sobre a formação da identidade nacional e a criação de símbolos para essa tessitura simbólica. Foi na esteira dessa feitura de um país imaginário que ganhou importância o trejeito tropical de Carmem Miranda nos tempos de Getúlio Vargas, mas também foi relevante a invasão da bossa nova nos EUA, isso para ficar nos exemplos estritamente musicais.

A construção de Brasília trouxe um dado a mais para a complicada equação da representação imaginária do País. Entre mitos, desejos e decepções, a cidade inaugurou também novas interrogações: será Brasília o início de um novo tempo ou mais uma prova da falência de toda e qualquer esperança? Todas essas perguntas vão nos levar ao esforço de *desconstruir* a cidade para conhecê-la melhor, na tentativa de decodificá-la. Em primeiro lugar, deve-se estar consciente de que Brasília vem envolvida num discurso ambivalente de repulsa e atração. Enquanto encanta os olhos por sua beleza plástica, assusta pela frieza de um projeto moderno e eficiente. Mas tudo isso se refere ao Plano Piloto, a parte mais visível da cidade, hoje reduzida a uma pequena parcela das população cercada por um mar de gente que vem se acumulando da maneira vestiginosa (NUNES, 1997).

Brasília tem contradições sociais. Esse sim, é um problema que preocupa mais do que a imagem da cidade como o palco dos políticos vindos de todos os cantos do País para exercitar seus jogos de poder partidário ou ideológico. Há um enorme desconhecimento sobre a verdadeira população da cidade, sua história e suas visões de mundo. A tendência externa de *demonizar* a cidade precisa ser colocada na balança, para não se ficar escravos das representações externas, aceitando, às vezes passivamente, a construção de esteriótipos longe da realidade.

O surgimento da cidade de Brasília não deve mais ser pensado como um ato mágico, quando do nada se faz surgir uma bela cidade. A realidade tem poeira e muita história. Alguns autores buscam trazer o barro da vida para a narrativa onírica da nova capital. Um deles é Luis Sérgio Duarte da Silva.¹¹ No silencioso mundo do Planalto Central em meados dos anos 1950, começa um movimento incomum de carros e de gente, aos milhares, vindo para o futuro Distrito Federal. O

¹¹

Silva, 1997.

Estado de Goiás era atravessado, a partir de 1955, pelas vias que levavam à nova capital da República. Já havia sido demarcado o quadrilátero que definia os limites do futuro DF, de onde fluem duas das principais bacias hidrográficas brasileiras. Tal tarefa tinha sido delegada à Comissão Cruls, em 1894. Desde esses tempos, os goianos sonhavam com a chegada da cidade nova para dentro de seu território.

Goiás tinha fortes motivos para os desejos mudancistas. A busca por trazer a política nacional para o oeste carregava um sentido de nacionalidade. Nesse aspecto, há autores que vêem o nacionalismo desenvolvimentista como ligado ao positivismo republicano, aproximando-se do nacional-primitivismo de Cassiano Ricardo e Plínio Salgado e do autoritarismo reformador do tenentismo. Tal perspectiva aguçava a vontade de criar uma identidade, instituir uma comunidade e construir uma nacionalidade. Voltar-se para o Centro-Oeste e querer integrar a Amazônia já estava nos planos de propaganda do Estado Novo. Mas era também um sonho goiano ver a nova cidade próximo de suas terras, tanto que Jerônimo e Abelardo Coimbra Bueno, que haviam construído Goiânia – inaugurada em 1942 –, estavam firmes na luta por Brasília. Jerônimo, mesmo sendo senador pela UDN, participou ativamente das Comissões de Localização (1953-1956) e de Planejamento da Construção e de Mudança da Nova Capital (1956-1957), além de apoiar o ex-presidente da República, Juscelino Kubitschek (JK), no Congresso Nacional. Mas a mudança tinha amparo além de Goiás, pois contava com o apoio dos políticos Ulysses Guimarães, Jânio Quadros e do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (SILVA, 1997, p. 39).

Excluindo a idéia de mudança da capital, o conceito de *Marcha para o Oeste* foi incorporado por Getúlio Vargas. Os estudos mudancistas, entretanto, admitia a transferência para três opções: o Quadrilátero Cruls, a Chapada dos Veadeiros ou o Triângulo Mineiro. No início dos anos 1950, a mudança da capital era defendida com os argumentos de que ela traria planejamento, superaria as dificuldades, derrotaria hábitos arraigados, daria um sentido nacional, enfim, representaria a modernidade desejada.

Além do mais, documentos pesquisados por Silva mostram que, do ponto de vista de Goiás, a nova capital seria uma oportunidade de o Estado sair de uma economia quase colonial para um patamar industrializado, com novas mentalidades. O legislativo goiano marcou presença requerendo estradas, aeroportos, eletrificação, telecomunicações, solicitando lotes para funcionários estaduais e até requerendo a inclusão da Faculdade de Direito de Goiás à futura Universidade de Brasília. Mas a realidade não foi tão positiva quanto os goianos esperavam, embora tenha causado um intenso movimento, na região, no seio da população: o distrito de Olhos d'Água foi transferido para

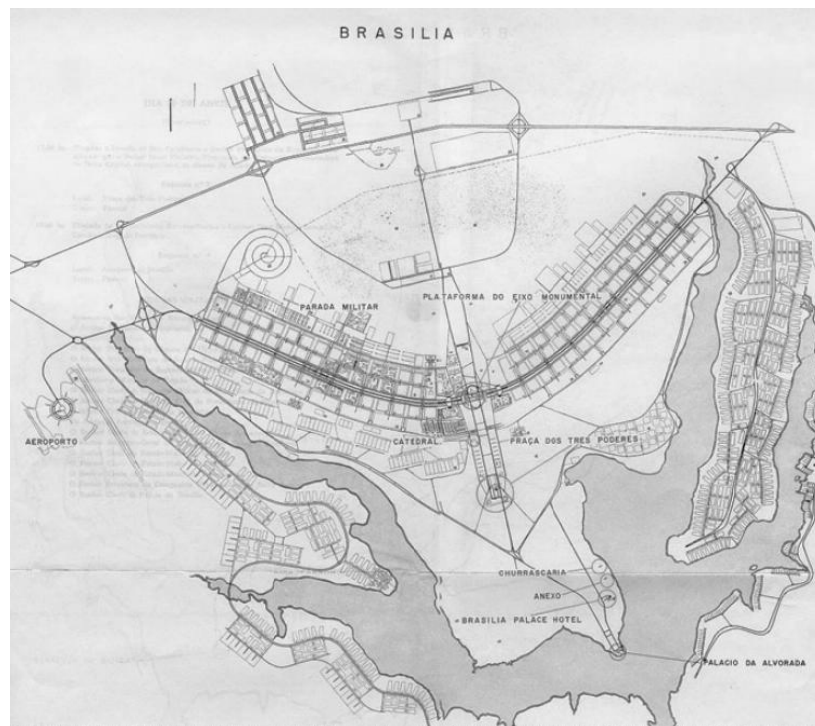
as margens da rodovia Brasília–Anápolis, surgiram restaurantes e “zona” para divertir os construtores da estrada, surgiu o distrito de Alvorada, já incorporando a influência da idéia de Brasília. O acesso à nova capital começou com uma estrada que passava por Corumbá de Goiás, cidade que por dois anos funcionou como pouso e reabastecimento, provocando empreendimentos, como fábricas, jornais, valorização de terras, loteamentos novos, escolas, aeroclube e até usina hidrelétrica. Mas logo os moradores perceberam que aquela euforia iria passar e a cidade voltaria aos tempos de anteriores, como se fosse apenas pouso de uma caravana.

Silva lembra que a tragédia de Canudos serviu para despertar o pensamento brasileiro para uma dimensão nacional, que só se definiria com a união do litoral com o sertão, inaugurando as bases da identidade brasileira. Assim, a *regeneração*, o *branqueamento racial* e a *organização nacional* formam o pensamento político autoritário na crítica à República Velha. O autor realça que equipotência, unitarismo e centralismo são preceitos de inspiração militar que insinuam que a fixação da capital no centro do sistema geopolítico seria importante para a integração. Assim, argumenta que a construção de Brasília foi uma vitória do nacionalismo brasileiro, que mesmo adotado pelas esquerdas dos anos 1950, conservava um ranço autoritário.

A agência estatal encarregada de articular e difundir o nacional-desenvolvimentismo foi o Instituto Superior de Estudos Brasileiros - ISEB. Formado a partir de um grupo de intelectuais congregados em torno da figura-chave de Hélio Jaguaribe, o ISEB formulou um modelo neobismarckiano do processo de 'decolagem' econômica do Brasil. Elites esclarecidas, controlando um Estado interventor e árbitro entre os estratos sociais, garantiriam o desenvolvimento econômico. (SILVA, 1997, p. 61)

O governo JK (1956-1961) viveu, segundo Silva, o paradoxo de uma ideologia nacionalista apoiado numa política econômica internacionalizante. Na sua proposta filosófica, Brasília era um marco indispensável, como verbalizou Corbisier, citado por Silva:

“A construção de Brasília ocorre no momento preciso em que se verifica o despertar da consciência nacional, nessa hora matutina, em que emergindo do sono secular o povo brasileiro se descobre a si mesmo e começa a dar os passos decisivos no caminho da verdadeira emancipação”. (Silva, 1997).



Mapa do Plano Piloto em 1960.

A cidade nasce, então, com a vocação de acalentar todos os tipos de utopias que inundam o imaginário social. Uma das idéias fortes é a do modernismo como afirmação da identidade nacional. Há, depois na segunda metade dos anos 1920, um segundo momento modernista, centrado na questão da brasilidade, por influência do primitivismo francês, pelas transformações políticas e sociais, pelo contato com o freudismo:

O conceito de nacionalidade do modernismo brasileiro está presente na concepção de Brasília: é a cidade "que é do Brasil, que lhe corresponde" (como indica o sufixo grego). Lúcio Costa levou o nome a sério: a referência a José Bonifácio, o inventor do nome, abre o texto que apresenta o Plano Piloto. A cidade, para fazer jus ao país, como civitas (ou polis), precisa que o seu urbanismo assuma caráter monumental. (SILVA, 1997, p. 63)

A onda da busca da identidade nacional presente no tempo da construção de Brasília terminou por impulsionar vínculos simbólicos que entraram na seara de um salvacionismo, como a fundação da Fraternidade Eclética Espiritualista Universal (1956), e, depois, a fundação do Vale do Amanhecer (1959).

O Brasil, antes da transferência da capital, criou uma cisão no mundo intelectual, em relação ao apoio ou não às utopias. Dentre os contrários, destaca-se Carlos Lacerda, que combateu a construção da cidade a partir de seu jornal *Tribuna da Imprensa*. Outro inimigo declarado foi Eugênio Gudín com seu pensamento liberal, que considerava a construção um *arrojo louco* e caro. Entre o suicídio de Vargas e chegada da ditadura militar, há uma decadência do Rio de Janeiro enquanto capital, alheia à realidade nacional e perdida em seus devaneios turísticos e superficiais.

A luta simbólica entre mudancistas e antimudancistas concentrou estes e outros significados, transformando-os em questões de sentido último, metafísico, em que definições do ser estavam em jogo: teoria e prática, ideal e real, estrangeiro e nacional, litoral e sertão, artificial e natural, falso e autêntico, passado e futuro, aparência e essência são os pares conceituais do debate em torno dos quais as tendências se alinhavam. Em uma palavra, definições do Brasil em choque. (SILVA, 1997, p. 73)

A construção da cidade atraiu um enorme contingente populacional, na maioria formada por trabalhadores de mão-de-obra não especializada, que, ao contrário dos arquitetos e outros profissionais mais preparados, esqueceu as cidades de origem, de forma que a Cidade Livre logo se tornou um aglomerado urbano. Todos os espaços de moradia dos trabalhadores deveriam ser provisórios, mas os primeiros habitantes passaram a reivindicar moradias. Foi esse o contexto que precipitou a criação das cidades-satélites (SILVA, 1995; SANTOS, SOUZA, 1995). Taguatinga surgiu do acampamento Vila Sara Kubitschek (1958), para abrigar trabalhadores de baixa renda, e se transformou em palco das lutas por infra-estrutura urbana e pela regularização dos lotes. Foi a primeira das cidades-satélites. Em seguida, deu-se o aparecimento da histórica Vila Matias, um dos primeiros movimentos organizados da população pobre do Distrito Federal.

O ardor modernizador do fim dos anos 1950 se transformou em engajamento político nacional-popular nos anos 1960, um compromisso que perpassa a intelectualidade brasileira, em que a construção de Brasília é símbolo de uma utopia. Passada a festa da inauguração, chegou o tempo da realidade e das dificuldades de uma cidade real, quando a presença saudada dos candangos se torna um desafio. Mas, simbolicamente, a utopia continuou com a Academia de Letras de Brasília, o Instituto Histórico e Geográfico de Brasília, as fundações (Zoobotânica, Hospitalar, Educacional), a organização de redes de hospitais e administração do sistema escolar. A cidade se tornou um baralho de ideologias, reunindo comunistas, integralistas, nacionalistas, místicos e positivistas (SILVA, 1997, p. 93). O antropólogo Darcy Ribeiro, então

na Casa Civil da Presidência da República, aproximou-se de um grupo de tendência esquerdista, unindo intelectuais e burocratas na nova capital: Oscar Niemeyer, Zettel, Evandro Lins e Silva, Pompeu de Sousa, Cláudio Santoro, Athos Bulcão, José Guilherme Merquior e Ferreira Gullar. Silva descreve assim o clima que marcou o fim da fase utópica:

Na sessão de 31 de março de 1964, a principal matéria em discussão concedia anistia aos suboficiais revoltados em 12 de setembro de 1963. O ponto pendente era se o perdão deveria, ou não, ser extensivo a outros movimentos. Durante os trabalhos, alguns deputados referiam-se a boatos sobre o fechamento do Congresso, a partir de um golpe do Executivo. Insistia-se na necessidade de transferir o Legislativo para São Paulo, visando protegê-lo do isolamento e precariedade brasilienses. As coisas começam a se deteriorar quando chegam notícias de que as saídas rodoviárias e o aeroporto da cidade estavam fechados. Durante a sessão, a luz acaba. A primeira notícia concreta do golpe chega através de comunicado do deputado João Herculino, que denuncia as ações de Magalhães Pinto e das tropas de Olímpio Mourão (SILVA, 1997, p. 100)

Com o golpe militar, o País toma outro rumo e a utopia modernista que vinha se desenvolvendo sofre um corte fundamental. Mesmo continuando o seu processo de implantação física, a cidade não desenvolveu a vocação de seu nascimento, perdeu a continuidade de um projeto de integração pela via democrática.

Na tarde de domingo de 22 de agosto de 1976, um automóvel Opala viajava pela Via Dutra entre São Paulo e Rio de Janeiro, quando atravessou o canteiro central e se espatifou numa carreta Scania Vabis com treze toneladas de gesso, na altura da cidade de Resende. Seria mais um acidente lamentável das estradas brasileiras, se não fosse o fato de o passageiro ter sido intimamente ligado à vida institucional do Brasil. Nesse suspeito acidente perdeu a vida o ex-presidente Juscelino Kubitschek. O sepultamento foi em Brasília, no Campo da Esperança, no dia seguinte. Cinco anos depois, seus restos mortais foram trasladados para o Memorial JK, acompanhados por uma multidão de admiradores que se reuniram aos milhares no Eixo Monumental numa comovente homenagem ao líder político e ao fundador da cidade.

Mineiro, nascido na cidade de Diamantina, Juscelino morreu aos 74 anos, depois de ter feito uma carreira política iniciada em Minas Gerais, tendo sido prefeito, deputado federal, governador e, finalmente, presidente da República, eleito com 38% dos votos (1957-1961). Depois de construir Brasília e terminar o mandato presidencial, ainda se

elegeu senador pelo Estado de Goiás, mas foi cassado pelo regime militar em 1964. Depois de cassado, há registro de visitas discretas à cidade, testemunhadas por poucas pessoas e narradas como fatos históricos ligados à história de Brasília, como na crônica do jornalista Carlos Chagas e também em filmes e documentários. Sua cassação no primeiro ano do regime militar teve grande repercussão, mas não impediu que ele fosse um dos exilados pela ditadura, quando passou três anos na Espanha.



Diamantina, Minas Gerais, onde nasceu JK.

Foto de Clodo Ferreira (2007).

Foi como senador por Goiás que fez um pronunciamento no Congresso Nacional, em 1961, em defesa da posse de João Goulart, num momento tenso da vida política, com graves ameaças à ordem constitucional. Dizia ele, em um trecho de sua fala, que ocupava a tribuna para fazer um apelo aos militares, pedindo que esses não entrassem em choque com a opinião nacional que estava firmemente decidida a apoiar, e até a exigir, a posse de João Goulart. Diante da renúncia, argumentou, havia um sucessor eleito pela plena vontade do povo numa eleição democrática. Dizia ainda de sua convicção de que o respeito pelos instrumentos constitucionais tinha raízes profundas no coração e no espírito do povo, e que vivíamos numa verdadeira democracia não só por ser o regime político vigente, mas por ser a vontade explícita, total e sincera de todo o povo brasileiro.

Não são apenas os partidários e amigos do senhor João Goulart que se batem por sua posse. Muitos dos seus próprios adversários, alguns até ontem encarniçados, não evitam hoje em pugnar pela obediência à lei. Já não são apenas os políticos, mas todas as classes que exigem o cumprimento do texto constitucional. E a Constituição deve ser cumprida, porque está provado não ser letra morta, mas expressão de vida e vontade do nosso povo. Jamais as forças armadas se colocaram contra a opinião do país. E a opinião do país é esta: prosseguimento da democracia e da legalidade, com a posse do representante legítimo da vontade nacional. [...] Ao mesmo tempo que faço este apelo, que compreende uma advertência, desejo informar ao país dos propósitos harmonizadores do senhor João Goulart. Ao atual Presidente da República só animam sentimentos e desejos de pacificar o nosso Brasil, e governar de acordo e em respeito aos sentimentos da nacionalidade, que são cristãos e, como já disse, profundamente democráticos. Posso informar que o senhor João Goulart só aspira a conduzir-se como um bom brasileiro. (Senador JK em pronunciamento no Congresso Nacional em 1961.¹²



Juscelino Kubitschek na capa da revista Time (13/2/1956).

A figura de Juscelino Kubitschek despertou enorme interesse, até mesmo internacional, quando ocupou a Presidência do Brasil. Para se ter uma dimensão de sua

¹²

Esse e outros pronunciamentos estão num CD organizado por Ildeu de Oliveira, numa edição restrita e distribuída entre amigos (2002). Ildeu é primo de JK. O texto do CD é assinado por Ronaldo Costa Couto, doutor em história pela Universidade de Paris – Sorbonne (Paris IV), autor de Brasília Kubitschek de Oliveira, Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

presença no imaginário da época, ele é um dos sete brasileiros que foram capa da revista norte-americana *Time*. Depois de sua cassação, houve certo esquecimento de sua personalidade pública, que voltou à cena mais fortemente a partir de 2006, quando a Rede Globo de Televisão levou ao ar uma série (de Maria Adelaide Amaral) com grande repercussão. A partir do impacto do programa de TV, o jornalista Luís Antônio Giron escreveu um ensaio,¹³ comentando também outros livros sobre o tema. Assim, fala do livro *Bela noite para voar* (Relume Dumará, 2005), de Pedro Rogério Moreira, mostrando que, no romance, JK é pretexto para lembrar ícones e amores passados. Mas, dedica-se também a comentar o livro que constituiu a base para a série de TV, *Brasília Kubitschek de Oliveira* (Record, 2006), do historiador Ronaldo Costa Couto, e destaca um aspecto recorrente em relação ao caráter esotérico que ronda o imaginário da cidade:

Mas há informações curiosas, como a de que Juscelino seria a reencarnação do faraó Amenófis IV, ou Akhenaton. Pertencente à décima oitava dinastia, Akhenaton foi o primeiro político a ter implantado o monoteísmo. Para isso, necessitava de uma nova capital, Aketaton, que teria sido a primeira cidade planejada do mundo. JK e sua Novacap seriam nada mais que a versão moderna de Akhenaton – uma de suas encarnações. Assim é reverenciado em peregrinações em direção ao Memorial JK no coração de Brasília. (GIRON, 2006)

O ensaísta passa a tratar a cidade como um monumento tumular em homenagem ao *reinado* de JK, como se Brasília fosse uma cidade histórica mineira erguida em homenagem a seu faraó. Então, lembra de que foi ele quem aumentou a dívida externa brasileira em quase 40% e contribuiu para as crises políticas que vieram em seguida. Mas, argumenta que algumas manifestações culturais servem para perpetuar a memória do governante, como a poesia concreta, a bossa nova e o cinema novo, todos contemporâneos do discurso de Juscelino, como Giron define:

Akhenaton Kubitschek conta com seu túmulo deslumbrante (a veneranda Brasília) e até mesmo com o enigma de sua morte, até hoje não resolvida. (GIRON, 2006).

Como será visto, a luta pela construção da *cidade imaginária* – a Brasília representada – vem com a própria construção física dos prédios. Brasília nasceu sendo atacada e defendida,

¹³

Giron, 2006.

principalmente, no plano das representações. Sua vida sempre foi polêmica (amada/rejeitada) desde sua instalação. O fato de ser capital do País a coloca, antecipadamente, sob um foco de atenção nacional, pois dela saem decisões que afetam a vida de todos os brasileiros. Para ilustrar a dimensão do impacto arquitetônico da cidade, foi realizado, em 2007, o Concurso “Niemayer 100 anos” – Prêmio Internacional de Fotografia, que ofereceu dinheiro e viagens ao Funchal-Madeira para fotógrafos de qualquer nacionalidade, tendo como tema as obras do arquiteto, e as inscrições foram feitas em Lisboa (Portugal). É por exemplos como esse que Nunes, falando sobre Brasília, afirma que

[...] sua arquitetura conseguiu se firmar no imaginário nacional e internacional como algo original, consubstanciando uma imagem que lhe é peculiar: amplos espaços, uma arquitetura despojada, clean, alguns arruobos magistrais, como a catedral e o Congresso, além de alguns prédios públicos, de fato, originais. Porém, falta gente.¹⁴

Nunes lembra que Brasília veio se colocar em pé de igualdade com outros espaços de referência nacional, como Rio de Janeiro, São Paulo, Recife, Salvador e Amazônia, a floresta cobiçada mundialmente. Uma outra característica seria, para Nunes, a questão da apropriação social da cidade pela juventude, com novas formas de convivência em que as gangues de adolescentes teriam um papel determinante. A melhor expressão dessa rebeldia seria, diz o autor, o número de bandas de *rock* e a produção cultural que ocorre na cidade.

Urbanistas, geógrafos e sociólogos são unânimes ao afirmar que um dos problemas mais angustiantes do Distrito Federal vem a ser o uso das terras, justamente o que parecia, inicialmente, o bem mais disponível no meio do Planalto Central. Essa, porém, não seria uma questão só da cidade, mas se repete sempre que se trata da ocupação dos espaços vazios nas metrópoles brasileiras de maneira geral, de forma que Brasília deixou de ser um projeto de prancheta para comungar os mesmos entraves das outras cidades mais tradicionais.

Assim, o Plano Piloto, a área central projetada por Oscar Niemeyer e urbanizada por Lúcio Costa, surge como um espaço bem equipado, preservado, limpo e com ares de vitrine, o cartão-postal pronto para ser fotografado, admirado e desejado. Embora o tempo tenha trazido transformações em sua formulação inicial, o Plano Piloto ainda é reconhecido como um *Patrimônio Cultural da Humanidade*, para ser cuidado e bem guardado para que as futuras gerações conheçam sua excelência, suas extensas áreas verdes e seus prédios personalizados e

¹⁴

Nunes, 1997.

harmoniosos. O que se deseja é que essas características urbanas, com um poder aquisitivo satisfatório e uma oferta de infra-estrutura saudável, conservem-se e sejam ampliadas para as cidades-satélites.

Some-se a todas essas características o avanço na área do conhecimento, conduzido pela Universidade de Brasília (UnB), uma instituição pública hoje considerada uma das três melhores universidades do País, segundo o *ranking* promovido pelo *Guia do Estudante*, publicado pela Editora Abril, em 2007, ficando abaixo somente das paulistas Universidade de São Paulo (USP) e da Universidade de Campinas (Unicamp). A Universidade de Brasília é parte fundamental da cidade. Ela foi inaugurada em 21 de abril de 1962, quando recebeu seus primeiros 400 alunos. As autoridades temiam a presença dos estudantes próximos do Palácio do Planalto e do Congresso Nacional, mas o presidente João Goulart garantiu a sua criação. O primeiro reitor, Darcy Ribeiro, idealizou uma universidade diferente, dividida em institutos centrais e faculdades. Também a sua construção registrou a morte de operários nos canteiros de obras. Os pedreiros Expedito Xavier Gomes e Gedelmar Marques foram soterrados num acidente na obra e foram homenageados com o nome do Auditório Dois Candangos. O golpe militar considerava a UnB um espaço dominado por subversivos e, por isso, o *campus* foi invadido. Em outubro de 1965, mais de 200 professores pediram demissão coletiva em solidariedade a 15 docentes demitidos por motivos políticos. Em 1968, mais protestos e mais invasão militar, dessa vez com redobrada violência, uso de armas, destruição de equipamentos e prisões. A perseguição política levou à prisão do estudante Honestino Guimarães (1973), desaparecido político e um dos líderes da maior importância para os movimentos estudantis da história brasileira.

Em 1971, iniciava-se a etapa de consolidação acadêmica e física da UnB, com a criação de novos cursos de graduação, mas a calma durou pouco, pois a gestão do reitor José Carlos Azevedo (1976) provocou reações e, no ano seguinte, houve outra invasão militar. A redemocratização chegou em 1984, com a eleição do reitor Cristovam Buarque, e permaneceu com a posterior escolha dos seus sucessores, respectivamente: Antonio Ibañez, João Cláudio Todorov, Lauro Morhy e Timothy Mullholand. A partir daí, foram criados mais 13 cursos noturnos e a universidade foi pioneira na adoção do sistema de cotas para negros e índios.¹⁵

¹⁵ A UnB tem 396 laboratórios, 51 departamentos, 22 institutos e faculdades, 14 centros, cinco decanatos, cinco órgãos complementares (Biblioteca Central, Centro de Informática, Centro de Produção Cultural e Educativa, Editora Universidade de Brasília, Fazenda Água Limpa e Hospital Universitário), três secretarias e um hospital veterinário.



A Universidade de Brasília na década de 1970.

Foto: Biblioteca Central/Arquivo/ Cedoc/UnB.

O Distrito Federal ocupa uma área de 5.789,16km² no cerrado, o segundo maior bioma brasileiro. Mas, apesar da rica biodiversidade, apenas 20% se encontram em seu estado original. Mesmo tendo metade de seu território protegido por Áreas de Proteção Ambiental (APA), estações ecológicas e parques, enfrenta riscos ambientais com o avanço da fronteira agrícola, os loteamentos inapropriados, grilagem, queimadas e desmatamentos. A água é um recurso natural escasso, pois as águas superficiais e subterrâneas têm pouco volume. Como mais da metade das terras são altas, a água absorvida pelo solo é drenada para os rios das outras bacias.¹⁶ Do ponto de vista geográfico, o Distrito Federal se destaca também porque abriga a Estação Ecológica de Águas Emendadas (ESEC-AE), no município de Planaltina. Essa região – com várias espécies em extinção, como o lobo-guará, o veado-campeiro e o tatu-canastra, além de tucanos, papagaios e carcarás – foi também descrita no Relatório da *Comissão Exploradora do Planalto Central* (Missão Cruls). Por sua relevância, foi declarada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) como componente da parte da Reserva da

¹⁶ Mais informações no Mapa Ambiental do Distrito Federal, produzido pela Secretaria do Meio Ambiente e Recursos Hídricos do Distrito Federal.

Biosfera do Cerrado. Mas a importância maior de Águas Emendadas é ser o berço de duas grandes bacias continentais, vertendo de um mesmo ponto e em direções opostas. De um lado, vai para o Norte, criando o rio Maranhão e chegando ao rio Tocantins. De outro, vai para o Sul: o córrego Brejinho segue para o córrego Fumal, rio São Bartolomeu, Corumbá, Paranaíba e forma o rio Paraná.¹⁷

Mas Brasília não é somente o Plano Piloto. Seu desafio como espaço urbano ultrapassa os limites das asas originais de seu projeto. Para compreender essa dimensão é necessário ver Brasília como um conjunto formado por um centro circundado por uma periferia gigante formada por cidades-satélites, na qual se encontra a maior parte de sua população. A outra grande mancha na urbanização da cidade é a política de distribuição *clientelista* de terras utilizada em tantas ocasiões pelos governos locais, o que tem um peso preponderante na formação populacional de uma cidade terciária que, por sua configuração específica, tem um enorme poder de atrair levas de migrantes. Os estudiosos sempre têm o cuidado de salientar que esse inchaço, a entrada de migrantes de forma excessiva, não é uma marca exclusiva da cidade, ocorrendo em outros grandes centros. Mas, por suas características, a questão torna-se sufocante no caso de Brasília, despreparada para receber tão alto nível de demandas sociais, até pela sua estrutura funcional e sua vocação em termos de produção de emprego e moradia (PAVIANI, 2003).

A primeira razão do seu despreparo para o crescimento acelerado e artificialmente incentivado pela política de distribuição de terra é a previsão do projeto inicial. Aqui deveriam viver até 600 mil habitantes, mas os últimos dados mostram o Distrito Federal como o quarto município mais populoso do Brasil, com cerca de 2,5 milhões de habitantes.¹⁸ Para se ter uma idéia da dimensão desse número, basta lembrar que somente São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador têm populações maiores que a de Brasília. E que se leve em conta que esse crescimento ocorreu em 47 anos, enquanto as outras foram fundadas logo após a chegada dos portugueses, no ano de 1500. Outras metrópoles, como Fortaleza e Belo Horizonte, foram ultrapassadas nos últimos dez anos. A gigantização urbana de Brasília passa por outras crises, como um esfriamento dos movimentos populares que tiveram presença marcante nos anos 1980 e, agora, estão desacelerados, especialmente nas áreas periféricas.

¹⁷Para mais informações, ver texto de Mara Cristina Moscoso, geógrafa, ecologista, no *site*: <<http://bbs.keyhole.com>>.¹⁸Dados fornecidos pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, publicados no *Correio Braziliense*, em 26/11/2007.



Há poucos quilômetros do Lago Norte, no Plano Piloto, o contraste social ainda persiste.

Foto de Clodo Ferreira (2008).

Quando falamos de *entorno*, estamos nos referindo à Região Integrada de Desenvolvimento do Distrito Federal e Entorno (Ride/DF). Esse espaço político-administrativo foi criado pela Lei Complementar nº 94 (19/2/1998). A finalidade foi a de juntar, numa possível ação comum, a União e os Estados de Goiás, Minas Gerais e o Distrito Federal.¹⁹ Tais ações conjuntas se referem a assuntos como infra-estrutura, geração de empregos, saneamento básico, em especial o abastecimento de água, a coleta e o tratamento de esgoto, o solo, os transportes, o meio ambiente, a saúde, a educação, a habitação e outros. A Ride tem uma população estimada em 3,5 milhões de habitantes, ocupando uma área de 55 mil quilômetros quadrados,

O Entorno tem uma relação umbilical com Brasília, uma vez que sua população depende das estruturas de serviços do DF, além de ter parte de sua população trabalhando na cidade. Daí sai um grande contingente de pretadores de serviços, mas também aumenta de maneira descomunal a demanda por equipamentos e por atendimentos sociais. A questão populacional do DF tem uma simbiose com o crescimento do Entorno.

¹⁹ Distrito Federal, Goiás (Abadiânia, Água Fria de Goiás, Águas Lindas de Goiás, Alexânia, Cabeceiras, Cidade Ocidental, Cocalzinho de Goiás, Corumbá de Goiás, Cristalina, Formosa, Luziânia, Mimoso de Goiás, Novo Gama, Padre Bernardo, Pirenópolis, Planaltina, Santo Antônio do Descoberto, Valparaíso de Goiás e Vila Boa), e Minas Gerais (Unai, Buritis e Cabeceira Grande).



O entorno faz parte da Ride/DF desde 1998.

Fonte: DER/GO.

Observa-se, no momento, o fenômeno do inchaço do Distrito Federal e uma desaceleração do crescimento populacional do Entorno. Águas Lindas, uma cidade situada no Entorno, começou os anos 1990 com apenas cinco mil habitantes, chegou a 168 mil em 2006, e, em 2007 baixou para 131 mil pessoas. Uma avaliação preliminar indica que o impulso no aumento populacional no DF, que continua crescendo enquanto o Entorno reduz a taxa de crescimento, deve-se à disponibilidade de mais recursos para financiamentos em termos nacionais e a melhoria dos rendimentos dos brasileiros. Também podemos colocar aí o atrativo dos loteamentos e áreas de expansão nas diversas cidades-satélites, atualmente, estimados em 600 condomínios, e novos setores, como o Sudoeste, que dobraram de população a partir do ano 2000, atingindo atualmente a marca de oito mil habitantes. O próprio governo local vem reconhecendo e se curvando ao crescimento acelerado, desdobrando-se para criar estruturas de atendimento, contando agora com 27 Regiões Administrativas, contra as 19 disponíveis há sete anos.



Brasília tem mais de 600 condomínios.

Foto de Clodo Ferreira (2008).

Retornando um pouco no tempo, vemos que nos anos 1980, quando ultrapassou o número de um milhão de habitantes, a cidade passou a ser considerada uma típica *metrópole terciária* (PAVIANI, 1997). Algumas pesquisas foram realizadas em meados dos anos 1990, tentando explicar os valores que permeiam os habitantes da metrópole do planalto, e os resultados foram esclarecedores.²⁰ Que tipo de população foi se formando na nova metrópole brasileira? O primeiro traço identificado foi uma ausência de vínculos entre os cidadãos, uma fraca rede de filiação a entidades com fins coletivos e o desinteresse pelos assuntos públicos. O brasileiro aparece na pesquisa como pouco participante de associações sociais, culturais, políticas e religiosas. O interesse em associações culturais e políticas tem índices mínimos, enquanto a procura por entidades sindicais não mobiliza nem um quarto dos cidadãos. A participação em movimentos reivindicatórios ou organizações para tratar dos problemas sociais é muito insignificante, embora o número de ONGs (Organizações Não-Governamentais) na cidade seja muito elevado. As causas comunitárias também não movem o brasileiro e só um décimo da população se dispõe a participar de movimentos dessa natureza, mesmo quando se trata das *cruzadas nacionais*.

²⁰

Rennó Jr., 1997.

Uma hipótese para o desinteresse por ações coletivas pode ser explicada por outra variável, que é a grande desconfiança das pessoas em relação às outras. E quando fala da situação de miséria, a culpa é atribuída à injustiça social e a fraquezas da própria população, principalmente pela falta de vontade e pela preguiça do cidadão. A preguiça, aliás, é apontada como a causa da pobreza na avaliação de 43% dos entrevistados. A maioria expressiva dos brasilienses, ainda segundo a pesquisa citada, acredita que o brasileiro é pacífico e seus conflitos devem ser resolvidos sem a participação do Estado, preferindo alternativas individualizadas:

A fuga da esfera pública necessariamente leva a iniciativas privadas e, [...] também individualizadas, para a resolução dos dilemas postos pelo ambiente hostil. Apenas a vida privada circunscrita à família e aos amigos mais íntimos, garante um mínimo de previsibilidade e confiabilidade necessários para a sobrevivência (RENNÓ JR., 1997).

A pesquisa contraria a imagem de que Brasília é uma cidade vinculada ao poder e sua população viva gravitando em torno da política. O cidadão do Distrito Federal não confia na maioria dos atores públicos, especialmente, na televisão e nos parlamentares, enquanto mantém respeito pelos cientistas, professores e juizes. Talvez daí, argumenta o pesquisador, as pessoas não se sintam representadas pelas instituições, o que causa uma diminuição na confiabilidade da esfera pública e uma valorização das relações ocorridas na vida privada, com familiares e amigos. Tudo isso vai se refletir no sentimento de *pertencimento* e a família aparece como o grande elemento de identificação. A identificação com a cidade vem como um item secundário, muito inferior ao representado pela família. O sentimento de patriotismo não tem maiores repercussões. É na esfera privada que o cidadão se identifica, sente-se integrado, participante, seguro e confiante.

Na mesma linha de conhecimento do perfil do brasiliense, um outra pesquisa empírica realizada também na década de 1990 faz uma avaliação dos valores cultivados pelos habitantes do Distrito Federal, população que, naquela ocasião, tinha mais da metade de seus integrantes alfabetizada, com primeiro grau completo ou mais (SOUZA, 1997). O brasiliense acredita que o Brasil vive numa democracia, principalmente, porque realiza, mantém e respeita eleições democráticas. Mesmo assim, a pesquisa deixa transparecer uma tendência ao personalismo dentro desse ambiente democrático. O brasiliense parece *guardar saudade de uma figura paterna*, ao mesmo tempo em que considera a igualdade um valor importante. Outro dado

muito interessante é o que mostra que a classe média brasileira é menos preconceituosa do que as classes mais altas e mais baixas:

Isso talvez ajude a explicar porque os movimentos populares de conteúdo libertário e democrático dos últimos decênios foram, marcadamente, movimentos de classe média, até mesmo na forma da expressão da insatisfação popular: o "buzinaço" na campanha pelas diretas; e pelo "impeachment" de Collor, os jovens "caras pintadas" (SOUZA, 1997).

Uma parte significativa dos estudos acadêmicos sobre Brasília termina por estabelecer uma ponte com a questão urbanística. Isso é compreensível, uma vez que essa é uma cidade planejada, com uma proposta filosófica em termos de concepção e dotada de forte carga de representação social em termos nacionais. Sua interpretação talvez seja o maior desafio entre as metrópoles brasileiras por suas especificidades, enquanto as demais sofreram crescimentos de alguma forma muito semelhantes. É notável a influência das idéias do geógrafo Milton Santos nas formulações científicas de muitos estudiosos das questões sociais brasileiras. Sua visão integral de análise tem um peso sobre os pesquisadores, especialmente aqueles vinculados aos diversos departamentos da Universidade de Brasília. Os pesquisadores consideram relevante o pensamento desse mestre, assim como o exemplo de suas convicções, tal qual brota no artigo escrito por Santos:

Por definição, vida intelectual e recusa a assumir ideias não combinam. Esse, aliás, é um traço distintivo entre os verdadeiros intelectuais e aqueles letrados que não precisam, não podem ou não querem mostrar, à luz do dia, o que pensam (CORREIO BRAZILIENSE, 25/6/2001).

Aldo Paviani analisa a relação entre o ambiente urbano e o desemprego, - em texto do livro *Brasília: controvérsias ambientais* - mostrando que toda análise tem que integrar fauna, flora e meio hídrico, levando em conta o homem e suas atividades e interação social e com a natureza.²¹ Assim, implantar uma cidade interfere no equilíbrio anterior, pois o meio se modifica com a presença humana, que, por sua vez, dialoga com o ambiente no qual se instala. As culturas implantadas, o desperdício de recursos e as dilapidações através do tempo vão aparecer no futuro, mas já revelam os primeiros resultados negativos no presente.

²¹

Paviani, 2003.

O desafio maior do superpovoamento de Brasília está ligado ao problema da ocupação dos espaços urbanos. As amplidões características da época da construção da cidade vão dando lugar a agrupamentos urbanos inflacionados por uma política de doação de lotes que, além de não oferecer a devida infra-estrutura aos habitantes, funciona como um perverso atrativo para que contingentes de migrantes cheguem à cidade ou a seu entorno a cada ano. Foi esse movimento que fez com que o Distrito Federal perdesse metade de sua vegetação nativa, enquanto mais de 600 espécies de flora original estão simplesmente desaparecidas, segundo estudos da Unesco. A solução estaria na superação do modelo extrativo-dilapidador, e na implementação de uma política de distribuição mais justa da riqueza. (PAVIANI, 2003).

Em termos nacionais, o País amargou os efeitos da onda de privatização, que caracterizou a década neoliberal de 1990. O Brasil colocou à venda setores, tais como sistemas telefônicos, geração de energia elétrica, empresas de siderurgia, minério e bancos estatais. Além da perda de autonomia em áreas estratégicas, essas vendas se deram com compradores externos em termos *altamente prejudiciais ao país, sem nenhuma garantia de geração de empregos novos*.²² Coincidência ou não, Paviani observa que nesse período Brasília sofreu ainda mais com a violência, o desemprego e os surtos de criminalidade. Rapidamente. No fim da década, há um crescimento do PIB (0,5%), positivo, mas insuficiente:

Mas, para que os pobres e miseráveis passem a ter sua cidadania respeitada, não basta "crescimento econômico" e geração de riquezas: há que se distribuir essa riqueza (gerada socialmente). Assim, há que se modificar a política de juros altos que leva à falência milhares de empresas e impede a implantação de novas, mas igualmente que se eleve substancialmente o salário mínimo para além dos atuais R\$ 200,00 (algo em torno de US\$ 55.60) e dos pretendidos R\$ 240,00 (ou US\$ 66.70) para maio de 2003. (PAVIANI, 2003).

Os cenários nacional e internacional afetam as economias de todos os países. Mas a cidade tem outro problema importante para resolver, que é o crescimento populacional desordenado e de grande porte. O problema de Brasília como metrópole é agravado com o fato de a expansão urbana atingir suas Áreas de Proteção Ambiental (APAs). O uso da terra na cidade encontra um perigoso aliado no mercado imobiliário ilegal para atender a uma demanda das classes média e alta. Isso gerou uma proliferação de condomínios privados para uma clientela de padrão superior à dos assentamentos destinados à população de baixa

²²

Paviani, 2003, p. 39.

renda a cargo do poder público. Esses condomínios podem caracterizar-se como invasões de um novo padrão, mas avança sobre áreas de reservas ambientais. A apropriação de espaços das APAs pode trazer mais desigualdade social, ao ampliar o espaço privado em torno do Plano Piloto (PENNA, 2003).²³

As áreas do chamado *cinturão verde* da cidade passaram por um processo de ocupação intenso na década de 1980, empurrando as expansões para espaços antes restritos e sob o controle do Governo do Distrito Federal (GDF). Essa fase altera o padrão de uso social do solo, propicia riscos ambientais e atrai o mercado imobiliário. As questões legais dos parcelamentos privados, porém, não ganham outra interpretação de acordo com as mudanças possíveis nos planos de organização territorial, principalmente, o Plano Diretor de Organização Territorial (PDOT), que deverá ser revisto em 2008.

Assim, há uma concentração de parcelamentos nas APAs, localizando-se os condomínios privados nessas áreas: é principalmente na APA do rio São Bartolomeu em que se localizam os parcelamentos privados mais consolidados (principalmente próximos ao Lago Sul), constituindo verdadeiros bairros construídos à revelia da legislação existente: 74% da área total ocupada pelos condomínios urbanos encontram-se dentro de APAs, dos quais, 60% encontram-se na APA do rio São Bartolomeu, que ocupa 20% da área do DF. (PENNA, 2003, p. 65)

Após a construção da cidade, não houve a transferência maciça dos operários para outros *grandes projetos* dos anos 1960, como as estradas, hidroelétricas, projetos agrícolas na Amazônia e programas de desenvolvimento do Nordeste, que também poderiam absorver tamanho contingente de mão-de-obra. Ao contrário, a cidade provocou a chegada de novos habitantes a cada ano, além da fixação dos que vieram para a construção.²⁴

No fim dos anos 1990, quase metade da população era constituída de pessoas nascidas na capital da República, consolidando o Distrito Federal como um espaço dos migrantes e dos seus descendentes. Os migrantes vieram, principalmente, de Minas Gerais, Goiás, Piauí e Bahia, nessa ordem de importância. Ao chegar, ficaram distribuídos entre o Plano Piloto e as cidades-satélites. O Plano, contudo, tem uma composição populacional mais heterogênea em relação à origem de seus habitantes, diluindo as influências das culturas regionais, apresentando um perfil cosmopolita, até pelo nível de renda e pelos

²³ Penna, 2003.

²⁴ Nunes, 2003.

hábitos culturais de consumir informações num nível acima da média. Nos anos 1990, o governo iniciou uma política de vender seus apartamentos funcionais, mas, mesmo assim, um quinto dos apartamentos do Plano Piloto ainda são de órgãos públicos. Por suas características, o Plano Piloto se diferencia da periferia, adotando-se, aqui, o modelo típico de sociedade subdesenvolvida (NUNES, 2003).

Sem dúvida, o perfil do morador do Plano Piloto mostra habitantes com alto poder aquisitivo. Se considerarmos famílias com rendimentos acima de 25 salários mínimos, vamos encontrar 84% delas nesse espaço central da cidade. A faixa de renda mostra uma concentração maior de salários elevados também em Taguatinga, Guará, Cruzeiro, Lago Sul e Lago Norte, especialmente nos dois últimos citados. As Asas Norte e Sul e os Lagos concentram também meio ambiente urbano adequado e alto padrão de renda que podem até ser considerados como um *salário indireto*. As concentrações diferenciadas de meio ambiente e condições saudáveis de vida terminam por colocar Brasília no padrão das outras grandes cidades, nas quais se verificam aumento da segregação espacial, periferação e violência urbana. (NUNES, 2003, p. 98).

Uma outra questão que pode ser levantada é sobre o impacto urbanístico da cidade em termos psicológicos sobre sua população. Esse é um campo ligado à psicologia ambiental, área de fronteira entre a psicologia e o urbanismo, dando especial atenção ao lugar, à localização do habitante em relação a seu ambiente.²⁵ Nesse sentido, os aspectos arquitetônicos ganham importância, uma vez que seu trabalho vai se refletir na composição do ambiente, especialmente, numa cidade planejada como Brasília. Há uma curiosidade constante sobre o impacto de se viver numa cidade diferente, sem esquinas, com seus longos e solitários espaços vazios, bem como suas superquadras reguladas e repetitivas, como um jogo de espelho reproduzindo sempre a mesma imagem. Isso sem falar nos anos de ditadura, vividos de tão perto pela população da capital do País.

O urbanista Lúcio Costa fez o seu projeto para a cidade afirmando a utopia de que ela seria ordenada e também favorável ao conforto e ao desenvolvimento intelectual, capaz de provocar avanços na cultura e na sensibilização dos habitantes. A realidade atropelou seus desejos e fez nascer cidades-satélites fora de seus planos, abrigando 80% da população, com outra dinâmica e condições de vida muito inferiores às que ele previa. Günther e Barreto, mesmo reconhecendo o Plano Piloto como uma obra de arte, fazem uma crítica firme ao projeto de Costa:

²⁵

Günther, Barreto, 2003.



Plano Piloto visto do Lago Norte.

Foto de Clodo Ferreira (2008).

[...] um imenso equívoco do ponto de vista da evolução da ocupação territorial, pois jamais se apresentou com clareza a solução para a sua expansão urbana acelerada e em crescente escala de impacto, seja territorial, seja ambiental. A cidade do projeto antecipador de um futuro grandioso se vê sem diretrizes de planejamento. (GÜNTHER; BARRETO, 2003)

É aí que eles identificam a fragilidade do discurso ideológico do urbanismo oficial, tanto na defesa do projeto inicial como na promoção de interesses de grupos econômicos que pretendem tornar o ordenamento territorial mais flexível. Há um choque entre uma imagem que insiste em dourar o imaginário e uma realidade desmistificadora, o que promove um ocultamento dos graves problemas urbanísticos que se colocam no dia-a-dia da cidade. É a partir daí que eles criticam, por exemplo, a *ausência do presente e do cotidiano* quando as abordagens urbanísticas da cidade preferem sempre se concentrar nos assuntos ligados ao governo JK e ao golpe militar, esquecendo as transformações urbanas ainda não simbolizadas.

Rememorando os momentos da cidade, vemos que a Brasília modernista da inauguração passou à *metrópole populista* como resultado da dinâmica iniciada com o fim do regime militar. José Aparecido de Oliveira foi o primeiro governador indicado no período democrático do País, e trabalhou no sentido de restringir a ocupação da Bacia do Paranoá, buscou inibir a migração e articulou o reconhecimento do Plano Piloto como *Patrimônio Cultural da Humanidade*, pela Unesco. Na mesma direção, promoveu o programa *Retorno com dignidade* para deportar pessoas para os Estados do origem, um dos motivos de sua substituição por Joaquim Roriz, que adotou a política no sentido contrário, atraindo novos eleitores com uma intensa doação de lotes e invasões públicas, sob a tolerância do governo local. A tolerância também ocorre em relação aos condomínios irregulares de classe média, que se multiplicam à margem de qualquer fiscalização e sem controle territorial. A criação da Câmara Legislativa do Distrito Federal, em 1990, coincide com a eleição de Roriz para o período que vai até 1994, quando prosperam a grilagem (ocupação irregular de terras públicas) e os loteamentos irregulares.

Na eleição seguinte, a oposição conseguiu conduzir Cristovam Buarque ao cargo de governador, mas esse não apresentou soluções para o uso regularizado do espaço urbano capazes de reduzir a ação dos grileiros e dos grupos organizados de ocupação. Entretanto, deixou a semente do *orçamento participativo*, importante para o planejamento e o controle do uso das terras em padrões democráticos e fora dos interesses populistas (GÜNTHER; BARRETO, 2003, p. 141). Atualmente, o Distrito Federal é governado por José Roberto Arruda (2007-2011), que tem como um de suas metas a regularização dos condomínios na cidade.

Apresentar o ambiente urbano como um espaço igualmente usufruído e acessível a todos termina por esconder as desigualdades. Essa apresentação é, na verdade, uma representação, contribui para legitimar políticas públicas excludentes, como percebe Lúcia Cony Faria Cidade ao estudar o papel da imagem na organização urbana, supondo que haja uma identificação entre *imagem ambiental urbana construída* e *imagem de fato percebida*.²⁶

Cidade vê a coexistência de um discurso calcado numa ideologia igualitária, enquanto a prática contradiz essa aspiração. No período imediatamente anterior e durante a construção da cidade, a imagem foi fundamental, mas, aí, já apareciam as contradições. Antes da inauguração, vivia-se o clima da modernidade de JK e a pretensão de estabelecer um projeto desenvolvimentista. O Plano Piloto é a face mais visível do urbanismo modernista com sua

²⁶

Cidade., 2003.

utopia de influenciar comportamentos igualitários a partir do traçado urbano. Paralelamente à construção do centro da cidade, a Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap) assentou a população humilde nas cidades-satélites. Essa parte da realidade, entretanto, foi excluída da imagem de Brasília, ficando em evidência apenas os prédios monumentais. Prevaleceu a representação da cidade como o ponto de partida de uma nova civilização, a terra prometida dos sonhos de Dom Bosco, que viria, no mínimo, garantir a integração nacional. Essa fase inicial é o tempo em que a cidade era descrita como a *capital da esperança*. Mesmo sabendo-se excluídos das qualidades ambientais e existenciais, os migrantes viam a nova capital como uma fonte de recursos impossíveis em outras cidades, o que provocou a precipitação de um importante processo de migração, aumentando a periferia e a pressão por emprego.

Assim, o desenvolvimento desequilibrado minou o sonho utópico, e a cidade foi entregue ao período autoritário, especialmente na fase de consolidação (de 1970 a 1985) caracterizado por uma modernização conservadora (CIDADE, 2003). Naquele momento, a economia brasileira começa a abandonar a agricultura para priorizar a industrialização, enquanto Brasília vive a fase dos governadores nomeados²⁷ e se transforma no que Paviani denomina *metrópole terciária polinuclear*, altamente dependente do Estado, sem base industrial e com uma valorização do mercado imobiliário.

A volta da democracia, em 1985, marca a fase de expansão da cidade e coincide com o início do governo do ex-presidente José Sarney, seguido pela Assembléia Constituinte (1988). Nem mesmo a transformação do Centro-Oeste em fronteira agrícola impede as migrações para as metrópoles, incluindo Brasília como um dos destinos das multidões de carentes.

Como foi visto, o uso da terra é um dos problemas mais agudos na própria formatação da cidade, incorrendo aí uma discussão sobre questões ligadas ao público e ao privado. Nesse aspecto, há um recorte de natureza histórica na representação social do poder em relação às terras. O assunto remete à visão dos portugueses colonizadores, que ainda repercute na consciência coletiva nacional. O Brasil colonial era visto com um mundo inesgotável de terras, um encantamento tropical e um eldorado a ser explorado.²⁸

A aventura dos europeus rumo ao novo mundo teve como moldura o imaginário sobre as novas terras, dourada pelo sonho do paraíso terrestre. Sem dúvida, um dos melhores

²⁷ Hélio Prates, Elmo Serejo, Aimé Lamaison e José Ornellas.

²⁸ Peluso, 2003.

trabalhos sobre o tema é o livro *Visão do paraíso*, de Sérgio Buarque de Holanda, publicado em 1958. Esse livro é rico especialmente por evidenciar o papel da representação imaginária que acompanhava as caravelas exploradoras da América. Havia interesses econômicos na empreitada rumo ao novo mundo, mas as conquistas vinham repletas de uma carga simbólica que impregnou e recobriu todos os outros interesses materiais. Buarque faz um magistral registro das nuances entre o *paraíso* visto por portugueses e espanhóis. Mas, de qualquer forma, era sempre um eldorado cheio mistérios, promessas de riquezas e uma felicidade no seio da natureza majestosa. Os portugueses traziam uma outra representação, mais centrada na expansão territorial, olhando a natureza mais como fonte de novos e fáceis recursos a serem explorados e apropriados. O projeto colonial fundia representações de um tripé: o paraíso terrestre, povoado por uma humanidade demonizada, numa colônia-purgatório. Para a compreensão do pensamento de Buarque é importante conhecer o documentário *Raízes do Brasil – uma cinebiografia de Sérgio Buarque de Holanda* (2003), realizado pelo cineasta Nelson Pereira dos Santos.

Peluso vê esse imaginário nacional de característica colonial infiltrado nos discursos de Kubitschek. Brasília aparece, então, como a terra prometida que vai trazer a salvação para o homem brasileiro, confundindo a Nova Capital com referências plantadas no solo de representações sociais atávicas dos tempos coloniais. O discurso fundacional da cidade viria calcado em três aspectos representacionais: a idéia de que havia aqui uma terra vazia e sem identidade nacional, e que a cidade seria erguida a partir de modernas técnicas do projeto civilizatório (PELUSO, 2003).

O projeto da representação social de Brasília como um local profético, um espaço de forte densidade espiritual, o *locus* de um sonho redentor, parece ter desencadeado uma onda mística em relação à cidade. A sacralização da cidade também desperta o interesse dos seguidores de muitas seitas, mas também dos cientistas sociais.²⁹ A vida mística do Planalto Central já é uma marca imaginária, com a proliferação de seitas, doutrinas e filosofias, e podem ser estimados cerca de 500 grupos dessa natureza, e, considerando as religiões mais estabelecidas, somam-se mais de mil, segundo avaliação da Secretaria de Turismo do DF. Também a quantidade de templos religiosos ultrapassa o número de 200, além de 45 centros kardecistas, 42 pentecostais e dez de inspiração oriental.

²⁹

Bandeira, Siqueira, 2003.

Os fenômenos esotéricos entram no mundo cultural ocidental, principalmente, depois dos anos 50 do século XX, num movimento que atinge também a América Latina, justamente quando Brasília está sendo construída exatamente na localização geográfica onde d. Bosco (1883) previa o surgimento de *uma terra de riquezas inestimáveis, as quais um dia serão descobertas. Vejo se elevar uma grande civilização sobre este planalto, a bordo de um lago, entre o 15° e o 20° paralelo. Lá surgirá uma futura terra prometida. [...] lá correrá leite e mel [...] lá será de uma riqueza incomensurável.*

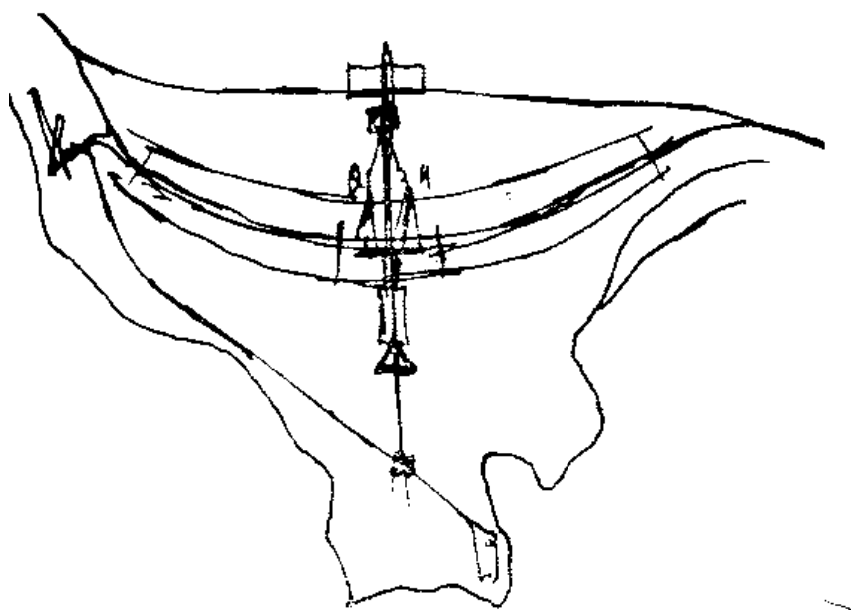


Catedral é um símbolo da religiosidade da cidade.

Foto de Clodo Ferreira (2008).

Em resumo, o trabalho de Bandeira e Siqueira indica quatro versões dos esotéricos em relação ao *mito da criação de Brasília*: em primeiro lugar, existe uma minoria que nega uma relação mística da cidade; em segundo, há os que admitem que *existe algo*, como uma atmosfera espiritual; em terceiro, há o grupo dos que contam aspectos naturais favoráveis, a questões geológicas e geográficas, assim como a mistura de povos e raças em Brasília; e, finalmente, em quarto, existem os que acreditam piamente que essa é a sede da *civilização do Terceiro Milênio*, o *chakra do planeta*, e outras concepções extremamente ligadas às influências cármicas e os planos vibracionais que protegem e energizam Brasília. A tendência e o apego aos argumentos religiosos são arraigados na formação simbólica do País:

Assim, no Brasil, a persistência dos fenômenos místico-religiosos caracteriza-se como um traço cultural fundante e essencial do ethos do povo brasileiro. Nesse sentido, tanto o conteúdo místico-religioso é produtor de uma visão de mundo, como as condições sociais e culturais que constituem a vida coletiva são permeadas pela dimensões do sagrado. Esta correspondência estreita entre visão de mundo de um grupo ou de uma sociedade e as condições sociais que constituem a vida coletiva permite propor uma análise sociológica da organização espacial e social na qual se construiu e se estruturou o fenômeno do sagrado (BANDEIRA; SIQUEIRA, 2003, p. 235)



As autoras trabalham as simbologias contidas nas próprias linhas do estilo espacial da cidade. Há indicações que o projeto tem raízes também no campo da religiosidade, como o sinal da cruz que subjaz no Plano Piloto em seus traços básicos, dando-lhe uma feição ligada ao sagrado, com a Índia. No início dos anos 1990, por exemplo, o templo da Legião da Boa Vontade contabilizou três mil assinaturas no livro de registro, número que, em 1995, ultrapassava a casa dos cinco mil visitantes.

Não se deve continuar a análise sem comentar algumas alterações recentes observadas no cenário nacional. No ano de 2007, o País colheu uma série de dados econômicos e sociais que devem ser levados em consideração no exame de sua estrutura. O primeiro desses fatores é o chamado Risco Brasil, que enchia manchete, em 2002, com o altíssimo índice de 1.770 pontos e, em março de 2007, comemora-se o excelente resultado de 175 pontos, menor

nível da história. A queda do Risco Brasil tem significação porque foi um dos temas explorados nas eleições presidenciais, representando a credibilidade do Brasil no mercado internacional. Até agora, as previsões pessimistas do início dos anos 2000 não se concretizaram. Ao contrário, os números são animadores.

Esse não foi o único indicador de mudanças. Por exemplo, observem-se as últimas pesquisas sobre valor do *salário mínimo*, *Índice de Desenvolvimento Humano (IDH)*, crescimento da classe C, pagamento da dívida do Fundo Monetário Internacional (FMI), *Índice de Desenvolvimento Juvenil*, e contribuição dos municípios para o *Produto Interno Bruto (PIB)*.

Começemos pelo valor do salário mínimo, que, nos anos 1990, estava em torno dos US\$ 55,60, e agora chegou a um patamar superior a US\$ 200,00. Mas o aumento do salário mínimo não é um fato isolado. Muitas outras alterações mudam os quadros estatísticos em questões importantes do ponto de vista da estrutura do País e do Distrito Federal.

Observemos a questão do Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) medido pela ONU. Em novembro de 2007, a BBC Brasil noticiou que o País entrou, pela primeira vez, para o grupo de países de *alto nível de desenvolvimento humano*, segundo o *ranking* elaborado pelo Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (Pnud). A lista encabeçada pela Islândia, mostra o Brasil em 70º lugar, com índice de 0,869. Abaixo se seguem os países considerados de médio e baixo IDH. Isso não significa que o Brasil tenha superado as disparidades, uma vez que os 10% mais ricos têm renda 51,3 vezes maior do que os 10% mais pobres, tendo um IDH ainda abaixo da média latino-americana, superado pelo Chile, Uruguai, Costa Rica, Bahamas e outros. Mas o índice poderá ser ainda maior, se o Pnud adotar a nova metodologia do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) que reviu os números do PIB brasileiro em 2005. As revisões estatísticas também apontam para a melhoria nos padrões de educação e a expectativa de vida no Brasil. O País melhorou em praticamente todos os itens do IDH entre 2004 e 2005, quando o desenvolvimento econômico contribuiu com a melhoria do padrão de desenvolvimento humano. Segundo assessores do próprio Pnud, mesmo o País vindo numa escala crescente, o fato de entrar para a lista dos países de alto desenvolvimento humano permite uma agenda nacional mais ambiciosa, como o combate à pobreza e à desigualdade, saneamento, combate às mortalidades infantil e materna. Os dados disponíveis para a avaliação de 2006 indicam melhora do Brasil no próximo relatório do IDH.

No fim do ano 2007, há notícias positivas em relação à população brasileira.

O efeito dos programas sociais adotados no Brasil aponta no sentido de uma elevação do padrão de vida e uma expansão econômica. Isso pode ser concluído a partir de pesquisa da Datafolha,³⁰ que constatou que cerca de 20 milhões de pessoas das classes D/E entraram na classe C nos últimos cinco anos. Essa classe cresceu para 49%, o que representa 125 milhões de pessoas com mais de 16 anos, ou seja, a metade dos eleitores. A pesquisa foi realizada em três momentos: pouco antes da posse de Lula, em meados de 2005 e novembro de 2007.³¹ A classe A/B manteve o mesmo tamanho, em torno de 23% da população. A classificação econômica (A/B, C e D/E) é uma medida usada no meio empresarial e publicitário, identificando segmentos de mercado de acordo com o poder aquisitivo e considerando itens de consumo e seu número no domicílio dos entrevistados, grau de instrução do chefe de família e se há empregado doméstico na residência. Isso não significa, obrigatoriamente, uma melhora estrutural nas condições de vida. A aceleração da transição de membros da classe D/E para a C sugere que, se em um primeiro momento foram os programas sociais e previdenciários os responsáveis pela melhora de vida dos mais pobres, agora é o crescimento econômico que empurra os brasileiros para uma situação mais confortável. O PIB poderá crescer acima de 5% em 2007, sustentado por aumentos sucessivos no consumo, na produção, nos investimentos e na renda, com a queda no desemprego. As pessoas que passaram por melhora econômica e têm mais acesso a bens e produtos pertencem a famílias com renda de até dois salários mínimos, o que cria um novo mercado interno.

A mudança maior para a classe C se deu mais no interior do que nas regiões metropolitanas, e mais no Nordeste, Norte e Centro-Oeste, regiões onde os impactos do crescimento são maiores, por concentrarem um número maior de pobres. Os programas sociais são menos presentes na Região Sul, mas mesmo aí houve uma recente migração de classes, movida pela recuperação do setor agrícola. Hoje, mais da metade da população da região pertence à classe C.

Recentemente, novos dados traçam um perfil diferenciado do Distrito Federal em relação às demais unidades brasileiras. No caso, trata-se de pesquisa da Rede de Informação Tecnológica Latino Americana, que estabelece o *Índice de Desenvolvimento Juvenil*, um levantamento bianual, que considera os indicadores de controle de mortalidade,

³⁰ Canzian, 2007.

³¹ Entre julho de 2006 e novembro de 2007, houve uma recuperação forte da economia, e mudança das classes abaixo para a classe C ultrapassou cerca de 14 milhões de brasileiros.

qualidade de ensino, matrículas e renda. Na pesquisa de 2007, o DF apareceu em primeiro lugar, substituindo o Estado de Santa Catarina, líder no *ranking* anterior, enquanto São Paulo ficou na terceira posição.

O mesmo relatório mostra o quadro de desigualdade no Brasil, no qual mais de um terço dos jovens que estão entre os 10% mais pobres não trabalham nem estudam. A falta de mercado de trabalho é mais acentuada para as mulheres, até mesmo por fatores, como a gravidez entre adolescentes, especialmente, nas faixas mais pobres.³²

Também houve mudança em relação à dívida externa, especialmente com o FMI. Nos anos 1990, o pagamento da dívida pressionava a economia nacional como um peso insuportável, até porque economistas acreditavam que o principal da dívida já havia sido resgatado, ficando somente o ônus exagerado de juros que empobreciam o País. Em janeiro de 2006, o Brasil anunciou a decisão de quitar antecipadamente uma dívida com o FMI. O pagamento foi de US\$ 15 bilhões, e resultou numa economia de US\$ 900 milhões equivalentes aos juros previstos no cronograma original do empréstimo que ainda não havia vencido. Em 1998 o País recorreu ao FMI para enfrentar um momento econômico delicado, quando foi importante para atravessar uma crise cambial. O momento do pagamento foi quando a expectativa de inflação coincidiu com a meta (4,5%), desde a implantação do regime de metas. Os fatores econômicos favoráveis ao pagamento foram o saldo comercial recorde e a recomposição de reservas internacionais líquidas.³³

O Distrito Federal está entre os maiores municípios em contribuição econômica para o PIB, de acordo com dados divulgados pelo IBGE em valores referentes a 2005, o relatório mais recente.³⁴ Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba e Belo Horizonte responderam por 24,26%. Esse resultado representa certa estabilidade no quadro nacional, que tem maior concentração de renda nos centros urbanos: São Paulo respondeu por 12,26% de toda a riqueza produzida, seguida pelo Rio de Janeiro e Brasília, essa última com 3,75%. De qualquer forma a terceira posição é relevante, pois está à frente de mais de 20 capitais estaduais, mesmo considerando que as capitais concentram mais de um terço do PIB nacional, em especial das capitais do Sudeste.

O relatório do IBGE mostra uma mudança recente no crescimento do setor de serviços, e uma redução nas atividades agropecuárias e industriais, quando comparada à

³² Folha de S.Paulo 20/12/2007

³³ Disponível em: <<http://www.ptceara.org.br>>. Acesso em: 18 dez. 2007.

³⁴ Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br>>, Acesso em: 19 dez. 2007.

composição de renda dos mais de cinco mil municípios brasileiros. Nesse sentido, Brasília ostenta um terceiro lugar em serviços e o 12º lugar no setor da indústria. O problema mais gritante é a posição no quesito PIB *per capita*, quando aparece somente em 83º lugar. De toda forma, convém observar que é um dado relevante o Distrito Federal ser uma das colunas fortes do PIB brasileiro.

2.2 A cidade e seu ambiente cultural

O período que a pesquisa analisa guarda a história de muitos eventos e foi ancorada por espaços importantes na vida cultural de Brasília. Por exemplo, entre os anos de 1995 e 1999, o governo de Cristovam Buarque implantou projetos de impacto, como o *Bolsa-Escola*, mas foi na área de cultura que inovou com a realização do projeto conhecido como *Temporadas Populares* (1995). Normalmente, a cidade passava por um marasmo cultural nos períodos de férias, com poucas atividades artísticas. A idéia foi promover nos meses de janeiro, fevereiro e julho, uma série de espetáculos em todas as cidades do DF. A proposta teve uma excelente receptividade por parte da comunidade. Os espetáculos de música e de teatro atingiram um público superior a 100 mil pessoas. A estratégia que garantiu tanto sucesso foi colocar preços populares acessíveis. Além disso, o projeto tinha o mérito de promover o artista brasiliense, ao colocá-lo no palco ao lado de artistas nacionais de renome, com as mesmas condições de equipamentos de luz e aparelhagem de som, dando um espaço nobre para a arte produzida na cidade. Toda a programação era divulgada em conjunto, de forma que o público ficava permanentemente informado e motivado a participar. A produção dos espetáculos ficava a cargo da própria Secretaria de Cultura, que também se encarregava de divulgar para a imprensa como assessoramento aos artistas.

Com o fim da gestão de Cristovam Buarque, o Governo do Distrito Federal, sob a liderança de Joaquim Roriz, implantou o projeto *Arte em toda parte*, com características diferentes do projeto do antecessor, principalmente, por não apresentar artistas nacionais juntamente com os brasilienses e também por não ter uma programação compacta que se autodivulgava. Com isso, parece ter havido uma dispersão de público, embora o *Arte por toda parte* tenha o mérito de não se concentrar somente nos períodos de férias, estendendo-se pelo ano inteiro.

Nem todos os espaços da cidade são de fácil acesso aos independentes, mas os artistas de Brasília dispõem de muitas opções para apresentar seu trabalho. O Teatro Nacional Cláudio Santoro, por exemplo, tem as três salas de espetáculos mais cobiçadas da cidade. A *Sala Villa-Lobos* representa o sonho de todo artista por vários fatores: são mais de 1.300 lugares e sete camarins. O foyer do teatro, com belíssimas obras de Alfredo Ceschiatti, Mariane Perreti, Athos Bulcão e jardins de Roberto Burle Marx, também é utilizado para exposições e até shows de pequenas proporções. É nessa sala que acontecem os grandes espetáculos. No mesmo Teatro Nacional, há a Sala Martins Pena, com 437 lugares, que abriga espetáculos de porte médio, mas tem uma ambientação agradável, sendo uma sala tradicional da cidade. Numa escala menor, a Sala Alberto Nepomuceno pode receber até 95 espectadores, e presta-se para pequenos recitais de música e teatro, palestras, lançamentos, filmes e vídeos.

Na avenida W3 Sul (Quadra 508), o *Espaço Cultural Renato Russo* dispõe de salas Multiuso, o Teatro Galpão e o Teatro de Bolso. O Teatro Galpão é um dos espaços mais tradicionais da cidade, palco das mais importantes atividades artísticas desde a década de 1970. A seu lado fica situado o Teatro da Escola Parque, outro espaço típico da cidade, que abrigou as primeiras edições, em Brasília, do Projeto Pixinguinha (também anos 1970). O espaço da Funarte, em Brasília, é outro endereço histórico para a cultura. Nos anos 1970, abrigou centenas de apresentações de artistas da cidade na sua pequena sala, agora batizada de Cássia Eller, uma das marcas da produção cultural da cidade. Atualmente, há também o Teatro Funarte Plínio Marcos, uma livraria e uma galeria de arte. Na parte central de Brasília, no Setor de Diversões Sul, próximo à Rodoviária, o público dispõe do Teatro Dulcina de Moraes, fundado em 1983, e o Teatro Conchita de Moraes.

Entre os espaços artísticos públicos, a cidade foi beneficiada com o complexo do Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB), que traz à capital as mais relevantes mostras de pintura, escultura, cinema, teatro, dança e cinema. No ano de 2007, o CCBB abrigou um dos mais novos projetos, intitulado *Todos os sons*, realizado no primeiro domingo de cada mês, ao ar livre e com entrada gratuita, reunindo em cada edição artistas de diferentes gêneros musicais, com uma proposta semelhante ao histórico Concerto Cabeças.

O Serviço Social do Comércio (Sesc) é uma instituição que vem se destacando no incentivo à cultura. Na área de música, instituiu o *Prêmio Sesc de Música* para divulgar música inéditas de artistas da cidade, além de produzir CDs com os melhores classificados

a cada ano. A edição do ano de 2004 foi dedicada às composições exclusivamente voltadas para temas ligados à Brasília, com mais de 120 concorrentes. O ano seguinte foi um tributo ao povo brasileiro. Juntamente com a TV Câmara, o Sesc desenvolve o projeto do programa de televisão *Câmara das artes* (2006-2007), veiculado em rede nacional e em dois shows ao vivo realizados no Teatro Garagem, na Asa Sul, e Teatro Paulo Autran, em Taguatinga, ambos do próprio Sesc.³⁵

Em quase todas as instituições oficiais da cidade se encontram auditórios, espaços culturais ou projetos artísticos. Paralelamente, existem iniciativas da própria comunidade ou de organizações não governamentais fomentando ações culturais relevantes. Algumas delas nascem no âmbito da sociedade civil organizada, outras de aventuras pessoais de cidadãos que põem a mão na massa para abrir novos espaços para a *arte candanga*. Como ilustração, vamos comentar algumas delas.

Quem assistiu o 39º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro conheceu uma experiência ímpar da cidade, que se tornou uma verdadeira tradição, por meio de um filme documentário exibido naquela ocasião. Trata-se uma obra dedicada à história do Teatro Oficina do Perdiz, uma referência da resistência cultural de Brasília. O local é um galpão cheio de equipamentos, e ali funciona uma oficina mecânica para automóveis. Depois do trabalho diário de muita labuta, o proprietário abre espaço para que aconteçam peças de teatros, shows de músicas e outras atividades criativas. A platéia fica acomodada em estruturas de madeira rústica, semelhantes a um teatro de arena, sem nenhuma sofisticação de aparelhagem, de luz ou de som. Ali, entretanto, passam atores, diretores e músicos de alta qualidade, como um pequeno teatro de bolso, com sua programação criteriosamente escolhida. A experiência começou em 1988, numa entrequadra comercial (708/709 Norte). Desde então, a atividade cultural da oficina sofre ameaça de desativação pelos mais diversos motivos. A classe artística sempre se mobiliza e defende seu espaço comunitário de arte. A luta pela sobrevivência do teatro foi transformada no filme documentário de curta-metragem *Oficina Perdiz*, dirigido por Marcelo Diaz, ganhador do prêmio de melhor produção cinematográfica brasiliense de 2006, concedido pela Câmara Legislativa.

As associações e os sindicatos promovem festivais e estimulam a cultura de muitas formas. Um dos que se destacam é o Sindicato dos Bancários, pois, dentre outras

³⁵ Já participaram Yamandu Costa, Simone Guimarães, Clodo Ferreira, Fausto Nilo, Mestre Gamela, Nilson Chaves, Afonso Gadelha, Sueli Costa, Dori Caymmi, Paulo César Pinheiro, Antônio Carlos Bigonha, Guinga, Fátima Guedes, Sandra Duailibi, Myrlla Muniz, Samolão de Paula, Leonel Laterza e outros.

atividades, construiu e conserva em atividade constante o consagrado Teatro dos Bancários. Inaugurado pela atriz Fernanda Montenegro com a peça *Dona doida* (1996), o *Teatro dos Bancários* abriga manifestações culturais e artísticas de brasilienses e brasileiros. Seu palco avançado, com platéia espalhada à frente e para os lados, permite a realização de espetáculos inesquecíveis, como as longas temporadas do grupo de comediantes Os Melhores do Mundo.³⁶



Teatro Oficina do Perdiz.

Foto do *site* <<http://www.overmundo.com.br>>. Acessado em: 2008.

Embora hoje seja uma instituição sólida, O *Clube do Choro* nasceu da união dos próprios artistas, ligados pelo desejo de ter um espaço adequado para ouvir, criar e divulgar um gênero básico da música brasileira, com larga tradição na área da música instrumental. Fundado há três décadas por instrumentistas de Brasília, tornou-se um símbolo de qualidade da arte brasiliense, um avanço histórico que vem das reuniões informais nas residências dos pioneiros. Depois dos encontros pioneiros, os adeptos do *choro* passaram a reunir-se em apresentações no espaço de um vestiário cedido no Centro de Convenções. Atualmente, o Clube tem uma sede própria, ao lado da Escola de Choro Rafael Rabelo, e,

³⁶ A cidade conta ainda com excelentes espaços, como Teatro Mapa'ti, Teatro Goldoni, Teatro da Caixa, Espaço Cultural Anatel, Teatro Dom Bosco, Teatro Pedro Calmon, Teatro Levino de Alcântara, Auditório da Casa Thomas Jefferson, Americel Hall, Teatro de Bolso da Companhia da Ilusão, Teatro Cena e outros.

todos os anos, faz um programa homenageando grandes nomes da MPB. Os sábados são reservados para a *Prata da Casa*, exclusivamente, para os artistas da cidade. O *Clube do Choro de Brasília* realizou mais de mil espetáculos nacionais e internacionais, mostrando em seu palco cerca de 800 artistas para um público estimado de 350 mil pessoas, além de permitir a transmissão de seus espetáculos por rádios e televisões públicas. O próximo passo será a integração do Clube, Escola de Choro Rafael Rabelo e um Centro de Referência, em sede projetada por Oscar Niemeyer.

Pode-se incluir entre as práticas populares a criação de espaços para música ao vivo em bares, como no caso da bem-sucedida experiência do restaurante *Feitiço Mineiro*, uma verdadeira casa de cultura, que realiza um trabalho musical relevante desde 1989. Seu pequeno palco recebe grandes nomes da música popular e se presta a apresentações que são mais do que música ambiente. Ali acontece uma verdadeira mostra de talentos da cidade e convidados de outros estados. Outros bares que abrem espaço para a música são, por exemplo, Arena Futebol Clube, Start Beer, Rayuela, Café da Rua 8, Bar do Calaf, e Gate's Pub.

Nas cidades-satélites, os espaços culturais mais importantes são o *Centro Cultural do Sesi e o Teatro da Praça* (Taguatinga); a *Casa do Cantador* (Ceilândia Sul); o *Cine Teatro Itapoá* (Gama); o *Teatro de Sobradinho*; o *Teatro Rubem Valenti* (Cruzeiro).

As grandes gravadoras já perceberam o potencial artístico da cidade. Em primeiro lugar, a presença dos brasilienses entre os artistas dos mais diferentes estilos é uma realidade. Em segundo lugar, a própria indústria fonográfica coleciona ídolos surgidos aqui e depois carregados à fama pelo público nacional. Na relação entre os artistas independentes e as grandes gravadoras havia um ritual de aproximação que foi mudando com o tempo. Nos anos 1980, os olheiros (observadores) das gravadoras nacionais vinham diretamente identificar e buscar novos artistas para levá-los ao sucesso. Na década de 90, as grandes gravadoras mudaram o procedimento de procurar novos talentos e passaram a garimpar os novos artistas dentre aqueles já descobertos pelas gravadoras independentes. A Discovery, uma gravadora independente de Brasília, escolhia um artista, investia para que ele vendesse bem na cidade e despertasse o interesse das gravadoras grandes. Dessa forma, a Discovery tinha um contrato de rescisão alto, pois quando o artista vendia 20 mil cópias em Brasília, era cobiçado pelas grandes gravadoras, e o preço da rescisão seria muito

maior. Para isso, a Discovery fazia um bom investimento, produzia material gráfico de qualidade e dava carta branca para que o artista fizesse um trabalho bem realizado. Nos anos 2000, esse mecanismo não funciona mais, e os artistas independentes tiveram de buscar suas próprias condições para fazer os discos, já sem a perspectiva de uma descoberta imediata por olheiros ou observadores.

O reggae não foi o único gênero a se destacar no período coberto pela pesquisa. Também o rock marcou presença, muito embora tenha características diferentes do estilo dos anos 1980, que deu à cidade o título informal de *Capital do rock*. O liquidificar típico dos anos 1990 permitia a mistura de estilos. Os festivais não procuravam uniformizar os estilos, mas, ao contrário, queriam diversificar o máximo possível, de forma que todas as tribos eram igualmente prestigiadas. Nem todos os novos roqueiros *pós-Legião Urbana* se identificam com o chamado Rock Brasília. Muitos deles, como será abordado no capítulo 3, não cultivam nenhum saudosismo das gerações passadas, achando até um exagero na valorização que se faz das bandas dos anos anteriores.

Isso não significa que os artistas tivessem qualidade artística indiscutível ou que os shows fossem espetaculares. Era normal o artista reconhecer o próprio desempenho como fraco, do ponto de vista técnico. Nessa época, gravaram suas fitas *demo* (para demonstração) para tocar na Rádio Cultura. A *estética* amadora era tolerada, mas as bandas procuravam melhorar a performance e produzir fitas *demo* com mais qualidade. Depois as fitas eram colocadas à venda nas duas ou três discotecas que aceitavam inseri-las no mercado. A maior característica dos anos 1990 foi a facilidade de se encontrar lugar para tocar, com a disseminação do hábito de fazer shows em residências, uma cena com eventos semanais e cheio de fãs. Outro acréscimo da época foi o regionalismo redescoberto com ênfase roqueira. A juventude do rock pesado não tem simpatias pelo rock nacional, uma vez que o melhor rock ainda é uma linguagem dominada pelas bandas estrangeiras. Não acreditando mais no potencial do rock brasileiro, Daniel Grilo sentencia:

Brasília acabou pra mim, não tem mesmo. (Daniel Grilo, entrevistado em julho de 2007).

Esse momento dos anos 1990 mereceu um estudo de Madeira sobre a cultura da festa no Distrito Federal.³⁷ A autora utiliza a expressão *estetização do cotidiano* (que diz respeito ao *estilo*, que harmoniza gosto musical, moda, dança, postura e atitudes) para construir identidades diferenciadas, especialmente, entre os jovens de classe média do Plano Piloto. O conjunto de

³⁷

Madeira, 2003.

características do *estilo* funciona como um demarcador de territorialidades. O processo de criação de identidades investe os espaços de valores que passam a lhe dar o poder de diferenciação e, ao mesmo tempo, de um instrumento de reconhecimento. Essa é a geração mais influenciada pela cultura dos *shopping centers*, das lojas de departamento, boutiques e de uma indústria do lazer. A partir dos anos 1950, a classe média deixa-se levar pelo consumismo, pelos ídolos dos meios de comunicação de massa, os mitos da modernidade, enquanto a rebeldia domina o imaginário da juventude. Surge uma cultura internacionalizada, embalada pelas indústrias fonográfica e cinematográfica, que vai de Elvis Presley a Sid Vicious, insinuando uma atitude de contestação até o início dos anos 1980, tendo o rock como a bandeira da nova forma cultural.

Nesse contexto, os bens culturais ganham o poder de demarcar identidades, criando novos recortes no mundo despersonalizado da classe média, que encontra no consumo a forma de se destacar enquanto grupo. Essas novas identificações incluem os ambientes, as roupas, os estilos dos bares, tudo permeado pela capacidade de simbolização:

A indústria do entretenimento provê ainda espaços especiais, no presente, sem adiamento, onde é possível dar vazão à energia represada, escapar às pressões, à mesmice ou à rotina, às regras sociais por meio do "descontrole controlado das emoções", para utilizar uma expressão cunhada por Scott Lash e comentada por M. Featherstone em seu *Cultura de consumo e pós-modernidade*. A cultura de consumo constituiria assim, para esses autores, uma nova forma de cultura popular, com seus mecanismos para suprir a necessidade de carnaval e de circo, presente na própria economia psíquica do social. (MADEIRA, 2003, p. 257)

As sociedades urbanas contemporâneas estão agora envolvidas com o *circuitos da festa*, nos quais se manifestam tendências estéticas em busca de novas identificações, especialmente na faixa da população mais jovem. Participar de determinadas festas transforma-se quase num ritual iniciático ao mundo das formações identitárias, válidas também em outros espaços existenciais. O espaço da festa pode ser um bar, numa boate, os galpões improvisados ou qualquer *locus* para performances que misturam corpo, ritmo e dança. O mundo das novas danças identificatórias tem como característica o som em volume máximo, a utilização de ritmos acelerados e o uso de drogas, tudo no sentido de produzir uma experiência da perda do ego (MADEIRA, 2003, p. 258). A música está num contexto em que a visão tem um papel definido, um espaço no qual as pessoas vão para ver e serem vistas.

Tal universo produz uma cultura centrada na música, mas ela já está ligada a uma nova forma de produção musical, em que o DJ (*Disc Jockey*), *pitch ups* e a eletrônica substituem os

músicos convencionais e seus instrumentos. Assim, o mundo dos sons *technos* e suas tribos não se manifesta na criação de letras e músicas que sejam gravadas em CDs, que é o centro de interesse deste trabalho, mas representa uma nova relação música–público–ambiente diverso da indústria fonográfica.

Paralelamente ao universo da cultura da festa, e em sintonia com ele, as casas noturnas tornaram-se uma opção para os novos artistas e foram surgindo vários pontos de música em boate no início dos anos 2000. A onda de música para dançar atraiu as novas bandas para um trabalho mais profissionalizado e mais integrado à vida noturna. Os espaços para dança passaram a ser a atração em diversos estilos, como a programação da Arena, com música nordestina para um público jovem de classe média, as noites dançantes do Bar e Restaurante Calaf , e vários outros *points* que surgem e desaparecem, obedecendo a um fluxo permanente entre as diversas *tribos* da cidade.

Após os anos 1990, Brasília nunca mais foi a mesma, como bem observou outro entrevistado Tonicesa Badu. Depois de se entregar ao recolhimento espiritual dos anos 1980, ele voltou ao universo musical da cidade e se surpreendeu com as mudanças. Em primeiríssimo lugar, o cenário estava totalmente transformado pela atitude mais profissional dos artistas. Nos idos dos anos 1970, ele e seus contemporâneos dominavam a mídia e os espaços públicos ou particulares dedicados à música. Quando se apresentavam, ganhavam primeira página e brilhavam no caderno de Cultura dos jornais da cidade. Quando voltou nos anos 1990, a realidade era outra: havia muita gente nova e a mídia, por sua vez, podia escolher o que ia divulgar. O espaço ficou menor e mais disputado para os artistas da cidade. Não era mais tão fácil conseguir pauta nos teatros e mesmo para tocar nos bares. É por isso que ele reconhece o valor de alguns projetos oficiais, como o *Sarau* do Foyer do Teatro Nacional, e outros, tais como os chamados *Made in Brasília* e o *Meia Sola*.

Seu único CD começou a ser produzido somente no fim da década de 1990, retardado pela falta de recursos financeiros. Ali ficou o registro de uma vida inteira, incluindo as canções mais antigas, como *Superconsumo*, parceria com Renato Castelo, e vencedora de um festival de música, em 1972, em Goiânia. O disco teve uma aceitação muito boa, quando, rapidamente, foram vendidas duas mil cópias e foi bem executado nos programas do rádio no segmento *vip*, como ele diz:

Aqui em Brasília, infelizmente, é somente a Bia Reis, o Ruy Godinho, e algum programador da Rádio Câmara ou da Rádio Senado que colocam as músicas dos

compositores de Brasília. Existe potencial, inclusive o comercial, para as músicas tocarem nas outras rádios, mas isso não acontece. (Tonicesa Badu, entrevistado em abril de 2007).

Mas, além do espaço na cidade, a música também precisa de espaço na programação das rádios. As emissoras públicas abrem um pouco de suas grades de programação para a arte candanga, o que não acontece na grande maioria das emissoras comerciais. Tentando corrigir a lacuna, a Rádio Nacional FM de Brasília começou a dar destaque à música da cidade, principalmente, com o programa semanal *Projeto Brasília*,³⁸ que dá mais oportunidades aos artistas da cidade:

O primeiro foi o cantor e compositor Clodo Ferreira, que falou sobre a tese de mestrado que apresentaria na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, tendo como tema a veiculação pelo rádio do trabalho de artistas independentes. ‘O Clodo nos deu certeza de que estávamos no rumo certo ao criar o programa’, comenta Jardim. A repercussão do programa foi tamanha que a direção da rádio viu a necessidade de abrir espaço maior para a música feita na capital. (CORREIO BRAZILIENSE, maio de 2005).

Um ano depois, no aniversário de Brasília em 2006, a emissora passou a colocar artistas da cidade com atrações nacionais dentro de sua programação normal, dando mais um passo para a regionalização da cultura por intermédio dos meios de comunicação. A cidade tem grande cobertura de emissoras de rádio FM, dentre as quais se destacam as emissoras oficiais: Rádio Nacional, Rádio Câmara, Rádio Cultura, Rádio Senado, Rádio Justiça e Rádio Verde-Oliva. Dentre as emissoras comerciais, a capital federal conta com 19, das quais seis são AM e as demais FM.³⁹

A cultura independente vai ganhando organicidade aos poucos com iniciativas em várias regiões. Brasília foi escolhida para sediar a *Feira de Música Independente* (FMI), criada, em 2005, para melhorar a relação de músicos com a indústria fonográfica, bem como contribuir para atualizar os processos ligados à arte independente na música. Na versão de maio de 2007, a feira tomou uma dimensão internacional, ocupando o espaço nobre do Teatro Nacional Cláudio Santoro. São estandes de demonstração das gravadoras,

³⁸ Programa criado e apresentado pela radialista Bia Reis, durante a gestão do comunicador Joaquim Jardim como diretor de programação da Rádio Nacional FM Brasília. O programa vai ao ar às tardes de sábados.

³⁹ AM: Rádio Nova Aliança, Rádio Brasília (LBV), Jovem Pan, Rádio Capital, Rádio Nacional, Rádio Planalto. FM: Antena Um, Rádio 104, Super Rádio, Rádio 99,3, Executiva, Rádio Atividade, CBN, Rádio Transamérica, Nova Brasil, 105, Jovem Pan, Rádio Aliança, Rádio JK.

uma ampla programação musical, com shows por quatro dias consecutivos, e a venda de CDs, livros, softwares e revistas. Mas há ainda conferências sobre o mercado fonográfico independente mundial, direitos autorais, feiras internacionais de música e modelos de exportação de música. Os aspectos técnicos são contemplados com *workshops* e cursos sobre o mercado cultural.⁴⁰

Como visto anteriormente, o Plano Piloto mantém uma atividade cultural constante e em transformação. As cidades-satélites, por sua vez, continuam produzindo cultura com suas próprias características. A música da periferia avançou nos anos 1990, depois de um início promissor na década anterior. Um dos marcos foi o lançamento da coletânea chamada *Peso Pesado*, uma compilação de quatro músicas (1992). Foi um passo importante em termos de produção independente de *hip hop*. A primeira loja de um *rapper* no Brasil, a *Só Balanço*, foi inaugurada em 1993. A Discovery gravou o grupo brasileiro *Câmbio Negro*, hoje é um dos clássicos do gênero, consagrando Ex e Jamaica, vendendo muitos discos num tempo em que as tiragens ficavam em torno de mil cópias. O crescimento progressivo da produção e do consumo de discos do gênero foi significativo. Quando o grupo musical Racionais, de São Paulo, vendeu 50 mil cópias de um único disco nos anos 1980, a avalanche da cultura do *hip hop* repercutiu com intensidade semelhante à que aconteceu quando o mesmo grupo chegou à marca de um milhão de cópias, em 2006. Mas Brasília deixou sua marca com o grupo pioneiro *Câmbio Negro* por trazer uma atitude de muito radicalismo para a cultura da periferia em termos nacionais.

Dentre as novidades da música independente está o carioca Sérgio Magalhães, que começa a se destacar na cidade com sambas de alto padrão criativo. Além da voz belíssima, tem a estatura estética de grandes mestres do passado, como Cartola e Nelson Cavaquinho. Quando veio para Brasília, no início da década de 1990, Sérgio Magalhães não imaginava encontrar, tão longe do Rio de Janeiro, o terreno ideal para plantar seu samba de alma. Aqui descobriu a capital cultural, aberta ao choro, à catira e ao rock, enfim, à música. Ele tem o ofício de mestre-de-obras, a mesma profissão do pai, que faleceu quando ele tinha apenas cinco anos de idade, ficando com os sete irmãos aos cuidados da mãe.

Na adolescência, no Rio de Janeiro, era trabalhador empregado, mas não perdia a batucada nos botecos. Foi descoberto como compositor na Escola de Música de Brasília, quando estudava canto. Agora, Sérgio registra, com sua voz, uma coletânea de seus sambas,

⁴⁰ A feira tem o apoio da Associação Brasileira da Música Independente (ABMI), que congrega 100 selos independentes, e da gravadora brasileira GRV, do músico e empresário Gustavo Vasconcellos.

que nasce sob o céu de Brasília, trazendo a esperança de que os sambistas que tanto valorizaram a música da noite em Brasília partam também para a gravação de CDs em quantidade compatíveis com o talento demonstrado. Igualmente talentoso, o cantor e compositor Cacá Pereira lançou seu disco com sambas e ritmos nordestinos (2006).



Sambista Sérgio Magalhães.
Foto de Sônia Palhares (2002).

Não é possível terminar a análise do período 1990-2007 sem fazer um registro, mesmo que sintético, da força da música instrumental em Brasília. O maior cartão de visitas da cidade é o bandolim bem executado de Hamilton de Holanda. Seu talento se impôs a partir de apresentações no Clube do Choro, no início dos anos 1980. Naquela ocasião, Hamilton formava, com o irmão Fernando César ao violão de sete cordas, o grupo *Dois de Ouro*, saudado pela carga de energia que trazia ao tradicional gênero brasileiro. Quando lançou o segundo disco, *A Nova Cara do Velho Choro*, o Dois de Ouro já estava consagrado. Hamilton de Holanda passou a receber reconhecimento.⁴¹ Hamilton tem uma técnica invejável e podemos vê-la inteiramente no disco *Íntimo* (2007), todo gravado em quarto de hotéis pelo próprio artista nas suas viagens pelo exterior. O CD foi reverenciado pelo crítico de música Sérgio Maggio como *oportunidade única para quem ainda não ficou diante do bandolim de dez cordas de Hamilton de Holanda*.

⁴¹ Em 1995 foi o segundo colocado no II Festival de Choro do Rio de Janeiro. Três anos depois, esteve entre os finalistas do I Prêmio VISA de MPB Instrumental, em São Paulo.

Há uma verdadeira invasão dos artistas brasileiros à Lapa, no Rio de Janeiro, a partir de 2005. Essa chegada é apontada como a semente de uma nova *escola instrumental*, que desponta nacionalmente. Um ato simbólico dessa invasão musical foi a apresentação de vários instrumentistas brasileiros no espetáculo *Noite de Brasília* no tradicionalíssimo Castelo dos Democráticos no Rio de Janeiro (2005). Lá estiveram Amoy Ribas, Daniel Santiago, Rogério Caetano e o gaitista Gabriel Grossi.

Um dos fundadores do Clube do Choro é o violonista Jaime Ernest Dias, professor da Escola de Música de Brasília (1979), membro da família de grandes músicos de Odete Ernest Dias. Carioca, Jaime adotou a cidade em 1974 e lançou três CDs instrumentais de qualidade, além de divulgar a música brasileira na Europa. A vocação para pioneirismo de Jaime Ernest falou mais alto quando se associou a Paulo André Tavares para criar a Orquestra de Violões de Brasília, um conjunto harmonioso de 18 violonistas jovens instrumentistas (1991). A idéia surgiu em sala de aula na Escola de Música, levou seis anos de pesquisa, ensaios e apresentações para virar um excelente disco *Contrastes*. Ao completar 12 anos de atividade, a orquestra novamente registrou seu esforço em disco, *À moda brasileira* (2003). Outra orquestra importante é composta exclusivamente por mulheres, que atende pelo nome original de Orquestra de Senhoritas (1990).⁴²

Nos anos 2000 estamos assistindo três fenômenos importantes na cultura da cidade. O primeiro é o surgimento de uma novíssima geração de instrumentistas, responsáveis por uma produção vigorosa e rica de música, grande parte dela influenciada pela existência do Clube do Choro e da Escola de Música de Brasília. Artistas ligados a essas instituições têm lançado discos independentes de qualidade indiscutível.

O segundo fenômeno é a tendência da fusão musical, com a convivência de diferentes influências musicais nos espaços artísticos da cidade. A juventude, antes mais fixada no estilo rock, lota as casas que se abrem a ritmos brasileiros, como o forró e o samba. Há uma nova geração de artistas trabalhando a partir das tradições brasileiras, relidas e não apenas reproduzidas. São citadas, como exemplo, as bandas Pé-de-Cerrado e Casa de Farinha.

Uma terceira vertente é a existência de bandas que optam por propostas renovadoras e criativas, inovando na linguagem, criatividade e na própria performance. Os exemplos mais recentes são as bandas *Toró de Palpites* e a badalada *Móveis Coloniais de Acaju*,

⁴² Formação da Orquestra - Piano: Dora Galesso; Violoncelo: Lucimary do Valle; Violinos: Katia Andrade e Márcia Pinheiro; Flauta: Alessandra Lalluce; Fagote: Cristina Porto; Oboé: Alice Araújo.

primeira colocada no IV Festival Universitário de Música Candanga (2000). O festival vem sendo editado desde 1999, com músicas interpretadas por artistas indicados pelos Centros Acadêmicos da Universidade de Brasília..



Capa do CD da banda Cumade Selvira. (2002).

A década de 1990 marca o lançamento dos dois últimos discos independentes dos irmãos Clodo, Climério, Clésio,⁴³ tendo o grupo se desfeito daí em diante. Em carreira solo, Clodo Ferreira realizou dois CDs autorais (*Corda de Aço* e *Gravura*), além de um disco totalmente dedicado à interpretação das músicas do compositor Sinhô, com arranjos e instrumentações típicos da década de 20 do século passado (2006).⁴⁴

O período abarcado por este estudo representa a maturidade de Brasília como fonte de música de qualidade nos diversos estilos, criando uma tradição na música instrumental e fazendo que o País descubra a criatividade da cidade, que tem na cultura um dos pilares de sua auto-afirmação. Enquanto a década de 1980 foi fortemente marcada pelas bandas de rock da cidade com reflexo nacional, viu-se, na década de 1990, a explosão da diversidade musical, mostrando a face híbrida e a realização da síntese do País, como Brasília parece começar a assumir.

⁴³ Clodo, Climério e Clésio (1991) e *Afinidades* (1993),

⁴⁴ Climério Ferreira lançou o CD solo intitulado *Canção do amor tranquilo* em 1997.



Grupo Móveis Colônias de Acaju.
Foto de Andressa Reze/Revista Paradoxo (2007).

2.3 De volta ao começo: a música de Brasília nos anos 1980

Uma década de grandes mudanças na sociedade e um tempo de esperança. A década de 1980 trouxe uma mobilização política intensa e carregada de emoção. Primeiro foi a ocupação das ruas por milhares e, em alguns casos, de milhões de pessoas manifestando, ruidosamente, o desejo de escolher diretamente o Presidente da República, pondo fim a um ciclo interminável de mandatários militares escolhidos sem a participação social. A campanha das Diretas-Já despertou a vontade de transformação em todos os setores da sociedade (1984). Em junho daquele ano, aconteceu numa praça pública de Brasília a *Sinfonia das Buzinas*, uma experimentação musical surpreendente, pois à orquestra e ao coro, foram acrescentados sons eletrônicos e dezenas de automóveis buzinando sob a batuta do compositor, regente e maestro Jorge Antunes. O espetáculo reuniu, de maneira espontânea e cívica, uma frota de 173 automóveis com seus variados timbres de buzinas, contritadamente organizados, para produzir uma forma original de manifestação político-musical. Como os espaços do Plano Piloto são generosos, principalmente em frente ao prédio da Funarte, próximo à Torre de Televisão, o espetáculo, realizado no início da noite, tornou ainda mais vibrantes os versos de Tetê Catalão, recitados pelo ator Chico Expedito para uma platéia de 30 mil pessoas.

Quatro anos depois, era promulgada nova Constituição brasileira, sob a liderança do deputado Ulysses Guimarães (1988), outro momento memorável, que teve Brasília como cenário. Esses foram tempos que apontavam para a participação social.

Nos anos 1980, as posições *politicamente corretas* vieram imersas nas preocupações ecológicas e nas ações afirmativas. A juventude daquele momento descobriu o rock nacional em sucessos comerciais do tipo *Como uma onda*, na voz de Lulu Santos, mas também uma carga internacional de ídolos, como Michael Jackson, Madonna, Stevie Wonder, e se redescobriria a magia dos Beatles. A moda musical no Brasil daquele período incluía a onda sertaneja e os hits televisivos da apresentadora global Xuxa. Mas foi também o tempo da surpresa do aparecimento da banda *Ultraje a Rigor* e da brasiliense *Legião Urbana*.

O que significou a obra de Renato Russo para Brasília e para o Brasil? O questionamento pode ser respondido com base no trabalho de Christian Vargas,⁴⁵ que faz um retorno à *década maldita* dos anos 1980, quando explodiram *a crise das ideologias, a privatização do político, o fim da história e, sobretudo, a morte das utopias*. O seu trabalho pretendeu chegar ao imaginário pela rede simbólica, identificando as *representações* encontradas nas canções do *Legião Urbana* uma fluência para um imaginário pós-utópico. As canções de Renato Russo estão embutidas num projeto geracional, com as estratégias e as práticas de parcela significativa da juventude, marcada por ações explosivas, pelo embalo de outro tipo de protesto, canalizando as novas angústias e propondo soluções, indo além do campo musical e ingressando no campo das reflexões existenciais. Houve um diálogo simbólico entre o *Legião Urbana* e seus seguidores. Os anos 1980 foram mal compreendidos, mas também foi esse o tempo das crises das grandes narrativas e da razão instrumental, o desencantamento das massas com a política, o esgotamento das utopias. O pós-utópico reavalia a divisão entre o espaço público e o privado e dos valores atribuídos a eles pela modernidade. Utopia significa o espaço ideal compartilhado, a construção imaginária de um projeto da coletividade e público por excelência (VARGAS, 1999).

A pós-modernidade não representa alienação para Vargas. Ele identifica nas letras do grupo as representações, a visão de mundo da classe média, na forma de nova contestação marcada por aspectos sentimentais, espetaculares e lúdicos. A descrença na esfera pública e na política, a representação do mundo como hostil, contrapondo às relações

⁴⁵

Vargas, 1999.

privadas e à opção pelo presente e pelo espaço doméstico das relações hedonistas como uma alternativa aos grandes projetos coletivos seriam características pós-modernas da *Legião Urbana*.⁴⁶ Gostaria de chamar a atenção sobre a coincidência das características do discurso de Renato Russo com o perfil político dos brasilienses identificado na pesquisa de Lucio Rennó Jr. sobre os valores da população do Distrito Federal, mostrando a ausência de vínculos entre os cidadãos, o afastamento dos fins coletivos e o desinteresse pelos assuntos públicos. A pesquisa de Rennó Jr. também observou a tendência da população de concentrar-se no ambiente mais pessoal para resolução de conflitos, cada vez mais distanciada da intervenção do Estado.

Ouvindo o disco *O nome da rosa, a primeira partida*, da banda *Cálida Essência* (Estúdio Melodia, Brasília, 2004), não se pode deixar de perceber as afinidades dessa banda com a *Legião Urbana* dos anos 1980. A *Cálida Essência* é realmente fiel espelho da *Legião*. A primeira identificação é na interpretação e no timbre de voz de Sérgio Fonseca. A semelhança não parece forçada, mas é quase como uma possessão, tamanha a proximidade. A instrumentação lembra pelo minimalismo harmônico, com poucos acordes e linhas de solo definidas, num estilo simples e funcional. Não se pode dizer que se trate de uma cópia, pois o trabalho da banda segue uma linha estética, mas com vida própria.

Essa questão dos estilos semelhantes merece uma reflexão sobre os aspectos estéticos de uma obra. Há diferenças entre *ofício*, *técnica* e *forma* na arte. O *ofício* é a parte ligada aos materiais da arte, com regras dogmáticas, universais, válidas e indiscutíveis. Sobre elas o artista perde a liberdade, pois ignorá-las compromete a parte material da obra. O *ofício* é o campo no qual se pode aprender diretamente com alguém. Na música, pode-se imaginar, como parte do ofício, o domínio das harmonias, o conhecimento básico dos acordes, a capacidade de executar um instrumento ou de dominar a afinação vocal e outros desempenhos. No caso da criação de letras de música, o *ofício* exigirá intimidade com as regras gramaticais, acentuações, métricas e outros recursos de execução da melhor poesia. Esses podem ser aprendidos, treinados e aperfeiçoados constantemente. Esse apuro no *ofício* vai permitir ao artista desenvoltura na hora da criação, permitindo que tudo flua como se fosse fácil e natural, mas, normalmente, é fruto do aprimoramento obstinado do artista. A técnica está num grau superior ao ofício:

⁴⁶ Vargas, 1999. Especialmente p. 198-201.

Por exemplo: pode-se dizer que, no campo da Pintura, o artista pode optar pela técnica que Wölfflin chamava linear ou pela mais pictórica. Os temperamentos inclinados à harmonia, à serenidade, à imobilidade, preferem a técnica linear, com Ingres; os mais dramáticos escolherão a técnica pictórica, como foi o caso de Goya. Na técnica linear, os objetos são claramente contornados; as figuras são representadas em repouso ou com movimentos apenas esboçados; existe uma certa predominância, ou tendência à predominância, da linha reta; os contrastes de luz e sombra não existem ou são atenuados, porque, quase sempre, os objetos são claros e apresentados em fundo claro. Na técnica pictórica, pelo contrário, os objetos não são delineados claramente: chegam, quase, a se fundir com os outros ou com o fundo; existe uma preferência pela representação do movimento. Os contrastes de luz e sombra são violentos, são, pois, uma exigência do temperamento dramático do pintor. (SUASSUNA, 2007).

Na busca de encontrar a própria personalidade, o artista filia-se, inconscientemente, apoiar-se numa tradição. A originalidade só é legítima quando espontânea. Chegou-se, então, ao âmago do campo artístico, a *forma*. Aqui está a alma da arte, o lugar da imaginação criadora, forma como princípio ativo, profundo e determinante. No campo da *forma* só há lugar para a intuição e a imaginação criadora do artista. Aí aparecem os verdadeiros criadores, com a marca do talento.

Portanto, o fato de Sérgio Fonseca beber da técnica da *Legião Urbana* não lhe tira o mérito de desenvolver uma *forma* própria. Apoiar-se na história é típico das culturas musicais sólidas, como nas gerações dos grandes sambistas e dos mestres da bossa nova, por exemplo.

A paisagem sonora de Brasília teve um aspecto peculiar fora do Plano Piloto. A cidade-satélite chamada Guará, na década de 1980, reunia cinco mil pessoas nos fins de semana para dançar *funk*, *soul* e *break*. Ninguém ali imaginava que um dia estaria gravando discos. Mas em meados de 1980, começaram as primeiras gravações, em Brasília, e o compositor Gog está entre os pioneiros. Ele fez um dos primeiros CDs de *hip hop*, chamado *Dia-a-dia da Periferia*, lançado, inicialmente, no formato vinil.

O *hip hop* é mais politizado porque espelha outra realidade, a paisagem pesada da periferia da Brasília que virou metrópole. Pouca gente sabe que os selos independentes de Brasília *Só Balanço* e *Discovery* são exemplos para todo o Brasil, com o reconhecimento até mesmo do famoso grupo *Racionais*. Todos esses artistas contribuíram para abraçar a música independente desse gênero que começa a chamar a atenção do mercado fonográfico

brasileiro, mas nem sempre foi assim. Na década de 1980, a polícia reprimia as iniciativas culturais ligadas ao rap e, agora, pouco tempo depois, a classe média adere às típicas roupas largas, bonés e jaquetas coloridas.

Para Gog, há quem estranhe a linguagem agressiva e direta do *hip hop*, mas ela é fruto do Brasil mal informado, semi-analfabeto, onde quem trabalha não tem o retorno merecido, enquanto há bolsas de valores, capital volátil, dinheiro rendendo juros enormes para voltar para o dono. Assim, quem adere ao gênero sabe que o desejo de realizar sua arte vai encontrar enormes dificuldades. Talvez venha daí o sentimento de rebeldia que marca o trajeto criativo do artista independente de periferia, obrigado a empregar seus próprios recursos financeiros em sua expressão artística para adquirir roupas para as apresentações, montar show, comprar miçangas e purpurinas.

Muitas vezes, o exemplo que inspirou artistas da cidade na resistência e na defesa dos seus direitos veio de fora. Uma das influências certamente foi a história do filme *Um Grito de Liberdade* (1987), película sobre Steve Biko, que serve como uma referência de vontade, transformação e resistência. O filme, dirigido por Richard Attenborough é um potente libelo contra as injustiças sociais e traz a famosa frase de Biko: *A arma mais potente na mão do opressor é a mente do oprimido*. Por isso, o *hip hop* procura ficar atento para não ser levado pelo capitalismo.

Gog não deseja ser o último solitário a segurar essa luta. Ao contrário, espera que todo mundo esteja junto. Mas o *hip hop* não deve abrir mão da dialética e muitos fatores que devem ser levados em conta:

Como é que um garoto que só recebe não, um dia quando ele está com a arma, você vai pedir e ele vai responder sim pra você? Não vai. Ele vai falar só mais um não. É só mais um detalhe. Pô, eu recebi 100 não, foi mais um não, foi cento e um não. Agora, ficar 100 a um é meio difícil.
(Gog, entrevistado em 25 de julho de 2007).

O trabalho com uma música independente e incendiária atrai muitas incompreensões e, por vezes, uma enorme solidão. Uma incompreensão recorrente é de que o gênero prega a violência, não se percebendo que o que se busca é o diálogo. O

exemplo do próprio Biko, quando fala que os negros estão se colocando melhor, fazendo o bom confronto e discutindo de forma madura e firma a realidade.

Se você me dá um tapa na cara, eu vou te dar. Mas eu não quero que exista o tapa. Mas olha, vai ter revide. Se você me bater vai ter revide. É uma corrente do hip hop que acredita que, por exemplo, não existe racismo ao contrário. O racismo da parte do negro funciona como uma autodefesa. Se eu chegar aqui e bater em você, der um soco em você aqui, a sua reação vai ser dar um soco em mim ou então você vai ficar muito brabo. Depois ninguém vai poder te tachar de violento. A reação dele diante do que foi aplicado foi essa. (Gog, entrevistado em 25 de julho de 2007)

Muita gente insiste em falar que o movimento nasceu em São Paulo, mas quem viveu a experiência por dentro garante que não foi bem assim que as coisas aconteceram. Na verdade, o *hip hop* apareceu simultaneamente em vários pontos do Brasil e só depois as diversas iniciativas entraram em contato, num processo de autoconhecimento do movimento como um todo. Por não ser um movimento original do Brasil, as pessoas recebiam a informação via satélite e cada um desenvolveu o estilo de sua forma. Em Brasília, havia grupos mais ligados a danças e a performances, ainda sem um perfil muito politizado. Um dos primeiros registros em disco foi *A Ousadia do Rap*, de Brasília, gravado pelo selo Kaskatas (1989), colocando Brasília na vanguarda em termos nacionais. *Discovery*, a primeira gravadora independente do gênero de Brasília, começou como uma loja de discos no Centro Comercial Conic, no coração do Plano Piloto.⁴⁷

O estilo MPB também apresentou resultados na produção independente em Brasília. Depois de três discos em grandes gravadoras, os irmãos Clodo, Climério, Clésio adotaram o caminho da independência em Brasília, na década de 1980, quando desenvolveram um extenso trabalho musical. Mas o trabalho do trio não se restringiu aos próprios discos, e contabiliza nada menos que cem gravações de suas músicas por diversos cantores. É também deles a trilha musical do filme de longa metragem *A difícil viagem*, dirigido pelo cineasta Geraldo Moraes (1985). Utilizando estúdio e músicos da cidade, em produção

⁴⁷

A Discovery é uma iniciativa de Genivaldo, um ex-funcionário da Discoteca 2001.

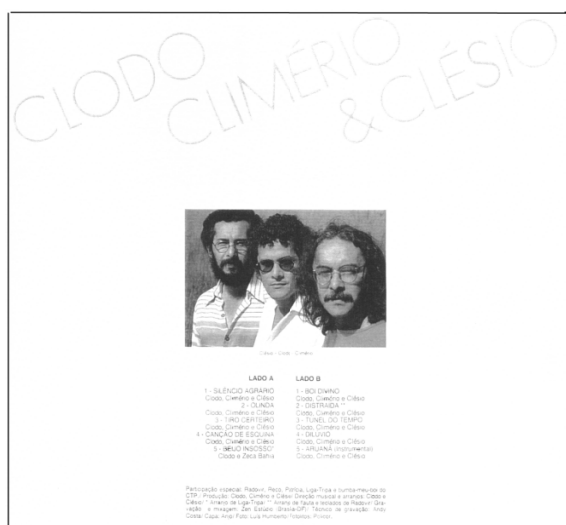
independente, eles lançaram o disco de vinil *Profissão do sonho* (1989). Dois anos depois, algumas de suas músicas eram executadas no exterior e foram incluídas em discos na Europa e na América.⁴⁸ Dentre as canções mais conhecidas compostas pelos irmãos está a música *Revelação*, com música de Clésio e letra de Clodo, tendo recebido mais de seis regravações nos últimos 25 anos:

Um dia vestido
De saudade viva
Faz ressuscitar
Casas mal vividas
Camas repartidas
Faz-se revelar
Quando a gente tenta
De toda maneira
Dele se guardar
Sentimento ilhado
Morto e amordaçado
Volta a incomodar.

O estilo da letra e da música é típico da geração de jovens nordestinos que surgiram na indústria fonográfica do começo dos anos 1980, inicialmente, vista como uma geração pós-tropicalista. Naquela época, a gravadora CBS chegou a manter o selo Epic exclusivamente para abrigar dezenas de artistas nessa linha nova da MPB. Sobre esse momento da música brasileira, o historiador Magno Córdova escreveu, na Universidade de Brasília, a dissertação *Rompendo as entranhas do chão: cidade e identidade de migrantes do Ceará e do Piauí na MPB dos anos 70*, onde na qual evidencia o papel de Brasília na produção musical daquele momento histórico, a partir da relação entre artistas nordestinos unidos pela convivência na cidade. O trabalho dos compositores estudados teve repercussão nacional e forneceu a base do estudo identitário desenvolvido pelo historiador. Analisando a força estética daquele mesmo momento e sua significação para a cultura brasileira, o livro *Indústria fonográfica*, de Rita Moreli, surge como uma importante fonte de pesquisa para a fase em que a indústria do disco passa por grandes transformações, absorvendo um público jovem consumidor de arte brasileira em grande escala. Vale lembrar que o mercado deu um

⁴⁸ A música Querubim, de Dominginhos e Clodo, foi incluída na compilação “Forró etc. – Music of the Brazilian Nordest”, produzida por David Byrne e distribuído em diversos países.

salto quantitativo enorme no período, quando os grandes artistas nacionais, como Roberto Carlos e outros, chegaram à casa dos milhões de discos vendidos anualmente.⁴⁹ Parte desses artistas que formava a geração dos nordestinos que apareceu no cenário nacional naquele período tem relação com Brasília, principalmente, os de origem cearense, que se vincularam à cidade, especialmente, à Universidade de Brasília, como Fagner (ex-aluno), enquanto Rodger Rogério, Fausto Nilo, Dedé Evangelista e Augusto Pontes foram professores.



Contracapa do LP *A profissão do sonho*, de Clodo, Climério, Clésio.

Foto de Luís Humberto. (1989).

Exatamente em 1983, surgiu o primeiro trio elétrico de Brasília, o *Trio Elétrico Massa Real*, criado por Reco do Bandolim, o mesmo que há anos lidera o *Clube do Choro*. O trio elétrico reuniu um time de músicos da qualidade.⁵⁰ Foi um trabalho profissional, com cachê pago regamente e com apoio de diversos patrocinadores. Só a fase de preparação musical consumia cerca de dois meses antes do carnaval. O trio elétrico fez sucesso imediato, confirmando uma veia carnavalesca da cidade. Era o tempo em que os trios elétricos viraram moda e incendiavam as ruas do nordeste com suas guitarras estridentes. O trio elétrico iniciou uma tradição a partir de um calhambeque com dois alto-falantes utilizado no carnaval da Bahia, em 1950, fruto da vontade de Dodô e Osmar de levar para Salvador o efeito produzido pelo autêntico frevo em Pernambuco. Hoje a fórmula gerou um

⁴⁹ Morelli.1991.

⁵⁰ O trio Massa Real contou com os violonistas Fernando Cobal e Alfredo Paixão, hoje morando na Itália. Era quase um *cover* da música nordestina de rua nos carnavais de Brasília. O cantor Goya teve como missão substituir Cássia Eller no trio elétrico, na ocasião uma recém-embarcada para o sucesso no Rio de Janeiro.

dos carnavais mais imponentes, com muitos blocos liderados por trios famosos. Depois de enorme sucesso na capital baiana, o trio elétrico de Dodô & Osmar foi à França (1985-1986), onde foi seguido por mais de cem mil pessoas nas ruas de Toulouse. Além da França, o trio elétrico fez carnaval na Itália, na Suíça e no México. A febre dos caminhões musicais não demorou a chegar por aqui.

A Universidade de Brasília foi palco de outra experiência interessante, o *Show do Arrote*, que acontecia no restaurante *Bandejão* e reunia universitários na hora do almoço. O *Show do Arrote* se repetiu semanalmente por dois anos, misturando artistas de muitos estilos, num animado ambiente universitário. Seus convidados também fizeram história, como Aldo Justo e Ita Catapreta, antes mesmo de integrarem o grupo *Liga-Tripa*.

Um evento cultural importante da década foi o *FLAAC (Festival Latino-Americano de Arte e Cultura)*, promovido pela Universidade de Brasília, em 1987, reunindo mais de 2.500 pessoas das áreas de dança, teatro, música, literatura, fotografia, cinema, vídeo e artes plásticas. Dentre grandes atrações, o festival trouxe artistas do porte da cantora argentina Mercedes Sosa. A segunda edição do festival ocorreu dois anos depois, reunindo novamente a produção artística de diversos países do continente.

A década de 1980 assistiu a um crescimento vertiginoso da música independente no País e na cidade. Nacionalmente, um fato relevante foi o aparecimento do grupo *Boca Livre*, o qual iniciou a década com um grande sucesso estourando nas paradas, com visibilidade nos melhores programas de TV e atingindo a marca das 80 mil cópias vendidas, um feito impressionante por se tratar de um disco independente. No ano seguinte, em diversas cidades brasileiras, começou a brotar uma produção com quase 100 novos discos de nomes de peso, como o da veterana Emilinha Borba e o do vanguardista Arrigo Barnabé. Tudo isso está perfeitamente descrito no livro de Chico Mário sobre a produção independente.⁵¹ Poucos anos depois, somavam-se 600 LPs no mercado (1983). O próprio Antonio Adolfo voltava à carga com o disco chamado *Continuidade* (1980), além de boas novidades, como o grupo de música latino-americana *Tarancón*, o experimentalismo de Walter Smetak, a inovação de Itamar Assumpção, a sensibilidade de Eduardo Godin, a novidade de *Premeditando o Breque*, e o talento do grupo *Medusa*, só para citar alguns. As contribuições regionais também se multiplicavam, com os mineiros Tavinho Moura, Celso Adolfo, Saulo Laranjeira, Uakti e Paulinho Pedra Azul; os cearenses Manassés e Tiago

51

Mário, Francisco – Como fazer um disco indepente, Petrópolis, Vozes/ Ibase,, 1987.

Araripe, o piauiense Grupo Candeia, os baianos Zeca Bahia e Xangai, o paraense Nilson Chaves, grupo Rumos, Marco Antonio Araújo, Língua de Trapo, os brasilienses Marlui Miranda e Sérgio Boré.

Nesse começo de década, Brasília guarda a lembrança dos trabalhos independentes do compositor Didi Milfont e seu disco *Refrões*, além do maestro Jorge Antunes, com os discos *Catástrofe Ultra Violeta* e *No Se Mata la Justiça*.

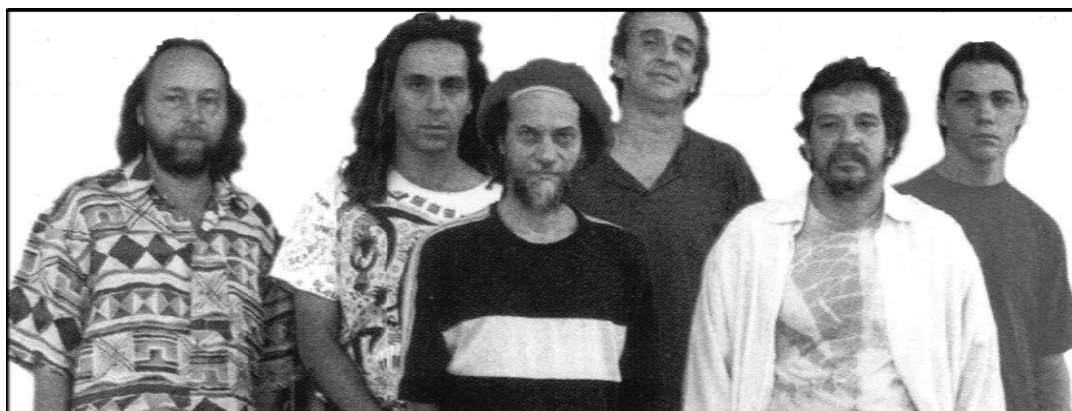
A indústria fonográfica brasileira vivia um momento de crescimento rápido. Para se ter uma idéia, somente a rede Discoteca 2001, em Brasília, movimentava mensalmente cercada de 24 mil LPs, 11 mil CDs e 4 mil cassetes, suporte em uso na época.

Nos anos 1980, alguns grupos independentes da cidade se destacaram. No estilo sertanejo, brilhou a dupla *Advogado e Engenheiro*, formada pelos artesãos de origem goiana, João Pedro e Alexandre Alves, pai e filho, que moravam em Taguatinga, onde também fabricavam violas e violões. A qualidade de seus instrumentos está exposta até em museus de Berlim, Alemanha. A dupla começou a trabalhar em produção independente depois de três discos em gravadoras convencionais. Chegaram a vender mais de 30 mil cópias, mas desistiram da indústria porque, na interpretação dos artistas, as gravadoras não faziam o trabalho de divulgação do disco conforme o contratado. Era de responsabilidade das gravadoras, além da produção do disco, a divulgação por meio dos seus mecanismos de *marketing* e distribuição para o mercado nacional. Como não recebiam esse apoio, eles mesmos faziam o trabalho de divulgação, de forma que resolveram partir para um trabalho independente.

No Plano Piloto, o *Liga-Tripa* notabilizou-se como o mais típico e original grupo vocal-instrumental da cidade. O *Liga* transformou-se numa tradição e motivo de orgulho para Brasília. Criado no fim da década de 1970, o grupo passou os anos 1980 inteiros se apresentando e conquistando o público para, bem no final, finalmente, gravar o esperado LP *Informal* (1989). Na hora de gravar, o grupo mais uma vez foi inventivo e dispensou a técnica de gravação em canais separados, permitido pelos novos equipamentos. Optaram por gravar tudo de uma vez, como se fazia antigamente.⁵² É a liberdade de quem sabe tudo à sua própria maneira.

⁵²

Com a possibilidade técnica de gravação em canais separados, os instrumentos e vozes poderiam ser gravados cada um num canal próprio em ocasiões diferentes. O grupo Liga Tripa, entretanto, preferia gravar como se fosse ao vivo, com instrumentos e vozes captados simultaneamente para manter a espontaneidade típica de suas performances.



Liga Tripa na capa do CD Prêmio Renato Russo (1998).

No estilo vocal, a cidade ainda sente saudade de *Invoquei o Vocal*, criado após o fim do grupo *Tonto de Tanto Canto* (1984). Era um sexteto dirigido pelo maestro Lincoln Andrade, composto por dois sopranos, um contralto, um tenor e dois baixos. Também chegaram a um LP independente, em 1989, depois de participar de vários discos, ganhar o *Prêmio Fiat* e fazer trilhas sonoras. O disco foi gravado com recursos próprios, no Estúdio Master, no Rio de Janeiro, sendo uma das primeiras gravações digitais do Brasil. Para concluir o trabalho, tiveram o apoio do Ministério da Cultura. Antes, colocaram anúncio em *outdoors*, chamadas na TV e nas revistas, mas nenhum empresário se interessou em ajudá-los. O disco vendeu cerca de 500 cópias no mês de lançamento.

A década de 1980 fica na histórica musical da cidade como aquela que marca a chegada da democracia, e a era da explosão das bandas de rock da cidade dentro do contexto da indústria fonográfica. Também fica como o momento em que os discos de vinil, os conhecidos *bolachões*, perderam espaço para o formato de CD, criando uma nova forma de gravar e de reproduzir música. Foi também a época do despertar da redemocratização do País, com toda a influência de novas perspectivas políticas e sociais. E, finalmente, foi a década da definitiva metropolização de Brasília.

2.4 Brasília nos acordes musicais dos anos 1970

Quais seriam as principais características da década de 1970 na cultura de Brasília? Podemos, em linhas gerais, apontar: *i*) a produção cultural feita sob ameaça do esquema de

repressão do regime militar; *ii*) o aparecimento de uma cultura alternativa ligada ao esoterismo; e *iii*) o surgimento dos artistas vinculados ao ambiente estudantil, especialmente o universitário.

Sem dúvida, uma das mais destacadas influências da década de 1970 foi o efeito vigoroso da experiência dos grandes festivais de música da década anterior. Dos festivais brasileiros surgiram figuras consideradas referência para as gerações seguintes. Tão efetiva quanto o movimento Jovem Guarda foi a presença dos artistas tropicalistas, especialmente, entre os jovens universitários da classe média. Nomes como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque e Milton Nascimento permanecem como luzes para os novos compositores.

Na verdade, as experiências ligadas ao rock da cidade datam de muito antes dos anos 1980. Havia acontecimentos musicais memoráveis, principalmente, na Universidade de Brasília, como o *Concerto ao som uterino* (1972), evento interessante promovido pelo Departamento de Música da UnB, no qual estavam a banda Margem, os irmãos Schumann e Schubert, Serginho Mega e Ciber, nome adotado pelo hoje antropólogo José Jorge de Carvalho. Também havia o grupo *Bueiro*, que fazia um som semi-acústico.

As experiências musicais aconteciam paralelamente ao *boom* de imprensa alternativa, surgida na esteira do jornal *Pasquim*. Nessa linha de jornalismo conhecida como *imprensa nanica* havia um grupo que publicava, em Brasília, o jornal *A Tribo*, cujos líderes eram alvo de arapongas e vistos pelos militares como esquerdistas e subversivos. Alguns deles chegaram a ser presos durante a ditadura militar.⁵³ O jornal *A Tribo* faz parte de um fenômeno de comunicação dos anos 1970, que tinha a característica de oposição e resistência ao regime militar. Antes, um movimento semelhante ocorreu nos anos 1960 como sendo a *imprensa alternativa*, por seu descompromisso comercial, liberdade de temário e alternativa à imprensa tradicional, que promovia a massificação da cultura. Aliás, não só no presente a imprensa autônoma costuma surgir nos momentos de autoritarismo. No período imperial, os *pasquins* foram usados na luta pela Independência. As publicações alternativas procuravam escapar ao controle da censura pela forma artesanal e sua distribuição, como venda de mão em mão, em porta de teatros, bares e outros locais. Alguns jornais alternativos, como *Em Tempo*, *Opinião*, *Movimento* e *Pasquim*, chamados nanicos pelo formato tablóide, eram distribuídos como os da grande imprensa. O *Pasquim* chegou a tiragens de 200 mil exemplares, mas não resistiu como empresa. Ao mesmo

⁵³

O jornalista Armando Rollemberg era um dos editores.

tempo, apareceu grande quantidade de pequenas publicações em diversos estados, no início da década de 1970. Os jornais duravam pouco tempo, mas para cada publicação que desaparecia surgiam outras duas. No começo dos anos 1990, há indicações de que existiam cerca de 300 títulos. (VERA, 1991).⁵⁴



Tonicesa Badu na década de 1970.

Foto do arquivo pessoal do artista.

Foi justamente o jornal *A Tribuna* que promoveu um concerto em que se apresentou a banda Margem, uma histórica banda de rock que se destacou no Plano Piloto.

Não era só o rock que seduzia o artista brasileiro: estava surgindo outra frente musical mais voltada para a música instrumental de qualidade voltada para o jazz e as harmonizações sofisticadas. A tendência musical ligada ao jazz representou um salto qualitativo e enriqueceu sua percepção musical dos artistas da cidade.⁵⁵

Por essa época, a cidade recebeu a família de José Castor, vinda do Rio de Janeiro, ligada à alimentação macrobiótica. O filho Reginaldo fazia um trabalho na linha do grupo *Secos e Molhados* e, o outro irmão, especializou-se em terapias alternativas. Castor abriu um restaurante macrobiótico no local em que hoje funciona o restaurante *Carpe Diem*. O restaurante de então se chamava *Portal* e funcionava como casa noturna para apresentações

⁵⁴ Vera, 2007.

⁵⁵ Nesse estilo, destacavam-se o grupo Instrumental e Tal, Renato Vasconcelos, Beth Ernest Dias, Marco Pereira e outros de formação mais aprofundada em termos de harmonia.

da banda do mesmo nome: *Portal*. Ali, os músicos da cidade tocavam, com trabalho constante e com o privilégio de mostrar repertório de sua própria autoria todo fim de semana.

Os grandes festivais de música que dominaram o Brasil durante os anos 1960, refletiram em Brasília na década seguinte. A música mostrou uma nova vertente, ou seja, mais universitária. Os jovens que faziam curso superior passaram a ter uma atuação constante no cenário musical da cidade. Isso pode ser ilustrado com vários exemplos. O primeiro deles foi o *Festival de Música Popular do Centro de Estudos Universitários de Brasília*. A sua primeira versão ocorreu em 1971, justamente quando Raimundo Fagner mudou para a cidade, vindo de Fortaleza. Ele ingressou na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UnB, mas logo abandonou o curso. As músicas apresentadas na ocasião, antes de sua projeção nacional, hoje, fazem parte do repertório mais conhecido do País. Ele foi o grande vencedor desse festival, ao classificar as músicas *Manera Fru Fru, manera* e *Cavalo Ferro* (parcerias com Ricardo Bezerra), obteve o prêmio de melhor intérprete, e, a música *Mucuripe* (parceria com Belchior), ganhou o primeiro lugar.

A canção dos universitários da década de 1970, em Brasília, passou a ostentar uma postura mais crítica, falando dos conflitos sociais e existenciais, superando a ingenuidade das canções da Jovem Guarda. A canção *Cavalo Ferro* faz uma alusão direta à cidade e ao sentimento da época:

Montado num cavalo ferro
 Vivi campos verdes me enterro
 Em terra trópico-americanas
 Trópico-americanas trópico-americanas
 E no meio de tudo num lugar ainda mudo
 Concreto cego, surdo e cego
 Por dentro desse velho, desse velho
 Desse velho mundo
 Pulsando num segundo letal
 No Planalto Central
 Onde se divide, se divide, se decide
 O bem e o mal, mal, mal, mal, mal
 Vou mostrar o meu caminho de volta
 Pode ser certo, pode ser direto
 Caminho certo sem perigo, sem perigo fatal

Nessa letra, podemos ver fagulhas da representação social da cidade. Observe-se o detalhe dos versos que falam de um *lugar ainda mudo / concreto cego, surdo e cego / por dentro desse velho mundo*. Mais adiante a letra fica mais explícita, quando fala do *Planalto Central onde se decide o bem e o mal*. O tema Planalto Central, por sua vez, havia sido citado na música-manifesto *Tropicália* (1967), de Caetano Veloso, quando ele diz: *eu inauguro um monumento no Planalto Central do país*. Observe-se que uma década depois de inaugurada, a cidade era vista pelo seu lado arquitetônico, mas também por ser a sede do poder. A visão salvadora estava enevoada pela cara de capital política, diferente do clima de esperança que marcou os tempos da inauguração.

Na segunda versão do Festival do Centro Universitário de Brasília (Ceub) (1972), ocorreu um fato semelhante: o aluno da Faculdade de Comunicação da UnB, Clodo Ferreira, ganhou primeiro e segundo lugares, enquanto a banda *Matuskela*, que defendeu as músicas, recebeu os prêmios de melhores arranjo e intérprete.⁵⁶ Essa segunda edição foi realizada na quadra de esportes do Colégio Marista, na Asa Sul. A partir do fim da década de 1970, Fagner, Clodo e outros artistas dos festivais de Brasília tiveram seus repertórios lançados nacionalmente com grande receptividade do público. A letra da música *Placa Luminosa* também trazia os traços da linguagem mais crítica da juventude universitária:

Seu corpo tão barato me custou tão caro
 Você está tão longe
 Escondida em brancos lençóis
 Impuros mas tão puros quanto a madrugada
 Manchada do vermelho
 Sangue forte e quente
 Da placa luminosa
 O capital de giro gira em sua cara
 O dia anoitece e amanhece a noite
 Seu corpo tem a forma colorida e fria
 Da placa luminosa

⁵⁶

O primeiro lugar foi *Placa Luminosa* (parceria com Zeca Bahia) e o segundo foi a música *Sino, Sinal Aberto*.



Banda Matuskela.
Capa do LP de 1973.

Também chegou à cidade, nessa época (1971), o compositor Oswaldo Montenegro. Cursou faculdade de Comunicação e de Música, abandonando ambas, mas foi um hábil concorrente de festivais, até que escreveu sua primeira peça musical *João sem Nome*, em parceria com Mongol, encenada no Teatro Martins Pena, de Brasília (1975). Diante do sucesso de público e da qualidade do trabalho, o espetáculo foi reencenado com direção de Hugo Rodas e apresentada no Rio de Janeiro no ano seguinte. Oswaldo Montenegro está no rol dos artistas da cidade que ganharam projeção nacional, pois daí em diante se notabilizou com canções do repertório brasileiro, como *Bandolins*, *Leo e Bia* e muitas outras. O vínculo de Oswaldo Montenegro com a cidade foi tão intenso que anos depois ele recebeu o título de *Cidadão Honorário de Brasília*, concedido pela Câmara Legislativa do DF (1998) e foi tema do samba enredo do Grêmio Recreativo *Escola de Samba Mocidade Independente* do Gama no carnaval (2000).

A Bahia foi generosa com a cultura de Brasília, pois foi de lá que veio Rosa Passos, outra que adotou Brasília com cidade de seu coração, embora esteja constantemente viajando para fazer shows no exterior. Mudou-se para a capital federal (1974), onde lançou o álbum de estréia, o LP *Recriação*, com parcerias suas com o poeta Fernando de Oliveira

(1979). A contribuição posterior de Passos ultrapassou as fronteiras e sua carreira foi desenvolvida em turnês pelos Estados Unidos, Japão e Europa, com reconhecimento dos maiores músicos do mundo. A voz da cantora foi considerada como um das mais belas da atualidade.

A cultura, felizmente, não é feita somente nos palcos e estúdios. A arte de rua mantém sua tradição mesmo nos ambientes mais modernos. Para efeito de registro, vale lembrar o espetáculo religioso e popular da Via Sacra, realizada durante a Semana Santa, no Morro da Capelinha, em Planaltina. Realizado ao ar livre, com nada menos que 1.100 atores, assistidos por um público superior a 140 mil pessoas, o grande evento religioso chegou à sua 34ª edição da encenação.

Dentre as manifestações profanas, a alegria dos carnavais adquiriu uma cara mais brasileira com a criação do *Pacotão* (1977), seu mais tradicional bloco de carnaval, comandado desde o início pelo maestro Celso. A atração principal são as marchinhas fáceis de cantar, recheadas de críticas políticas muito bem humoradas. Em pleno regime militar, os jornalistas criaram essa forma alegre de sair às ruas ironizando os poderosos, indo da Asa Norte à Asa Sul em dois dias de carnaval (domingo e terça-feira), sempre na contramão da avenida W-3. Uma de suas características é uma desorganização pacífica. Toda atividade nasce espontaneamente da comunidade, que confecciona faixas e escolhe os enredos, como temas que juntam dois elementos: um fato da atualidade e um assunto político.

O teatro mambembe também teve sua glória nas ruas da cidade com o trabalho liderado pelo ator Ary Pára-Raios, criador do grupo *Esquadrão da Vida*, cujo nome era uma crítica aos esquadrões da morte que rondavam o País de então. O grupo teatral foi fundado em 1976, e uma de suas peças - *O Bicho Homem e Outros Bichos* - ficou em cartaz por sete anos e foi visto por mais de 200 mil pessoas em mais de 50 cidades. Ary José de Oliveira era um comunista paraense que morreu aos 63 anos (2003), mas, antes, deixou uma frase memorável numa de suas entrevistas: *Brasília é uma cova. Não para enterrar defunto. Mas para plantar sementes.*

O teatro de palco exibiu vigor com a peça *Menino não entra*, do pioneiro grupo Pitu (1974). O cenário ficou a cargo do pintor baiano Renato Matos, que, logo em seguida, foi convidado para uma exposição na *Galeria Cabeças*, fundada por Néio Lúcio e Wagner

Hermuche.⁵⁷ Na mesma década, o grupo *Ta na Hora* apresentava peças dirigidas por Geraldo Moraes nos auditórios da UnB e também em cidades-satélites, chegando a gravar um compacto duplo com músicas inéditas.

O mundo artístico em Brasília criou o costume de ir à Escola Parque assistir filme cult, russo, mexicano, cinema novo, Glauber Rocha e Roman Polanski. Isso alimentou a formação estética de uma geração inteira. A arte, naquele momento histórico, era o elemento catalisador da juventude, com atividades aglutinadoras, como os cineclubes e o teatro amador. O ponto de encontro dos artistas era o tradicional bar e restaurante Beirute, inaugurado em 1966. Sem dúvida é um dos pontos mais significativos da vida intelectual e boêmia, permanecendo por muitas décadas como um local de debates e troca de idéias dos artistas mais criativos. Há quem diga que o Beirute é a verdadeira esquina de Brasília, na qual os amigos se encontram e a cultura se multiplica.

A estética do improvisado, da poesia de mimeógrafo, da cultura alternativa fazia suas próprias estratégias. Um exemplo era a cruzada do compositor Renato Matos, na época em que se dedicava à gravação de suas músicas num pequeno gravador de fitas cassete, no início da carreira na década de 1970. Ia para casa, fazia uma música no violão à tarde, gravava caseiramente e, à noite, vendia as fitas no Beirute. Era uma forma de garantir sua sobrevivência, compondo de maneira tão espontânea e instantânea que ele mesmo não se lembra das músicas que fazia. Fazia e vendia para sobreviver, com ajuda musical de Paulinho Matos, irmão do Haroldinho Matos do grupo *Mel da Terra*. Também costumava fazer poesias à tarde no *Concerto Cabeças* para vender à noite cada cópia datilografada e assinada, sem xérox ou qualquer tipo de cópia, só existindo o original. Algumas dessas poesias devem estar adormecidas na gaveta de seus contemporâneos. Um de seus sonhos é reunir esse material e fazer uma retrospectiva, mas isso vai depender de recursos e projetos. Seu sentimento é bem dostoiévskiano, no sentido que o artista só será universal por meio de sua tribo. Brasília foi a tribo que ele escolheu para defender.

A cidade contou com artistas marcantes. Rochael, o Gato, que atualmente toca violino em músicas de câmara, na época tinha um grupo admirável chamado *A Tentativa*, com seus versos inusitados:

57

Wagner Hermuche nasceu no Brasil, em 1953. Em 1975 abandona o curso de biologia, na Universidade de Brasília, e toma parte em oficinas de trabalho, no Centro Criatividade de Brasília. Suas pinturas aparecem em 1984. Disponível em: <http://www.ocaixote.com.br/galeria1/Ghermuche.htm>. Acesso em dez. 2007.



Renato Matos na década 1970.

Tem pão?
 Tem, tem
 onde é que ta é que ta
 dá, dá
 pra eu não ter que tomar.

Além do famoso grupo *Liga Tripa*, havia a banda *Marciano Sodomita*, que fazia um rock irreverente.

A década de 1970 foi mundialmente embalada pelo sonho de uma sociedade alternativa. A juventude tinha o anseio de encontrar outras formas de vida com menos violência e mais justiça. Os novos ares chegaram à cidade com iniciativas inventivas e ousadas. Estava aberta a temporada da criatividade fora da indústria convencional e a maneira de estar fora do sistema que tanto se criticava era ignorar os mecanismos de produção artística e inaugurar novos caminhos. Vejamos o caso do poeta Nicolas Berh, nascido no Estado de Mato Grosso (1958), que veio para Brasília, em 1974, com planos de tornar-se geólogo. Em vez de procurar uma editora ou uma gráfica empresarial para editar seus livros, preferiu a utilização de um simples mimeógrafo. Para quem não se lembra, o mimeógrafo é um equipamento para reprodução de diversas cópias de páginas em pequenas

tiragens, utilizando uma matriz de papel chamada *estêncil* e também usava álcool, por isso era apelidado de *cachacinha*. Era com esse equipamento que as escolas reproduziam as provas para distribuir entre os alunos, como no Colégio Setor Leste, local em que Behr reproduziu seu primeiro livrinho *Iogurte com Farinha* (1977).



Artistas no Concerto Cabeças nos anos 1970, em foto publicada nos anos 1980 no livro *Cabeças*. Edição de fotografia de Juan Pratginestós.



Poeta Nicolas Behr.

Foto de Juan Pratginestós (1977).

O sucesso foi tão grande, que oito mil exemplares foram vendidos de mão em mão, como era o costume dos poetas alternativos. Sua produção foi intensa e mobilizou a atenção

de todos com os livros, como *Grande Circular*, *Caroço de Goiaba* e *Chá com Porrada*, atraindo a ira do Departamento de Ordem Políca e Social (DOPS), que processou o poeta *por posse de material pornográfico*, sendo julgado e absolvido no ano seguinte (1978). A prisão injusta e arbitrária motivou uma carta de Carlos Drummond de Andrade em solidariedade ao poeta brasileiro.

A prisão de Behr foi apenas um dos episódios que ilustram o clima de repressão durante a ditadura militar. Nas entrevistas realizadas para essa pesquisa encontramos outros casos em que a ação policial inibia ou ameaçava a atividade cultural.

Mas ele não foi caso isolado para a poesia alternativa produzida em Brasília naquela década. A cidade foi também surpreendida com a célebre edição do livro *16 PORRETAS*, poemário coletivo de autores alternativos, impresso na gráfica do Sindicato dos Jornalistas (1979). Lá estavam os poetas, estavam Tetê Catalão, jornalista, letrista e ativista cultural, e o também o compositor piauiense Climério Ferreira, que adotou Brasília antes do segundo aniversário da cidade. Além de compositor e cantor, é autor de seis belíssimos livros de poesia.⁵⁸ Mesmo tendo no Piauí sua fonte maior de inspiração, o artista dedicou muitos poemas à Brasília, não esquecendo de registrar os sentimentos que a cidade despertava nos brasileiros na época, como no poema que faz referência ao bar *Chorão*, um dos mais frequentados pelos artistas da época:

chorão / 79

brasilía é uma cidade
sem saudade
brasilía é uma cidade
cheia de saudades
brasilía é uma cidade?
pois quando lembrar de mim
pensa em mim numa cidade assim
sem tradição

(FERREIRA 1979)

⁵⁸ Climério escreveu ainda outros livros independentes, como *Memórias do Bar do Pedro*, *A Gente e a Pantomina da Gente*, *Canto do Retiro*, *Alguns Pensames*, *Artesanato Existencial* e *Pretéritas Canções*.



16 Porretas: coletânea de poesia de Brasília. Reprodução da capa (1979).

Como vimos anteriormente, os primeiros artistas da cidade nasceram em outros estados, como Nicolas, em Mato Grosso, e Climério, no Piauí. A mistura de origens e de culturas diferentes foi o caldo que gerou a cultura brasiliense. A mesma coisa ocorreu na área musical.

A juventude das cidades-satélites iniciava uma expressão que encontrou eco na periferia, mas começou no Plano Piloto, nos bailes de clubes, como o Motonáutica e o Ascade, por exemplo. O movimento de Brasília apareceu com os DJ Raffa e o DJ Leandronic, que estavam atentos, tinha discos de vinil e viajavam para os Estados Unidos. Era possível encontrar discos importados na Discoteca 2001 ou na Gabriela Discos, mas faltava vídeo, com as imagens indispensáveis para aprender melhor as danças. O caminho era simples: quem tinha acesso aos filmes e aos vídeos aprendia e passava para os outros. A música negra saía do Plano Piloto, voltava para o centro irradiador, o Guará, para só depois chegar à cidade-satélite de Ceilândia.

O samba sempre teve uma inserção importante na cidade. Para se ter uma idéia, Brasília é pioneira na implantação do *Clube do Samba*, do *Clube do Choro* e da primeira Escola de Choro do País. Por uma série de contingências históricas e estéticas, o samba tornou-se símbolo nacional nos anos 30 do século passado. Sobre isso, pode-se ter uma idéia mais apropriada com a leitura do livro *O mistério do samba*.⁵⁹ Com sua leitura, pode-se compreender que a nacionalização do samba não foi um fato isolado. A virada das

⁵⁹

Vianna, 2002.

décadas de 20 para 30 do século passado reuniu os elementos inaugurais de uma idéia de brasilidade, lançando os princípios de uma visão de identidade nacional na modernidade. Musicalmente, o samba surge com a mudança do paradigma dos sambas amaxixados de Sinhô, para o paradigma do Estácio, tendo como símbolo os sambas de Ismael Silva. Foi a época de Getúlio Vargas que incentivou uma política cultural voltada para a noção de nacionalismo e de interesses artísticos diferentes do estilo do Brasil agrário que se tornava urbano. Foi nesse momento decisivo de nossa história que o samba foi conduzido ao posto de gênero nacional, permanecendo até hoje como uma representação social importante no imaginário coletivo.

A história da música em Brasília tem também uma relação com o aperfeiçoamento dos estúdios de gravação. Na década de 1970, guarda-se a memória de Luiz Lemos, dono de um estúdio que fez a música de cidade engrenar. Na verdade, foram abertos, simultaneamente, os estúdios de gravação Amplisom e o Gravasom.⁶⁰ Nesse último foram gravadas fitas que hoje são verdadeiras relíquias, como o disco do mestre da cítara, Avena de Castro, que talvez seja a única fita gravada do artista. Ali também foi gravado o primeiro disco de samba de Brasília, um compacto duplo com o samba-enredo da Escola de samba da Ceilândia, um samba do ano anterior e dois sambas-de-terreiro de Edinho da Magali e Eliseu.⁶¹ A capa do disco retrata Zezinho do Cavaquinho vestido de mestre-sala posando com uma sobrinha como porta-bandeira em frente à Catedral.⁶²

O engenheiro de som Andy Costa tinha ido para os Estados Unidos. Ao regressar, comprou aparelhos para montar um estúdio. Um pouco antes, Milton Barbosa associou-se a um grupo ligado à Associação Nacional de Autores, Compositores e Intérpretes de Música (Anacim)⁶³ para comprar o estúdio de Luiz Lemos. O grupo não tinha preparo para fazer o estúdio funcionar a contento. Andy tinha mais conhecimento e comprou o estúdio que dispunha de um gravador de oito canais, com fita de meia polegada, e era instalado no Edifício Brasília Rádio Center, no começo da avenida W3 Norte.

O samba carioca alegrava entre as primeiras gravações dos anos 1970, com marchas de carnaval, arranjadas por Jaci, músico e militar que preparava as partituras para os

⁶⁰ O Amplisom era liderado por Faisca e contava com Andy Costa, hoje detentor do requisitado e bem equipado Zen Studio. O Amplisom tinha como técnico Ismael Tomé, profissional admirado e responsável pelas melhores gravações publicitárias nas décadas de 1980 e 1990.

⁶¹ Disco produzido por Evandro Barcelos.

⁶² Os gravadores TEAC da época ainda permanecem guardados na casa de Evandro. O histórico gravador do PR Studio, o mais importante da década de 1970, de propriedade de Paulo Raimundo, estava com Andy Costa até recentemente.

⁶³ Uma sociedade arrecadadora de direitos autorais, com sede em Brasília.

instrumentos de sopros. Havia ainda o estúdio de Dimer (Asa Sul), mas o trabalho mais significativo se deu quando a Amplisom se instalou na Asa Norte. Além do desempenho como técnico de som, Andy Costa também trabalhou como baterista.



Andy Costa no Estúdio Zen.

Foto de Juan Pratginestós (2005).

Muitas gerações de instrumentistas de Brasília tiveram como mestre o violonista José Alencar, que durante muito tempo se apresentou nos bares *Esquina* e *Choparia Cavaquinho*. Seu grupo musical estava pronto para acompanhar os artistas que vinha de fora, mas também contribuiu para romper com a tradição da música cantada e lançaram as sementes da música instrumental.⁶⁴ Havia também o *sarapatel do Pernambuco do Pandeiro* e os primeiros movimentos para a criação do Clube do Choro, envolvendo Neuza França, Paulo de Brito, Assis, Hamilton Costa, Waldir Azevedo e Avena de Castro, por exemplo.

Os bares funcionavam como palco para os artistas. O público podia escolher o *Feitiço Mineiro*, o *Tarrafas* ou o *Caras e Coroas*, três boas casas de música ao vivo da Asa Norte, mas podia optar pelo *Flor Amorosa* ou Giron. O bar e restaurante *O Chorão*, foi um espaço precursor da cultura e seu nome nasceu das sessões de choro nas tardes de sábado e domingo. Além do mais, *O Chorão* era o ponto de concentração de onde saía o bloco *Pacotão* nos dias de carnaval.

⁶⁴

Alencar se apresentava com Evandro, Pinheirinho e Valério.



Elias, um dos criadores do Clube do Samba, em Paris (2000).

Foto do arquivo pessoal.

Outra atividade relevante em Brasília data dessa época: o *Clube do Samba* no Teatro Galpão. Como ficou comprovado, o *Clube do Samba de Brasília* (1978) é anterior ao similar criado no Rio de Janeiro. O *Clube do Samba* reunia-se regularmente toda segunda-feira sob o comando do sambista Carlos Elias. Os encontros aconteciam na Escola Parque da 508 Sul, até mesmo com artistas nacionais, como João Nogueira e Paulinho da Viola. Somente depois João Nogueira levou a idéia para o Rio de Janeiro. O Clube do Samba de Brasília funcionava com dois conjuntos: o *Sambrasil* e o *Primas e Bordões*

A experiência do *Clube do Samba* não morreu. Depois de dez anos na Europa, Carlos Elias voltou para o Brasil para reativar o *Clube do Samba*, novamente às segundas-feiras, só que, agora, no Feitiço Mineiro. Mas qual a surpresa quando receberam reclamações sobre o uso da marca *Clube do Samba*, polêmica que Evandro esclarece, afirmando que, com certeza, Brasília antecedeu no uso do nome. Portanto, fica esclarecida uma disputa sobre a primeira sede de um Clube do Samba no Brasil, e Brasília tem antecedência em relação ao Rio de Janeiro nesse aspecto.

De certa forma, podemos considerar o início de um novo tempo da música independente como a década de 1970. Essa explosão coincide com o aumento vertiginoso

da indústria fonográfica. Os índices de vendagem dos discos comerciais atingiram o patamar de um milhão de cópias de um único disco nesse momento histórico, com Roberto Carlos. Até meados daquela década, a produção independente mantinha-se eventual e escassa. Claro que emergiam algumas raridades, como os dois discos dos pianistas Noel Devos e João Maria de Abreu (1976).

No ano seguinte, porém, surge o legendário *Feito em Casa*, de Antonio Adolfo. Esse sim pode ser considerado o iniciador da produção independente de forma definitiva. O seu nome completo é Antonio Adolfo Maurity Sabóia, nascido no Rio de Janeiro em 1947. Esteve entre os grandes pianistas que faziam a bossa nova no Beco das Garrafas. Depois, brilhou como compositor no Festival Internacional da Canção, com o Trio 3-D, além de assinar estrondosos sucessos, como as músicas *Sá Marina*, *BR-3* e *Teletema*. Mas seu trabalho inesquecível, além das composições, foi transformar a produção independente numa luta pela música brasileira. Sua atuação foi fundamental também na organização de espaços de afirmação dos independentes, como no fim dos anos 1970, quando participou do I Encontro de Independentes, em Curitiba, ao lado de Chico Mário, Danilo Caymmi, Luli e Lucinha e Sambachoro. Em 1976, o pianista João Maria de Abreu havia feito um lançamento de disco instrumental, continuando no ano seguinte com mais um lançamento. Antonio Adolfo parecia incansável. A cada ano fazia um novo LP: *Encontro Musical* (1978) e *Vira Lata* (1979). O fim da década foi marcado por lançamento de discos independentes de grandes instrumentistas.⁶⁵ Um lançamento importante foi o do músico e pesquisador Francisco Mário, que apresentou o disco *Terra* (1979), tendo depois se transformado num militante da produção independente. Sobre a produção independente da época, há também um capítulo chamado *Independência ou morte*, no livro *Nada será como antes – MPB nos anos 70*, de Ana Maria Bahiana, editado pela Civilização Brasileira (1980).

Em Brasília, não houve uma produção quantitativamente grande nesse momento histórico, mas aconteceram importantes discos, como o LP do Coral do Sesi (1974), além do pioneiro grupo Tella e o *Recital*, disco da flautista Odette Ernest Dias com a pianista Elza Kuzulo (1976). Esse pequeno desenvolvimento da produção naquele momento histórico se deu, entre outros fatores, pela falta de apoio nos meios de comunicação, que

65

Danilo Caymmi, Carlos Poyares, Zeca do Trombone, Roberto do Sax, Sérgio/Odair Assad, D'Alma, Turíbio Santos, Jaime Alem e outros.

não estimularam a divulgação da cultura regional como na década anterior. Com isso, a produção independente ficou mais prejudicada. Entretanto, é válido registrar a experiência de um programa de rádio e televisão conhecido como *Geração Colorida*, que foi ao ar por algum tempo (1974).

Provavelmente, o maior fator da pequena produção independente no período se deva ao fato de a *prática* da independência que crescia em termos nacionais só ter vindo a se refletir na cidade na década seguinte.

Quando se diz que Brasília reuniu influências culturais de todo o Brasil, é porque aqui o hibridismo cultural e a cultura traduzida ficam muito evidentes. Isso significa também que a experiência trazida por artistas de outras cidades e diferentes épocas são dados constitutivos da identidade da cidade. Se pessoas que vivem em regiões diferentes, com características específicas, escolheram fazer aqui a continuação de sua criação, essa contribuição não pode ser vista como um detalhe de vida pessoal, um relato individual. Dessa foram, devemos olhar com mais atenção para a bagagem do carioca Manoel Brigadeiro, no samba, do maranhense Teodoro no Boi, de Sobradinho, do paraibano Vladimir Carvalho, no cinema.

2.5 A formação da produção independente na nova capital (anos 1960)

Imagine uma cidade sonhada no século XIX e planejada em pleno século XX, no meio da modernidade. A pedra fundamental viria a ser colocada na região nos anos 20 do século passado.⁶⁶ Até hoje guardo na memória a minha primeira imagem de Brasília. Foi na terra natal de minha mãe, num município do Piauí. Meu tio veio trabalhar por um tempo na construção da cidade na passagem entre os anos 1950-1960. Voltando para sua cidade, levou uma espécie de prato ilustrado, muito comum naquela época, com uma imagem do Congresso Nacional reluzia em cores cintilantes. Essas peças artesanais decorativas eram colocadas como se fossem quadros pendurados nas paredes. O segundo impacto foi quando, no início da adolescência, cheguei a Brasília com a família, de avião, numa noite fria para quem vinha do calor do Nordeste, e vi o colar de luzes simétricas espalhado pelo chão. A

⁶⁶

Para pesquisa mais detalhada, ver o site <<http://www.infobrasilia.com.br>>.

sensação era sempre a mesma, de que não havia nenhuma cidade semelhante. Algo novo estava nascendo.



Construção do prédio do Congresso Nacional no fim dos anos 1950.

Foto de Mário Fontenelle, Arquivo público do Distrito Federal.

As fotos em preto e branco da construção da cidade lembram cenas bíblicas, com verdadeiras nações transportadas em caminhões poeirentos, nas estradas de chão, no meio de uma vegetação baixa no Planalto Central. Milhares de brasileiros foram transplantados, com sua força de trabalho, seu desejo de um emprego para aplacar a fome, um sonho de dar um destino melhor aos filhos. Tudo acontecendo como numa narrativa dos errantes em busca da terra prometida. Vinha parte do povo nordestino, mineiro, goiano e carioca. Os povos trazidos ganharam outro nome e passaram a ser *candangos*, um termo que os africanos usavam para se referir aos portugueses, mas, em Brasília, era, inicialmente, usado como sinônimo de pioneiro.

A presença dos candangos nordestinos foi belamente abordada, por exemplo, em dois documentários importantes. O primeiro é o filme *Conterrâneos velhos de guerra* (1992).⁶⁷ O filme é uma crônica dos nordestinos que vieram construir Brasília a partir do fim dos anos 1950. O segundo filme se chama *Romance do vaqueiro voador* (2006),⁶⁸ tendo como tema o heroísmo dos nordestinos que construíram a cidade majestosa a custa

⁶⁷ Dirigido por Vladimir Carvalho, merecedor do prêmio especial do júri do Festival do Novo Cinema Latino Americano de Havana e o prêmio de cinema da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB).

⁶⁸ Filme do diretor Manfredo Caldas, baseado em texto de João Bosco Bezerra Bonfim.

dos próprios e sonhos e, muitas vezes, da própria vida. Peço licença para reproduzir aqui um trecho forte sobre o sofrimento dos candangos construtores, na fala de um desses heróis humanos, extraído do livro *Expresso Brasília*, de Edson Beú:⁶⁹

José Cosme Pereira; profissão: carpinteiro; estado civil: solteiro; naturalidade: paraibano de Boqueirão das Cabeceiras, em Brasília desde julho de 1958. Seu trabalho era montar o madeirame que servia de molde para lajes e vigas:

— A maioria dos acidentes acontecia na hora da concretagem. A correria era maior, porque o cimento não podia passar do ponto. A empreiteira chamava todos os quebragalhos, gente que nem sabia usar um martelo. Quando o bico da laje quebrava, saía derrubando operário de andar em andar até chegar lá embaixo. Mais do que depressa, o encarregado, sujeito responsável pela obra, jogava um pedaço de lona em cima para ninguém identificar o corpo. E a mulher, coitada, ficava lá no Norte, junto com os filhos, pensando que tinha sido abandonada pelo marido [...] (BEÚ, 2006).

Brasília dos anos 1960 sofreu uma reversão inimaginável. Em poucos anos, passou da euforia da inauguração de uma era que parecia uma festa constante, exaltada como a esperança, para o medo do golpe militar. A construção da cidade deu-se no bojo de uma onda de afirmação nacional em vários campos. O Brasil foi bicampeão de futebol, em 1962, com o brilho de Pelé e de Garrincha, e Anselmo Duarte recebia, em Cannes, a Palma de Ouro com o filme *O pagador de promessas*. Enquanto esbanjava nacionalismo, o País era sacudido por uma cultura baseada na conscientização política e na participação popular.

A música de Brasília no início da década de 1960 ensaiou os primeiros acordes ao som de uma corrente de músicos profissionais de maior qualidade técnica, especialmente ligada à música romântica e da bossa nova. Eles vieram na fase de inauguração da cidade, mantendo aqui um repertório também ligado às serestas e às músicas de fossa, como era chamado o samba-canção mais emocional. Esses artistas, normalmente dotados de ótimas vozes e bons instrumentistas, apresentavam-se, além de em eventuais programas de TV, em boates, restaurantes e casas noturnas. Para citar alguns, apenas, podemos lembrar da cantora Glória Maria, sempre em atividade no meio artístico, ocupando até a presidência da Ordem dos Músicos do Brasil no Distrito Federal (2007). Paralelamente, com os pioneiros nascia a primeira geração de artistas da cidade.

⁶⁹

Beú, 2006.

A fonte mais interessante sobre a formação musical da cidade está na revista eletrônica *Senhor F*, um trabalho louvável de coleta e de organização de informações.⁷⁰ Ali se ficamos sabendo que a chamada *cena musical* de Brasília começou com grupos de dublagem, antes mesmo da Jovem Guarda. Essa fase foi marcada pela influência das cidades-satélites, pelos conjuntos de baile e pelos programas de música na televisão no Plano Piloto. Na seqüência, alguns grupos inauguravam a *produção independente* e as gravações pioneiras.

A prática das dublagens funcionava quase como uma brincadeira, não tendo um caráter profissionalizante. A fase dos grupos de dublagens, a maioria nas cidades-satélites, foi dando espaço para a formação de pequenas bandas, geralmente, utilizando guitarras elétricas. O uso da guitarra elétrica foi motivo de muita polêmica na época, pelo menos para os artistas mais intelectualizados e engajados politicamente. Tal polêmica foi responsável por vários atritos entre os artistas nacionais remanescentes dos movimentos políticos e os tropicalistas. O uso de guitarras pela *Jovem Guarda* não era bem visto, considerado um símbolo de alienação e de entrega aos modismos estrangeiros. A guitarra elétrica simbolizava a música norte-americana e, por conseguinte, significava a presença do poderio dos EUA, tão rejeitado pelos artistas e intelectuais em luta contra a ditadura, na América Latina.

Realmente, a guitarra elétrica estava na base da música norte-americana a partir dos anos 20 do século passado. A popularidade do instrumento começou com a guitarra havaiana, quando o som era tirado por um rolo de metal, efeito que prolongava as notas e dava a aparência de modulação da voz humana. Esse uso foi absorvido pelos guitarristas de *country*. Os fabricantes de guitarras passaram a oferecer possibilidade de amplificação elétrica das notas da guitarra, mas somente após a Segunda Guerra ela adquiriu o corpo sólido que a caracteriza. A primeira vantagem da guitarra foi o alto volume que lhe dava expressão em qualquer ambiente, suplantando qualquer barulho. Mas, depois, vieram alternativas de novas sonoridades, o que foi importante para a afirmação do instrumento. Além do mais, a eletrificação da guitarra baseada em tecnologias cada dia mais aperfeiçoadas, abriu espaço para a criatividade dos artistas.

⁷⁰

Ver <<http://www.senhorf.com.br/rockdebrasil/interna07.htm>>.

(FRITH, 1985)⁷¹

A música que surgia influenciada pelas guitarras e pelos Beatles, a música que surgia vinha de grupos oriundos das cidades-asatélites, compostos por adolescentes de classe média baixa, ainda numa fase bem juvenil, em que a música estava mais ligada ao entretenimento, ou para formação de conjuntos para animar os bailes. O cantor *Jesiel Motta*, adotando o nome de *Harry Jones*, montou um dos primeiros conjuntos. Logo em seguida, surgiram os grupos *Os Primitivos* e os *Quadrados*.⁷² Dessa época, surgiram grupos de baile até hoje atuantes na cidade. Um deles, o *Skema 6*, foi criado por um jovem músico atuante na década de 1960, o guitarrista Tiãozinho, que, além de arte, desenvolveu uma grande capacidade administrativa como empresário do ramo.

Além dos bailes animados por bandas mais profissionais, a cena musical teve um importante apoio nos programas de televisão ao vivo, ainda no tempo da TV preto e branco. Imitando os estilos do antigo rádio, as emissoras de TVs criaram programas de auditório, nos quais as atrações eram artistas jovens e amadores. Os programas eram transmitidos dos auditórios das emissoras no Plano Piloto, mas muitos artistas vinham das cidades-satélites para participar, especialmente, de Taguatinga, que, na época, era conhecida como a cidade que mais crescia no País. A maioria tinha como condução os ônibus coletivos que levavam um tempo enorme para fazer o trajeto de Taguatinga–Plano Piloto. A TV Nacional realizava dois programas voltados para o público juvenil e para artistas amadores, ambos transmitidos ao vivo, pois não se usava a gravação em videoteipes. Um dos programas chamava-se *Eles cantam assim* e o outro era o *Programa da juventude*. Paralelamente, a TV Brasília colocava no ar o seu programa intitulado *Como eles cantam*. Nesses programas, o repertório era escolhido entre músicas de artistas nacionais de sucesso, havendo pouco espaço para composições próprias.

Um dos grupos dessa fase era a banda *Os Regis*, que teve vida curta apesar do sucesso momentâneo. Um de seus integrantes foi o radialista Edson Vitorino, muito atuante no rádio brasiliense.⁷³ Seu currículo inclui a coordenação de várias emissoras de rádio e televisão. Mineiro de Lavras, chegou a Brasília em 1963 aos 20 anos de idade para

⁷¹ Frith, 2002.

⁷² Esse último teve a participação do cantor Castelo e dos irmãos Riba e Arimatéia, e veio realizar uma das primeiras gravações independentes, que originaram a atual banda *Placa Luminosa*, na qual cantava Jessé, depois transformado em artista conhecido nacionalmente. As bandas *Infernais*, *Os Cometas* e *Os Santos* são dessa época.

⁷³ Martínez, Mara < <http://www.iesb.br/grad/jornalismo/>>. Acessado em dez. 2007.

trabalhar como sonoplasta e foi também uma das atrações do programa *Eles cantam assim* antes mencionado.

A produção musical de Brasília na década de 1960 tem uma forte influência de um segundo momento do rock internacional liderado pelos ingleses, especialmente, pelo conjunto *The Beatles*. Aqui, deve-se fazer um parêntese para comentar o surgimento do rock. Para alguns críticos norte-americanos, a música como mercadoria para ser comercializada em grande escala recebe o nome genérico de música pop. O termo *pop* tornou-se um enigma, uma vez que tantos são os seus usos. Nos Estados Unidos, ele pode se referir ao rock, ao pop, ao rock 'n' roll, ao soul, ao reggae, ao punk, ao disco, ao middle-of-the-road, ao teenybop, ao electronic, ao heavy metal e a muitos outros. Não pretendo discutir a nomenclatura dos gêneros nesse momento, mas apenas situar o nascimento do rock no contexto da música pop internacional. A música expressa emoções e invade tudo, da religião à política, das relações pessoais à vida comunitária. Simon Frith discute a idéia de que a música virou pop na medida em que se tornou uma mercadoria, o que chegou a ser considerado o fim da música folclórica:

O argumento é o de que nestes últimos cem anos as pessoas pararam de fazer música para si próprias, tornando-se dependentes de estranhos que a fazem. Mesmo as apresentações ao vivo parecem ter sido transformadas em shows tão grandiosos de barulho e glamour que, para o público, a experiência é como a de bater com o nariz numa vitrine de loja: a música está ali para o público, mas não é exatamente "nossa". (FRITH, 1985).

Frith discorda desses argumentos, pois os fãs de todos os tempos sempre falam que precisam *resgatar a música das mãos dos fazedores de dinheiro*, quando, na verdade, seus próprios ídolos dependiam da tecnologia do pop e sua de máquina comercial, não existindo essa pureza musical ideal que o público ou a crítica por vezes imaginam. Evidentemente, a tecnologia sonora e as técnicas comerciais influenciam os processos musicais. Os primeiros sistemas de gravação permitiam que o artista se aproximasse do público de uma nova maneira. O blues, diz o autor, só entrou para a história porque foi gravado e divulgado fora do seu contexto. Os novos aparelhos permitem outras formas de expressão. O que define um músico popular é o resultado do uso da tecnologia, dos instrumentos, da habilidade do artista, tudo isso levando em conta o mercado comprador que o músico pode atingir. No universo pop, os gêneros utilizam sons, instrumentos e técnicas diferentes para ouvintes e idéias diferentes, mas os artistas reciclam idéias e textos, acrescentando apenas alguma novidade tecnológica,

sempre dentro de um mesmo universo. O pop é fonte de som e de atitude disponíveis para qualquer um, num processo de imitação constante. Enquanto há uma multiplicidade de sons, persiste a necessidade de manter-se fiel à exploração de fórmulas de sucesso.

Nos Estados Unidos, o pop dos anos 1950 era feito pelas *big bands* e orquestras de *swing* – e pelo sucesso dos musicais da Broadway –, que depois saíram de moda com a chegada dos discos cantados, os preferidos pelas emissoras de rádio. O fato de o cantor aparecer como a atração principal mudou o significado da canção, uma vez que o intérprete passou a ser o foco central. Frith lembra que os sucessos de Frank Sinatra estavam mais na sua interpretação do que nas composições, tornando a música mais simples e próxima do *country* e do blues.

Essas mudanças permitiram que os Estados Unidos dos anos 1950 assistissem o crescimento de selos independentes (Atlantic, Chess e Sun), criando um mercado diferente das grandes gravadoras. Dentre os independentes, predominavam a música negra e os estilos ligados ao *country* e ao *hillbilly* do sul branco, a partir da música rural. Ao tornar-se urbana, essa canção ficou mais agressiva, até porque passou a incorporar o volume da guitarra elétrica, o que lhe permitia ser ouvida nos bares mais barulhentos. A nova música urbana transformou-se no *rhythm and blues* das pequenas bandas de música dançante. As novas gravadoras independentes tiveram o papel de levar o vigor, a sensualidade e a energia do novo formato aos adolescentes brancos, que logo se inspiraram para fazer suas próprias músicas, como Elvis Presley e Jerry Lee Lewis.

O passo seguinte foi colocar na música um ingrediente de atitude juvenil, de desafio ao estabelecido, fazendo nascer o rock'n'roll. Frith credita o surgimento do rock ao aumento de oferta de trabalho aos jovens, permitindo que a classe operária tivessem melhor remuneração. Por outra parte, estava chegando a televisão, exigindo atrações diferentes do rádio, do cinema e dos bailes. O rock'n'roll significava outro mercado, outro som e uma nova atitude.

Nos anos 1960, artistas e compositores passaram a viver num mundo de competição em busca do sucesso e a expressão do rock terminou por se delinear melhor na Grã-Bretanha do que nos Estados Unidos. Lá prevaleceu o som de fundo-de-quintal, com a formação de bateria, baixo e guitarra solo e rítmica. Os ingleses imitavam os norte-americanos, mas tinham necessidade de tocar com mais energia para animar a platéia. Foi assim que descobriram a importância das vozes, na verdade, dos gritos, agora, mais individualizados, enquanto as vocalizações coletivas faziam o papel de cordas no acompanhamento. A valorização do cantor

terminou por influenciar os brancos, no sentido de descobrir o fascínio da música negra. Por sua vez, cantores negros norte-americanos, como Ray Charles, influenciavam os vocalistas britânicos, enquanto a guitarra se tornava o instrumento principal do rock. Nessa etapa, os Beatles foram o modelo maior, em termos de arranjo e uso dos estúdios, assim como na atitude das letras irônicas e comunicativas.

No Brasil, o ritmo era chamado também de música jovem ou *iê-iê-iê*, uma adaptação tupiniquim do refrão *yeah, yeah, yeah!*, da música *She loves you*, dos Beatles, que acabavam de estrear o filme *Os reis do iê-iê-iê*. O movimento tinha algumas características de hábitos e vestimentas próprias, como as calças colantes, a barra boca-de-sino, cintos largos, botas de cano alto e a minissaia. Trazia um linguajar característico com gírias nacionalmente conhecidas (*é uma brasa, mora!*). Mas adotou a guitarra elétrica e provocou a ira de outros artistas brasileiros que chegaram a fazer passeata de protesto. Enquanto os mais ligados à bossa nova preferiam o programa de TV *O fino da bossa*, uma geração de ídolos jovens passou a freqüentar o programa *Jovem Guarda*, liderado por Roberto Carlos. O programa *Jovem Guarda* da TV Record alcançou até três milhões de espectadores e multiplicava esse número fora de São Paulo. Com a maior tecnologia disponível, a TV Recorde fazia a transmissão para outras cidades por meio de videoteipe, reproduzidos no Rio de Janeiro, em Belo Horizonte, em Porto Alegre, em Recife e em Brasília (1965). A partir do impacto desse movimento, houve uma avalanche de grupos musicais semelhantes, que se apresentavam nos clubes, nas emissoras de rádios e nas televisões regionais. Acredito que foi esse o contexto que permitiu que Brasília produzisse diversos programas de auditório, em televisão, importantes para a criação de um ambiente musical nascente na nova capital.

Aos poucos, as bandas amadoras de Brasília foram melhorando o padrão técnico e artístico, de forma que em pouco tempo a banda *Os Primitivos* saiu da cidade para gravar pelo selo *Polydor*, no Rio de Janeiro, e o conjunto musical *Os Infernais* foi gravar um compacto simples em Minas Gerais. Esses foram os primeiros passos da cidade na caminhada para criar uma cultura fonográfica que só aumentaria com o passar dos anos. As gravações pioneiras eram feitas por músicos extremamente jovens, ligados à música jovem, o rock e músicas de bailes.

O entusiasmo dos artistas, nessa fase, foi mantido pelos comunicadores que trabalhavam pela divulgação dos jovens talentos. Os que mais se destacaram foram

Wanderlei Matos, que depois se tornou um conhecido publicitário; Leonel Paiva, que, recentemente, foi senador da República, e Galeb Baufak, tão famoso na televisão da época quanto nos seus animados programas de rádio. Com simplicidade e alegria, essas cenas ingênuas da história cultural prenunciavam o destino musical que Brasília somente agora começa a mostrar.

Um capítulo importante da história da música do Brasil foi escrito a partir dos festivais das TVs Excelsior e Record nos anos 1960. Começou com a Excelsior criando o *I Festival de Música Popular Brasileira*, em São Paulo, inaugurado com a música *Arrastão*⁷⁴ (1965). Nascia também ali a linguagem mais politizada herdada dos Centros Populares de Cultura (CPC), a qual serviu de matriz para uma geração inteira de compositores, traçando o perfil cultural de parte da juventude. A partir do ano seguinte, os festivais serviam para esquentar uma disputa acirrada entre artistas engajados e artistas da Jovem Guarda, a versão brasileira do rock internacional liderado pelos Beatles. Os artistas engajados passaram a chamar os demais, pejorativamente, de *alienados*. Foi com os festivais que a TV Record ganhou grande audiência e passou a produzir programas de música na televisão, como *Jovem Guarda e Bossaudade*.⁷⁵

O *Festival Internacional da Canção* da TV Rio fazia um verdadeiro desfile de talento, apresentando Milton Nascimento e Chico Buarque (1967), passando a ser transmitido pela TV Globo no ano seguinte. O III Festival de Música Popular Brasileira encerrou o período do protesto com bossa para ser invadido por novas propostas musicais, incluindo aí a música mais jovem e as fusões propostas pelo tropicalismo. Mesmo hostilizado, Roberto Carlos ainda entrou na história dos festivais cantando um samba, antes de se consagrar em San Reno.

O calor das disputas de torcidas introduziu a *vaia* nos festivais, como a que levou o compositor Sérgio Ricardo ao ato simbólico de quebrar o violão e jogar sobre a platéia. Depois de 1968, o clima deixou de ser favorável aos artistas do protesto. Foi um tempo de censura. O IV Festival da TV Record foi conquistado por Chico Buarque e Tom Zé. Mas ao passar para a TV Globo, a eliminatória paulista foi nervosa e descobriu *Questão de ordem* (Gil), *É proibido proibir* (Caetano Veloso) e *Para não dizer que não falei de flores* (Geraldo Vandré). Foi nesse festival que Caetano fez um longo e filosófico discurso

74

Composição de Edu Lobo e Vinicius de Moraes, interpretada por Elis Regina.

75

Apresentado por Elizeth Cardoso e Cyro Monteiro.

enquanto recebia uma vaia monumental, e fez aos berros no palco: *Se vocês forem em política como são em estética, estamos feitos. O júri é simpático, mas é incompetente!*

Na segunda fase, mais polêmicas, dessa vez no Maracanãzinho. Impedido de receber o prêmio por determinação superior, Geraldo Vandré foi consagrado pelo público que não se conformava com a indicação *Sabiá* (Chico Buarque e Tom Jobim). A aceitação popular do protesto alertou os militares. O júri preferiu a música de Tom Jobim e o público dedicou longa e excitada vaia ao maestro.

A era dos festivais acabou pelo esgotamento, pelo esvaziamento, pela intervenção militar nas canções, bem como pela decepção com as cartas marcadas, e o gosto ficou nas mãos das editoras, das gravadoras e das emissoras. A era dos festivais terminou com o Festival Internacional da Canção (1972), depois da realização de catorze festivais, oficialmente, na Excelsior, Record e Globo. Todos os detalhes daquele momento foram registrados e comentados por Zuza Homem de Mello.⁷⁶

Um dado significativo desse momento em termos nacionais foi a absorção de elementos estéticos da Jovem Guarda e do rock pelo movimento tropicalista – como, por exemplo, o uso de guitarras elétricas e as apresentações de Gil em festivais, cantando a música *Domingo no parque*, com os Mutantes e Caetano interpretando *Alegria, alegria*. Somente com a explosão da tropicália houve maior aproximação entre o som das bandas da época e a música brasileira, com a mistura de influências que os baianos admitiam. Nessa fase de transição, tem-se, dentre os pioneiros de Brasília, a banda *Matuskela*, que também gravou um compacto simples e um LP no início dos anos 1970.

O crescimento da Tropicália coincide com o declínio da Jovem Guarda e de seu ídolo maior, Roberto Carlos (1968).

Uma artista importante da cidade, na transição entre a música da Jovem Guarda jovem e a música universitária da década de 1970, foi a cantora e compositora cearense Marlui Miranda, que chegou com seu pai, um engenheiro que veio ajudar a construir a cidade (1959). Os festivais nacionais de música que fizeram história na década de 1960 repercutiram por aqui. Marlui, aluna de arquitetura, ganhou o 1º prêmio como intérprete e compositora no *Festival Estudantil da Universidade de Brasília* (1968).⁷⁷ Esse festival

⁷⁶

Mello, 2003.

⁷⁷

O Festival teve a presença dos compositores pioneiros, Clésio e Climério, com a música *Rosa faceira* acompanhada pelo regional de João Tomé.

antecipou uma tendência que se estabeleceu entre os compositores universitários que apareceram nos festivais de música.



Capa do LP de *Os Quadrados*, primeiro disco independente de Brasília (1969).

Do ponto de vista da música, os anos 1960 marcam a fase adolescente da arte local, tendo nas cidades-satélites os pólos de produção, enquanto o Plano Piloto detinha o poder da divulgação. Também é importante realçar que nessa época as emissoras de televisão abriam espaço para o artista da cidade, principalmente, os mais jovens e amadores. Um dos possíveis motivos da mudança na disponibilidade das emissoras locais para divulgar os artistas foi a criação de redes nacionais de TV na década seguinte, obrigando as emissoras a adotar programações feitas a partir das centrais. No entanto, se as emissoras voltassem a dedicar espaço para os artistas independentes em sua grade de programação, provavelmente, a cultura da cidade daria um salto importante e se aproximaria mais do público.

Mais do que utopia, vive-se o momento de uma possibilidade técnica de realmente se abrir canais para a arte regional e independente. Está em fase de implantação no Brasil

da TV digital. Além dos recursos de qualidade de som e de imagem, a nova tecnologia vai permitir uma ampliação inédita do número de canais disponíveis à sociedade. Assim, a limitação de meios de transmissão deixará de existir, pelo menos do ponto de vista objetivo. Daí em diante será uma questão de política de uso dos meios de comunicação.

Caso sejam levadas em consideração as discussões acumuladas em torno da regionalização e da democratização dos meios, pode-se supor que haverá uma pressão popular, pelos menos dos segmentos da sociedade civil organizada, no sentido de garantir novos espaços para a divulgação da cultura. Também se pode – pelo menos – torcer para que a possibilidade dos tantos canais disponíveis a partir da tecnologia da TV digital venha dar um alento aos milhares de artistas independentes.

CAPÍTULO II

3. PERFIL IDENTITÁRIO DOS COMPOSITORES INDEPENDENTES

Pois quando lembrar de mim
pensa em mim numa cidade assim
sem tradição
(Climério Ferreira)

Neste capítulo, farei uma leitura da história da cidade a partir de um mergulho nas letras de músicas dos compositores independentes de Brasília, à luz de suas vidas e guiado por teorias adequadas a tal observação. O passo inicial será situar o perfil dos entrevistados em relação à população da cidade. A seguir, farei uma explanação sobre os pressupostos teóricos escolhidos e, finalmente, mesclo versos de canções com o contexto histórico, fazendo uma interpretação para esclarecer quais são as impressões digitais da produção independente em Brasília.

Um primeiro dado importante é que quase metade dos artistas entrevistados é originária da própria cidade, o que significa que uma geração totalmente brasiliense começa a dominar a produção artística local. Esse percentual de artistas nascidos na cidade é proporcional ao total dos habitantes nascidos no Distrito Federal, os quais representam 48% da população total, que superou os 2,4 milhões de habitantes (IBGE, 2007). Esses artistas continuaram morando e produzindo na capital federal, onde tiveram sua vivência de infância e iniciaram o trabalho de criação.

Um segundo aspecto é o que reflete a presença de artistas nascidos em diferentes estados brasileiros na cultura de Brasília. Goiás e Rio de Janeiro aparecem como origem de quase metade deles. O caso de Goiás pode ser explicado pela localização geográfica próxima do Distrito Federal. O Rio de Janeiro é onde se situava a antiga capital do País, o que fez com que muitos cariocas tenham sido transferidos na época da implantação da nova capital. Minas Gerais também foi o estado que teve um número grande de pessoas que vieram participar da construção de Brasília.

A outra grande fonte de artistas é o Nordeste, de cujos estados veio uma quantidade relevante de famílias de artistas. Podemos lembrar que a cidade tem um contingente enorme de nordestinos entre os candangos construtores da cidade. Parece que os nordestinos, além

de erguerem os prédios e darem vida à cidade, estão entre os que participam da formação cultural da nova capital. Os demais estados não se destacam como fornecedores de famílias de artistas, pelo menos quantitativamente falando. Num quadro estatístico, pode-se verificar que a população advinda de outras regiões tem uma composição assemelhada ao perfil dos artistas entrevistados: o Nordeste é origem de 26,7% dos habitantes do DF, seguido pelo Sudeste, com 13,7%, e o Centro-Oeste, com 6,5%. Os estados dos extremos Sul e Norte estão abaixo e apresentam percentuais insignificantes. (CODEPLAN, 2004).

Vejamos agora outro dado interessante que ilustra um possível preconceito a respeito da cidade e seus artistas: sendo Brasília vista tantas vezes pelo estereótipo de cidade administrativa, alguém poderia imaginar que a maioria dos artistas seja integrada por funcionários públicos. Isso não acontecer. Mais da metade dos artistas independentes são pessoas que vivem de sua arte e para sua arte. São músicos e compositores que têm a música como atividade principal e fonte de subsistência. Há participação de funcionários públicos, como um aposentado do Ministério das Relações Exteriores, um professor de escola pública e um servidor da Câmara Federal, mas a presença de funcionários públicos é reduzida em relação ao número dos artistas que vivem de sua atividade musical. Os profissionais liberais também fazem arte, mas representam o menor contingente, e a pesquisa encontrou, dentre os artistas independentes, um dentista e um ilustrador, que tem seu próprio estúdio de designer gráfico. Realmente a visão do Distrito Federal como dominado por uma população de funcionários públicos não resiste aos dados objetivos: somente 25% da população é formada por funcionários públicos, enquanto a maioria dos habitantes da cidade trabalha em comércio, serviços gerais e outras atividades.

A quebra de idéias preconcebidas aparece também quanto à escolaridade dos artistas independentes. A educação formal dos artistas é uma das descobertas da pesquisa, uma vez que mais da metade dos entrevistados têm curso superior em áreas, como jornalismo, odontologia, música, literatura, artes gráficas e advocacia. Aqueles artistas que têm segundo grau largaram os estudos exclusivamente por que não se adaptaram aos métodos de ensino, preferindo abandonar a escola que freqüentavam por vontade própria. O fato de que os artistas têm um bom nível de educação formal aponta para um novo perfil do músico, que antigamente era mais caracterizado pela cultura informal, longe dos bancos escolares. Não se vive mais os tempos dos românticos boêmios da tradicional música popular brasileira. Esse dado, entretanto, está inversamente proporcional à formação da

população, em que a minoria tem curso superior, 24,4% fez o segundo grau completo e a maioria – mais de um terço – não conseguiu completar o primeiro grau.

A pesquisa mostra claramente que o envolvimento dos artistas independentes com a música começa muito cedo. Geralmente, os artistas aproximaram-se da música em torno dos dez anos de idade, descobrindo o próprio talento muito cedo e inaugurando as primeiras composições antes da adolescência. Talvez daí a importância do ambiente familiar no desenvolvimento criativo e na capacidade de expressão. Outra indicação objetiva da pesquisa é a forte influência exercida pelos artistas nacionais, especialmente os do movimento tropicalista e da bossa nova, sobre os compositores independentes mais velhos. Evidentemente as influências variam de acordo com o gênero musical. Entre os mais jovens, as influências mais marcantes são de Renato Russo e Bob Marley, uma vez que o reggae e o rock são estilos mais ligados ao público de uma faixa etária menor.

A experiência humana inclui idéias, necessidades, aspirações, emoções e desejos, o que transforma a vida numa luta política, no sentido de que a luta de classe é também luta de interesses e, com isso, a cultura não pode mais ser pensada somente como reflexo de uma base material. Se a dominação está em tudo, a resistência está igualmente presente. Com essa linha raciocínio, o livro *A pesquisa em história*⁷⁸ lembra que a resistência está não apenas nas formas organizadas, mas também naquelas *implícitas*, o que nos chama a atenção para as formas que a população usa para divertimentos, festividades e representações da luta cotidiana que se espelham na música, na poesia e nas práticas religiosas (KHOURY et al., 2003). No livro citado, as autoras insistem na idéia de que a busca histórica permite a construção de categorias durante o trabalho, não antes nem isoladamente. Adotar categorias puramente analíticas significa perder de vista os processos construtivos do real. Não dá mais para trabalhar a partir de leis determinantes.

A cultura leva a história para um campo de possibilidades. Numa citação feliz, as autoras destacam o poeta maranhense Ferreira Gullar, quando afirma que a história humana se desenrola também nos quintais entre *plantas e galinhas, nas ruas de subúrbios, nas casas de jogos, nos prostíbulos, nos colégios, nas usinas, nos namoros de esquinas*. As manifestações da história humana tornam-se objeto por meio de vestígios na forma de palavras, música, literatura, pintura, arquitetura ou fotografia. Mas o principal registro da história, ao ser aceita como ciência na escola positivista no século XIX, era o documento

⁷⁸

Khoury, 2003.

escrito e oficial. Febvre, da Escola dos *Annales*, afirmava que o saber histórico se faz a partir das ações dos homens.

Sigamos o raciocínio. O estudo do cotidiano tem elucidado mais do que a análise dos grandes projetos. O historiador deve observar quem produz a linguagem, para que e como produz, uma vez que a linguagem não é neutra ou *despolitizada*. A identidade social não é anterior às linguagens. Tudo – música, pintura, charge, foto, cinema – questionam, rebelam-se ou se submetem. Não é mais a questão de ter uma técnica para passar um pente fino na linguagem, mas descobrir/inventar uma forma de flagrar o lugar social da produção, vendo *por que* as coisas estão representadas de uma determinada maneira. Convém ficar atento às metáforas e às imagens. O exercício do poder decide o que deve ser lembrado ou esquecido. Por isso, o pesquisador corre atrás de vestígios.

Mas, voltando ao trabalho do historiador, e lembrando a frase de Castoriadis – *Deveríamos ser os jardineiros deste planeta* – vemos como a metáfora do jardineiro parece apropriada. O desejo de encontrar *a nossa vida, o nosso lugar* paira sobre o interesse do historiador, interessado em decifrar-se, descobrir onde está e como se faz o mundo no qual está imerso. O trabalho do historiador é transformar em documentos objetos constituídos de outra maneira (CERTEAU, 2002). Mas há distinções relevantes entre A Nova História Cultural e a História Cultural Clássica.

Em suma, anteriormente, a cultura era considerada como algo que as sociedades tinham (ou, mais exatamente, que alguns grupos em algumas sociedades tinham), embora faltasse a outros.⁷⁹ Tal concepção foi combatida com cinco objeções. A primeira é de se ignorar os fatores ligados à infra-estrutura, fazendo surgir, a partir dos anos 1940, alternativas, como a *história social* da arte e literatura. A segunda crítica diz respeito à dependência do consenso cultural, que, para Thompson. (Gog, entrevistado em 25, significa uma tentativa de isolar as contradições sociais. Uma terceira crítica à história cultural clássica é sua ligação com a idéia de *tradição*, com a transmissão de geração para geração, uma vez que a cultura supõe transformação e não só transmissão.

A abordagem que faço está sustentada por uma linha teórica definida em termos de história cultural, uma vez que a área em estudo inclui aspecto da construção do imaginário e das representações sociais. O racionalismo cartesiano colocou o imaginário numa posição secundária na história (PESAVENTO, 1995) e somente na década de 1980 a história social

⁷⁹

Khoury, 2003, p. 235.

foi se posicionando como *nova história cultural* e se voltou para novos objetos, como mentalidades, valores, crenças, mitos e representações. Há uma ligação entre texto e contexto que pode ser acessada pelo viés antropológico, com as descrições densas que decifram sistemas simbólicos, como propõe Geertz. Houve um momento em que se verificou um corte entre os tipos de historiadores: de um lado, o historiador das economias e das sociedades, que trabalha com o que existiu, e, de outro, o das mentalidades ou das idéias, cujo objeto é a maneira como os homens pensam. Acontece que nenhum texto conserva uma relação direta com a realidade. Então, a realidade passa a ser a maneira como ele a cria, seu contexto de produção e sua intencionalidade.

Havia uma procura de alternativas para a produção francesa com a história das mentalidades e de história serial e quantitativa. A primeira geração dos *Annales* abandonou como objeto idéias ou fundamentos socioeconômicos, e nessa nova visão a mentalidade de um indivíduo será o que ele tem em comum com outros de seu tempo (CHARTIER, 1988). Ali, no individual, estão contidos sistemas de representações e valores. Dessa forma, a obra ganha sentido quando une as dimensões produção e consumo, o que permite as diversas interpretações que construirão sua significação. A relação entre autor e obra fica preservada, mas a compreensão da própria obra não será mais central, visto que o leitor fará uma reapropriação da obra.

No caso da presente pesquisa, passei por questões ligadas à *cultura* e à *identidade*, principalmente, porque estudei uma cultura que vive ainda um processo de definição. Nascida na década de 1960, Brasília não vem alicerçada por uma experiência centenária ou colonial, como Goiás, Minas Gerais e Bahia. Brasília tem sua própria historicidade. Mas a cidade *enquanto construção* planejada se deu como um fato abrupto, quando pessoas chegam rapidamente numa escala gigantesca, e as moradias, as relações, tudo aconteceu de forma repentina e compulsória, criando uma nova interação de culturas e identidades. Não se pode esquecer que, embora erguida rapidamente, a cidade tem antecedentes históricos e foi implantada num solo que também tem a sua própria história, como vimos no capítulo anterior.

O eixo escolhido para traçar a história cultural da cidade em relação aos artistas independentes levou a um aprofundamento do conceito de *identidade*, um assunto complexo, principalmente, quando a *identidade* que nos interessa está em processo veloz de elaboração. Talvez daí venha a pressa de alguns de batizar Brasília como *capital do rock*,

eldorado do choro ou *celeiro* de músicos. Pensar a *identidade* equivale a decifrar uma comunidade e enxergar sua alma, busca que nos aproxima da figura central do *homem* enquanto *sujeito*. A figura *sujeito moderno* tem uma história, uma circunstância inicial, e pode-se imaginar sua *morte*. Em determinado momento, houve um rompimento e as estruturas deixaram de se estabelecer a partir da divindade. Um dos pontos ilustrativos foi o aparecimento do *indivíduo soberano*, pouco antes do surgimento do Iluminismo, no século XVIII. O sujeito assume dimensões sociais com Adam Smith e Karl Marx, dando início ao *descentramento* do sujeito, com as interferências de Marx, Freud, Saussure, Foucault, e também pelo feminismo. Assim, a questão das *identidades* deve ser vista dialeticamente, uma vez que a diluição de fronteiras minou antigas convicções e a globalização exerce influência sobre as culturais nacionais (HALL, 2001).

Stuart Hall teve uma importância capital para esta pesquisa, pois foi nos seus conceitos mais originais, como *Tradução, Diáspora e Hibridismo*, que encontrei apoio para desenvolver todo este trabalho. Dessa forma, convém explicitar melhor cada um desses conceitos, começando por *Tradução*:

Esse conceito descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. (HALL, 2003).

Brasília foi inaugurada em 1960 e instalada ainda incompleta em relação ao projeto urbanístico. A população que a alimenta culturalmente é formada por brasileiros de diferentes origens regionais ou filhos dos primeiros habitantes. As pessoas trouxeram uma carga cultural e uma coloração existencial, misturando, compulsoriamente, sua formação anterior com a de outras de diferentes origens, estratos sociais e práticas culturais. Em Brasília as pessoas participam de uma identidade de tipo *Tradução*, guardando a cultura, a tradição, a linguagem e outras marcas anteriores. E não formam uma unidade, uma vez que resultam do cruzamento das várias experiências. Pessoas nessa situação pertencem a culturas *híbridas*, pois se viram obrigadas a desistir de redescobrir a pureza cultural *perdida*, tornando-se, então, traduzidas. Esse tipo de cultura *híbrida* é consequência das

novas identidades geradas pela modernidade. Só para efeito de ilustração, vale lembrar que nem todos os estudiosos levam tão a sério a utilização do conceito de *identidade*, considerando o tema até irrelevante. Após os anos 1920 e a febre dos *Retratos do Brasil*, coube a Roberto Cardoso de Oliveira buscar uma teorização da noção de identidade. A crítica feita por Eduardo Diatahy ao conceito de identidade se dirigiu a Hall, acusado de incidir em equívocos. Hoje as questões do nacionalismo e da identidade nacional passam pelo crivo da noção de globalização, em que cientistas e artistas lutam contra um poder que se esconde atrás desse conceito de globalização. É mais uma questão complexa e preocupante, mas há quem diga que não se deve ficar pessimista, e sim acreditar que as integrações despertam esperança e a opção não é defender a identidade ou cair na globalização (CANCLINI, 2003).

Nos debates que se desenvolvem a partir do início do século atual, as questões ligadas aos novos campos de interesse dos Estudos Culturais estão recebendo uma atenção muito especial.⁸⁰ Hall integrou o grupo de fundadores da New Left inglesa, entre os anos 1950-1960. Jamaicano de origem, o autor mantinha-se longe do stalinismo e do nacionalismo britânico, e participou do *Center for Contemporary Cultural Studies*, da Universidade de Birmingham. Somente a partir dos anos 1980, os Estudos Culturais foram aceitos no meio acadêmico britânico e ganharam lugar de destaque na indústria editorial. A pobreza e a falta de oportunidade podem levar à migração, num processo de dispersão, mas cada onda de dispersão desperta a promessa do retorno redentor, como na diáspora do povo judeu. A grande narrativa do povo disperso, sofrendo em busca de sua terra prometida, produziu a metáfora dominante a *todos os discursos libertadores negros do Novo Mundo*. (HALL, 2003).

No sentido mais amplo, pode-se ultrapassar os estudos das culturas para além das fronteiras nacionais, pois elas *transgridem os limites políticos*. Numa visão *diaspórica*, a cultura subverte os modelos culturais tradicionais e a nação não será mais a bússola principal, pois os efeitos da globalização cultural é desterritorializante, tornando menos indissolúvel o elo entre a cultura e o lugar. A cultura apresenta-se, então, como um processo, deixando de ser a questão ontológica do *ser* para privilegiar a nova questão *de se tornar* (HALL, 2003). Há dois processos contraditórios na atual globalização, uma vez que existem as forças que dominam o mercado cultural, em que a cultura ocidental (com ênfase

⁸⁰ Logo na apresentação, Liv Sovik fala que o mito da origem dos Estudos Culturais aponta Hall como o seu pai, autoridade que Hall recusa, atribuindo o papel muito mais a Richard Hoggart, Raymond Williams e E. P. Thompson.

na norte-americana) ameaça as outras com a cultura homogeneizante. As culturas ameaçadas ainda não têm força para o confronto, mas podem *traduzir*, assimilando o assalto cultural global. Aqueles Estados-nações que se mantêm apegados às formas mais puras de autoconhecimento nacional sentem agora a ameaça das mudanças e o medo de ver tudo ruir. A busca de modelos fechados, unitários e homogêneos de *pertencimento cultural*, não é o caminho. Hall sugere *abarcando os processos mais amplos – o jogo da semelhança e da diferença – que estão transformando a cultura no mundo inteiro. Esse é o caminho da “diáspora”, que é a trajetória de um povo moderno e de uma cultura moderna.*

Os modelos culturais tradicionais orientados para a nação foram alterados pela perspectiva *diaspórica* da cultura. Mas o processo de globalização não é natural e nem está imune à resistência ou a variações, de forma que o embate entre interesses *locais* e *globais* não acabou. Para a compreensão desses novos cenários, devemos levar em conta o fato de que os antigos binarismos do Iluminismo, como particularismo/universalismo, tradição/modernidade, são formas específicas de olhar-se a cultura, e os conceitos binários de tradição/modernidade vêm vindo sendo minados desde o fim de século XV. Hoje se pode apropriar do conceito de *hibridismo* com melhores resultados. *Hibridismo* não se refere à posição mista de uma população, mas é um termo que funciona na lógica cultural da *tradução*, lógica essa que se manifesta nas diásporas multiculturais e em comunidades mistas do mundo pós-colonial (HALL, 2003, p. 71).

O *hibridismo* não trata dos indivíduos híbridos plenamente formados, em contraste com os *tradicionais* e *modernos*, e sim de um processo de tradução cultural inconcluso. É, portanto, na cultura e na representação que se busca a identificação das *comunidades imaginadas* em permanente construção.

Ao buscar apoio nesses conceitos, torna-se, obrigatório, neste estudo, trazer reflexões sobre os limites que o próprio autor impõe às suas teorizações. Ele afirma que está disposto a *desconstruir* a idéia de que os estudos culturais britânicos tenham se tornado uma teoria marxista. Ele e a Nova Esquerda sempre viram o marxismo como problema, e isso se refere ao fato de sua formação política ter acontecido no momento de desintegração de um determinado tipo de marxismo. A primeira Nova Esquerda britânica, iniciada 1956, é contemporânea do *desmantelamento de todo um projeto histórico-político*. O próprio Hall entrou no marxismo enquanto repudiava os tanques soviéticos em Budapeste e viu que os estudos culturais e o marxismo não se encaixaram perfeitamente em termos teóricos. Sua

principal crítica mira a ortodoxia, o caráter doutrinário, o determinismo, o reducionismo, a imutável lei da história, a metanarrativa que aprisionava o marxismo. Há, para Hall, insuficiências teóricas e políticas no trato de questões que lhe interessam como objetos de estudos (cultura, ideologia, linguagem e o simbólico). Assim, a aproximação dos estudos culturais britânicos do marxismo deu-se pelo envolvimento com um problema. Foi nesse sentido que se combateu Louis Althusser e o pós-estruturalismo como uma tradução malfeita do marxismo clássico, enquanto se aproximou das propostas teóricas de Antonio Gramsci (HALL, 2003, p. 191-193).

A produção independente de Brasília encontra dificuldades na sua transmissão e distribuição. Nessas circunstâncias, considera-se, neste trabalho, a distribuição em pequena escala – a única possível ao produtor independente – uma condição suficiente para que ela seja analisada e considerada como uma obra artística, mesmo tendo menor inserção na sociedade. Para se ter idéia, os grandes vendedores de disco atingem a soma de milhões de cópias, enquanto a produção independente produz uma quantidade que varia entre mil e cinco cópias. Mesmo sendo uma *prática cultural* ligada ao sujeito e centrada numa ação aparentemente individual, o resultado reflete um sentimento coletivo.

Embora a tese proposta neste estudo esteja focada na música, as idéias de Cléria Botelho Costa sobre literatura contribuíram para o desenvolvimento da pesquisa.⁸¹ O texto a que me refiro é “Literatura escravista: uma arte da memória”. Inicialmente, a autora vê o escritor como o narrador – no sentido de Benjamin – e a literatura como narrativa individual, mas também coletiva. Ela entende que a literatura produz significados e exige uma relação autor e leitor, dentro de um processo histórico. A apropriação da memória pela literatura seria a reconstituição da comunidade e do próprio artista pelo afloramento de um *ethos* coletivo. Produzir historiografia literária é, portanto, buscar uma reconstrução de sentidos.

Um segundo aspecto do texto de Costa trata da poética da memória. Ali estariam fragmentos de uma entidade maior, de um complexo que engloba o que há de efetivo e significativo numa comunidade. Essa busca do *ethos* da comunidade foi um norteador importante. Brasília é uma cidade vista com preconceitos e estereótipos. Mas a cidade é um enorme canteiro cultural, vivendo uma experiência inédita, fomentando a criação de outra tradição a partir de fragmentos de outras regiões e da influência inevitável de um mundo

⁸¹

Costa, 2003

interligado. Qual o *ethos* dessa comunidade? O que está sendo mostrado e o que está sendo esquecido? Na dinâmica cultural está o *ethos* de uma comunidade. A poética da memória faz a ponte entre as gerações e permite a transmissão ou a evocação de fragmentos desse *ethos* comunitário (COSTA, p. 155).

No meu trabalho, busco as vozes ouvidas por uma parcela pequena – quase no limite das relações pessoais. No Brasil e em Brasília vem sendo construída uma memória da música popular, mas essa construção tem-se dado, principalmente, com a arte produzida na cultura industrial convencional. O mundo da mídia é o *locus* de legitimação e a fonte de material a ser estudado, registrado e analisado, enquanto a produção independente fica confinada ao gueto das tiragens menores. No momento, a história da arte feita por meio da indústria talvez esteja na posição de memória triunfante que, muitas vezes, sufoca memórias autônomas e interfere na construção de identidades sociais (COSTA, 2003). Eu pergunto: seria a memória da produção de CDs independentes de Brasília uma memória autônoma, uma memória submetida por ser *menos visível e menos eficaz*? Esse é um ponto de reflexão que contribuiu na formatação desta pesquisa.

Para falar da narração, deve-se passar pelo excelente texto *O narrador, considerações sobre a obra de Nikolei Leskov*, de Walter Benjamin.⁸² Na sua perspectiva, a verdadeira narrativa tem uma dimensão utilitária, um provérbio. Benjamin flagra o surgimento do romance como a morte da narrativa e vê na difusão da informação a causa do declínio da arte da narrativa. A narrativa era uma forma artesanal de comunicação e traz a marca existencial do narrador e não apenas um relato ou informação a ser transmitida. O papel do historiador não é representar os episódios, mas explicá-los numa dinâmica em que narrador e ouvinte estabelecem uma relação baseada no interesse em conservar o que foi narrado. A narrativa estaria, portanto, em extinção (BENJAMIN, 1936).

A questão levantada nessa pesquisa não se restringe a discutir a produção independente somente, mas vai além ao levar em conta o fato de os CDs independentes serem também objetos ligados à arte. A arte não é mais considerada como uma manifestação divina, nem se explica a partir de uma visão idealizada, individualizada e fora de suas relações sociais. Ao contrário, ela está imersa na vida real, na concretude da existência e dialogando com outras dimensões da história. Para rever os conceitos de arte, promoveremos um diálogo entre um texto de Norbert Elias e outro de Roger Bastide. O

⁸²

Benjamin, 1987.

texto de Elias é uma reflexão sociológica sobre a genialidade Mozart⁸³ e serve para mostrar que se deve trabalhar conceitualmente a arte como umbilicalmente ligada à cultural e à história. O outro texto é um livro de Bastide, que ele mesmo considerou pioneiro na nova sociologia da arte.⁸⁴

Elias utiliza a biografia de Wolfgang Amadeus Mozart para desenvolver uma percepção sociológica da arte. Começa mostrando que a alta sociedade vienense deu as costas ao gênio de Mozart, que terminou seus dias convencido de que sua existência social teria sido um fracasso. O artista tinha consciência de que sua música resistiria aos tempos, mas queria saborear a fama, como, aliás, teve a oportunidade. Entretanto, ele se viu abandonado quando a morte era iminente. Mozart sentia uma insaciável necessidade de amor e vivia na solidão e no desespero. Para compreender alguém é preciso saber que anseios primordiais deseja satisfazer: *Sem dúvida alguma, é comum não se ter consciência do papel dominante e determinante destes desejos* (Elias, 1995). Mozart tinha uma personalidade maníaco-depressiva, sem nenhum amor por si mesmo, que colocava sua capacidade de conceber majestosas estruturas sonoras a serviço do desejo secreto de afeto. Para chegar ao lado humano do compositor, foi necessário incluir o contexto de seu tempo, considerando sua obra como a última manifestação de uma música pré-romântica. Mozart foi um burguês *outsider* a serviço da corte que queria se livrar dos patronos. A literatura e a filosofia da Alemanha da época estavam se libertando do padrão aristocrático-cortesão, mas a música não. Mesmo dependendo da corte, Mozart sentia-se superior aos padrões, e esse sentimento não significa que tivesse interesse na política.

As abordagens sociológicas são um caminho para se entender a arte. A sociologia usada para se compreender a sociedade começou se confundindo com a geografia dos climas e tinha como referência o meio físico. Augusto Comte, embora não tenha sido o criador da estética sociológica, foi relevante quando lançou as bases *verdadeiramente positivas de uma ciência das sociedades e a distinguir a dinâmica da estática social*. A arte tem origem no plano coletivo e não no individual, o que nos autoriza a observar a ligação entre *tipos de arte e tipos de agrupamentos*, uma vez que as artes existem nas representações coletivas. Depois da Segunda Guerra Mundial, a sociologia da arte entra em transformação, passando da arte como *expressão* à arte como *linguagem*, como ilustra Francastel, citado por Bastide:

⁸³

Elias, 1995.

⁸⁴

Bastide, 1979.

Uma forma de civilização pode ser descrita tanto pela maneira como se dança e se canta como pelo modo como se escreve ou se reza... Os modos de prece, de dança, de canto, de arquitetura não são infinitos, podem ser classificados e nos ajudam a classificar os tipos de organizações sociais que os reivindicam. A psicologia pode não ser a resposta final para a questão da criação artística, pois quem cria vive num país, pertence a uma classe social, a grupos, e um meio social que trabalha suas representações coletivas (BASTIDE, 1979).

A seguir, apresentarei o núcleo central da pesquisa, onde procuro encontrar a *identidade* que vai nos responder sobre os significados do trabalho dos artistas independentes de Brasília para seus próprios criadores.

O primeiro tema que usaremos como aglutinador das narrativas flagra a influência do ambiente familiar na formação estética ou mesmo na motivação psicológica do artista para sua atitude de independência, que é chamado aqui de ***a influência familiar na criação artística***.

Um segundo aspecto na busca de uma definição da *identidade* de Brasília como lugar de produção artística é a questão da diversidade. A cidade tem sua imagem associada às questões políticas, como se aqui não existisse uma comunidade de pessoas vivendo, criando, amando, pensando e sonhando. Seria essa imagem compatível com a contribuição de Brasília para a música instrumental e para o gênero Choro, que teve aqui seu renascimento? Os jovens artistas independentes se sentem representados pelo título *Capital do rock*? Essa reflexão será desenvolvida com o tema **Brasília, capital da diversidade**.

As entrevistas apontam para um aspecto que apareceu espontaneamente nas diversas narrativas. Na fala dos artistas, a arte e a independência aparecem como associadas a uma atitude simbolicamente não conformista ou adaptada aos padrões. As narrativas apontam para declarações de um sentimento de rejeição ao *statu quo*. Parece que remar contra a maré é um valor cultivado pelos artistas entrevistados. Essa parte estará explorada aqui com o conceito ilustrativo e propositadamente provocador de **arte, a casa dos loucos**.

Não fica claro se é por causa da localização geográfica de Brasília ou pelo período das mudanças nacionais das últimas décadas, mas as narrativas dos artistas chegam pontuadas de referências às questões políticas. De alguma forma, o tema impõe-se e será analisado no item **A política entre a chatice e a utopia**.

Finalmente, será necessária uma parada obrigatória no tema da situação de independência na produção dos discos. É a independência um espaço sonhado pelos artistas ou o último trem possível na viagem musical? A independência é um objetivo, um fim e um desejo? Essa será a abordagem proposta para encarar o tema **A independência indesejável**.

Esse encaminhamento organiza a grande quantidade de informações dispersas ao longo de 11 entrevistas, com mais de 14 horas de gravação. Os cinco eixos propostos organizam o estudo das letras, um passo fundamental para definir o material a ser estudado e estabelecer um corte no universo das infinitas possibilidades para um estudo aprofundado.

Como a cada tema a discussão retorna à opinião dos entrevistados, poderá parecer uma repetição o que, na verdade, é um diálogo continuado, mas sempre abordando novas questões.

3.1 A influência da família na criação artística

Por que se deve buscar aspectos familiares e histórias da infância num trabalho dessa natureza? Nessa busca serão utilizados conjuntamente a análise de fatos estéticos e fatos anestéticos. Os fatos estéticos são aqueles que tratam das questões intrínsecas à obra, sua estrutura e suas características, enquanto os anestéticos se referem às questões ligadas ao assunto escolhido e às influências sociais que agem sobre a obra. A estética sociológica começa estudando as condições sociais anestéticas da arte, a influência da família, da organização política, da divisão do trabalho. A sociedade não age diretamente sobre a arte, e sim por intermédio de um meio especializado, e deve-se considerar que o ritmo da arte nem sempre coincide com a evolução dos grupos políticos, religiosos ou econômicos. Assim, não haveria sentido em falar em arte burguesa ou arte proletária, uma vez que há estilos de vida de grupos, mas não correspondência absoluta entre as artes e os grupos sociais (LALO, 1921). A família é, portanto, um fator que pode ser observado quando tentamos traçar o perfil do artista independente. Na cena de infância se encontram raízes que ajudam na interpretação das narrativas, na construção da visão de mundo.

Encontramos o caso típico da influência familiar na história de vida de Tonicesa Badu, compositor de MPB, entrevistado para essa pesquisa, nascido em Goiânia em outubro de 1951. Ele veio para Brasília nos anos 1970, trazendo lembranças e influências

da infância. Quando ainda morava em Goiânia, encontrou na família todo apoio para estudar música desde seus oito anos.

Mas talvez a grande lembrança de infância por Tonicesa tenha sido o clima de simplicidade interiorana de Goiás, onde nasceu e morou até a adolescência. Dali ele trouxe o modo calmo de pensar e de ver as relações humanas mais cativantes, como se percebe na letra da canção *Singeleza*:

Peço a deus pra ti menina, que te dê bom coração
 Peço a deus pra ti menina, saúde, pé no chão
 Peço a deus pra ti menina, amizade verdadeira
 Boa mãe, boa companheira

Peço a deus pra ti menina, a clareza do luar
 Peço a deus pra ti menina, as águas azuis do mar
 Peço a deus pra ti menina, um vento alegre a soprar
 Peço a deus pra ti menina, toda ventura que há

Peço a deus pra ti menina, nunca deixe de sonhar
 Peço a deus pra ti menina, os teus sonhos alcançar
 Peço a deus pra ti menina, nessa viola, nesse cantar

Uma análise da letra permite identificar elementos mais ligados às tradições rurais que urbanas, coerentes com a memória do compositor, que passou a infância e parte da juventude em Goiânia, em contato com a música popular mais rural, como ele mesmo atesta quando lembra dos programas de rádio que ouvia. A presença de uma brasilidade persistente ocorre em outras músicas suas, mas nessa, especialmente, vemos uma carga de referências mais forte. Em primeiro lugar, todos os versos estão ancorados num pedido de origem religiosa (*Peço a Deus pra ti menina*). A série de valores colocada em destaque pelo autor é típica também de ambientes mais tradicionais, como *bom coração*, *pé no chão*, *amizade verdadeira*, *boa mãe e viola*. A série seguinte é de elementos ligados à natureza, como *clareza do luar* e *um vento alegre a soprar*. Além dessa explícita presença da infância na canção, o compositor ainda demonstra a importância do passado familiar, quando dedica seu único CD ao pai. Fazendo, assim, um resgate emocional das memórias afetivas mais fortes.



O cerrado faz parte da memória do Tonicesa Badu.

Foto de Clodo Ferreira (2008).

Uma análise da letra permite identificar elementos mais ligados às tradições rurais que urbanas, coerentes com a memória da infância e juventude do compositor em Goiânia, em contato com a música popular mais rural, como ele mesmo atesta quando lembra dos programas de rádio que ouvia. A presença de uma brasilidade persistente ocorre em outras músicas suas, mas nessa, especialmente, vemos uma carga de referências mais forte. Em primeiro lugar, todos os versos estão ancorados num pedido de origem religiosa (*Peço a Deus pra ti menina*). A série de valores colocada em destaque pelo autor é típica também de ambientes mais tradicionais, como *bom coração, pé no chão, amizade verdadeira, boa mãe e viola*. A série seguinte é de elementos ligados à natureza, como *clareza do luar e um vento alegre a soprar*. Além dessa explícita presença da infância na canção, o compositor ainda demonstra a importância do passado familiar, quando dedica seu único CD ao pai. Fazendo, assim, um resgate emocional das memórias afetivas mais fortes.

A presença da família na memória surge no gesto carinhoso de outro entrevistado, o compositor de hip hop Gog, que também dedica seu disco à memória do pai. Essas dedicatórias evidenciam a persistência de traços de antigas tradições brasileiras, quando os

antepassados permaneciam presentes por meio de fotos nas paredes da sala de visitas e nas conversas da família. O fato de o artista dedicar a feitura de um disco ou de determinada música a alguém da família significa a manutenção de hábitos culturais tradicionais da sociedade brasileira.

O compositor Renato Matos, também entrevistado para a pesquisa, passou sua infância na Bahia, onde se tornou pintor de talento e, mais tarde, descobriu-se compositor quando veio para Brasília, no início da década de 1970. Trouxe da Bahia uma trilha sonora sentimental de qualidade. Sua imaginação foi incendiada ainda em Salvador com o balanço do compositor Gordurinha, nos seus tempos de infância, quando freqüentava a casa de um funcionário da Petrobrás para ouvir os discos de Jackson do Pandeiro. Ele tinha também um bom ouvido para apreciar as grandes orquestras, gosto que dividia com o pai José Bonifácio. A mãe, Maria Matos, também tinha uma vocação para a música, que chegou a desenvolver ainda solteira, soltando a voz no coral da Igreja de Ipirá. Ainda na Bahia, quando fazia o Ginásio, aos 14 anos, criou sua primeira música, um forró com uma letra que dizia:

Aqui pra ter amor
 É preciso ser forte
 E enfrentar a morte
 Enfrentar as marés
 Atravessar o alagado
 Tudo isso porque eu sou namorado
 Encostada na cerca
 Juliana está me vendo
 O cachorro latiu
 A maré está enchendo
 Vai deitar, tubarão
 Assim ela falou
 E o meu coração de bater parou

Já se vê nessa composição adolescente a veia de cronista. Ele mistura a narrativa de situações corriqueiras, dando uma leitura sentimental aos fatos mais banais, como a presença de um cachorro num cenário simples do dia-a-dia. A emoção está ligada ao que há de mais comum, longe de arroubos românticos exagerados, característica que o compositor vai levar por toda a vida.

Um mar de influências caiu sobre a cabeça de Renato Matos quando viveu um momento luminoso ao assistir maravilhado a um show de Gilberto Gil, em Salvador. Voltou para casa em estado de transe, decidido a aprender a tocar um violão, principalmente, depois que ganhou o instrumento de presente de uma namorada. Mas também Bob Marley, Jimi Hendrix e Chuck Berry influenciaram o jovem Renato, que depois dos 20 anos se tornou um compositor com interesse pela música negra. A infância de Renato Matos não aparece como inspiração biográfica para sua obra, mas como assunto que desenvolveu em muitas canções. Seu olhar recai sobre as crianças desprotegidas pela vida, como nos versos de *Louvai*, parceria dele com João Bani, faixa oito do CD *Reggadô*:

Mataram o menino descendo o morro
Repicou o timbale do reggae levando socorro
Mataram o menino descendo o morro
Repicou a caixa do frevo levando socorro
Um grupo de reggae internacional gravou
Escadinha saiu no jornal
Um sonho pixote morrendo três tiros
Debaixo da câmera televisão

Em poucos versos, os artistas sintetizaram uma gama de assuntos que se superpõem no quadro da atualidade: a violência, a infância abandonada, o reggae como a arte engajada e a cultura nacional. A obra, como é fácil observar, tem a fragmentação do estilo tropicalista, influência confessa do autor. Pode-se observar outra influência da cultura da Bahia de sua juventude, que é o estilo de crônica urgente, cinematográfica e ligada aos temas sociais, talvez um resquício dos filmes de Glauber Rocha que o artista costumava ver e discutir na juventude. Novamente o cronista se faz presente, deixando transparecer o olhar para a sociedade mediado pelos meios de comunicação, que diz *Escadinha saiu no jornal*, mais adiante fala do *sonho pixote* (provável referência ao filme *Pixote - a lei do mais fraco*, dirigido por Hector Babenco, de 1981), para finalizar com a frase: *debaixo da câmera televisão*. A presença da violência urbana nos jornais, no cinema e na televisão é marca das cidades que se tornaram metrópole. Na letra, vemos que a localização da cena é o Rio de Janeiro, uma vez que *mataram o menino descendo o morro* e a referência a *Escadinha* indica que se trata de uma crônica ligada ao ambiente carioca. Outro caso em que a temática da violência em Brasília e os meios de comunicação aparecem em letra de

música é a composição *Faroeste caboclo*, de Renato Russo, composta em 1979 e gravada quase dez anos depois, na qual o autor escreve:

O povo declarava que João de Santo Cristo
era santo porque sabia morrer
E a alta burguesia da cidade não acreditou
Na história que eles viram na TV
E João não conseguiu o que queria
quando veio pra Brasília, com o diabo ter
Ele queria era falar pro presidente,
Pra ajudar toda essa gente que só faz sofrer

Outro compositor precoce na sua iniciação à arte foi Eduardo Rangel. Carioca na certidão de nascimento, mas, na prática, tornou-se brasileiro com poucos dias de nascido, pois chegou à Brasília antes de completar um ano de idade (1962). Aos seis anos fazia seus primeiros versos, colocava melodia e saía cantando pela casa. Os pais incentivavam seu talento. Até que o pequeno artista ameaçou deixar tudo pela música. Era o fim do caminho, pois a partir daí não recebeu mais nenhum incentivo. Não havia na sua família uma apreciação maior da música popular brasileira. O pai considerava a música como coisa supérflua. Os tios gostavam de seu lado musical e aconselhavam seus pais a incentivar, chamando a atenção para o talento de Rangel. Nessa fase infanto-juvenil, Rangel fazia músicas ingênuas, exagerando no seu jeito *nonsense* de ser criativo, e sua música tinha qualidade suficiente para arrancar lágrimas dos adultos. Aos 15 anos, descobriu que tinha habilidade para compor realmente e começou a criar sem parar. As músicas que ouvia no rádio reforçavam a decisão de que era isso que queria fazer na vida.

Rangel começou a estudar violino e parou porque achava chato e mesmo o tempo dedicado ao estudo do violão parecia insuportável. Daí foi tudo de estalo: ainda adolescente passou a tocar e a compor com espontaneidade, sem a rigidez do estudo.

Até hoje uma de suas músicas mais conhecidas é a aplaudida *Bicicletas*, que diz em seus primeiros versos:

Agora eu sonhei com você
Foi em preto-e-branco
Tinha um pouco de mim quando criança

Eu andava de bicicleta pelas ruas de Brasília
E água batia nas nossas pernas⁸⁵

As ruas de Brasília pareciam familiares para Rangel, até porque chegou à cidade com poucos dias de nascido, portanto, habituou-se desde cedo com as avenidas largas e os grandes espaços. Destaco a sutileza da referência à expressão *foi em preto-e-branco / tinha um pouco de mim quando criança*. Por coincidência ou não, a televisão brasileira, instalada na década de 1950, passou a transmitir, a cores, na fronteira temporal entre os anos 1960-1970. Era comum nas transmissões em preto-e-branco, os locutores anunciarem: *Pena que a TV brasileira não seja colorida*. Portanto, essa pode ser uma referência inconsciente da memória coletiva que se infiltrou nos versos de Rangel.

Pergunto-me se tenho o direito de incluir leituras, como no parágrafo anterior, quase que afirmando que a referência do compositor sobre a expressão *preto-e-branco* é um indício histórico daquela época. Acredito que posso ousar tal afirmativa, complementando com a reflexão de que a diferença entre a TV preto-e-branco e a TV colorida era, naquele momento, um símbolo da divisão do tipo *passado/futuro*. Ainda na época da TV em preto-e-branco, algumas famílias colocavam transparências em cores na frente da tela para simular um efeito de cor. A TV colorida significava a chegada do futuro, representado simbolicamente pelas novidades tecnológicas. Portanto, estamos falando da época em que os meios de comunicação entravam num processo acelerado de massificação, sob a égide dos avanços tecnológicos, uma ênfase que permeia praticamente todas as áreas de atividade. Não é raro também que a exposição de imagens em filmes e novelas recorra ao efeito do preto e branco para simbolizar o passado, uma vez que a tecnologia que permitiu o uso de cores sempre foi associada à modernização.

Há aqui uma tentativa de interpretação dos versos de Rangel, como será feito em outras ocasiões mais adiante. A *interpretação* também sustenta o trabalho do historiador. A história não mais se faz a partir da crença de que existem fatos em si, pois sempre há uma leitura, uma compreensão, uma interpretação. A interpretação hoje se impõe como necessária para se escrever a História. O problema *hermenêutico* nos limites da exegese propõe-se a compreender um texto, baseando-se naquilo que ele pretende dizer. A interpretação espera superar a distância e aproximar o leitor de um texto que se tornou

⁸⁵

Bicicleta. Faixa 12 do CD Pirata de Mim, letra e música de Eduardo Rangel.

estranho. No lugar de procurar uma epistemologia da interpretação, há que se mirar numa ontologia da compreensão.



Eduardo Rangel e Orquestra Filarmônica de Brasília.

Foto de Romildo Souza (2007).

Toda interpretação vence uma distância entre a época cultural à qual pertence o texto e o próprio intérprete. Tornando-se contemporâneo do texto, o exegeta pode apropriar-se do sentido, visto que ao historiador cabe encontrar os caminhos da interpretação (RICOEUR, 1983).

A infância ou o desejo de preservar os sentimentos espontâneos de criança brota tanto na fala de Eduardo Rangel como em algumas de suas letras, como, por exemplo, em *Bicicleta*⁸⁶:

Você na garupa pedia cuidado
 E eu corri mais, como quem
 Nem sabe o que é medo
 Agora eu conheço o medo
 Ficar grande é chato demais

⁸⁶

Bicicleta. Faixa 12 do CD Pirata de Mim, ao vivo, de Eduardo Rangel .

A idealização da infância como o tempo da liberdade e da ousadia leva Rangel a rejeitar simbolicamente a idade adulta. Essa simbolização coincide com as reflexões teóricas a respeito do tempo vivo e do tempo morto. O tempo biográfico guarda uma relação com o tempo na música, em que a infância tem o frescor do *allegro* e a velhice o peso de um *adágio*. É que a sociedade industrial invade a vida com os tempos vazios aplicados em compromissos burocráticos, filas e preenchimento de formulários (BOSI, 2003). O tempo *allegro* da infância encontra uma similitude perfeita no verso de Rangel – *E eu corria mais, como quem nem sabe o que é medo*. A crítica às horas mortas produzidas pela sociedade industrial parece expressar o que o olhar sensível do poeta identificou com precisão ao dizer: *Agora eu conheço o medo: ficar grande é chato demais*. Mas há também a sutil inclusão da palavra *medo*, com uma segunda memória dos tempos da infância vivida nos tempos em que o País estava submetido à ditadura. Mesmo que uma criança não percebesse, o narrador do sonho trouxe a carga dos tempos rememorados com suas palavras embutidas. Em outras duas canções, Rangel volta ao tema da infância, mesmo não sendo o tema central da música. Uma delas é *Chafariz*.⁸⁷

Se eu crescer assim moleque,
bobo, sonso e feliz
Vou botar no jardim
Uma estátua um chafariz

Não é difícil encontrar nas suas canções essa apologia ao olhar infantil, à força da sinceridade das crianças que deve ser preservada como um patrimônio indispensável. Ser criança, na sua poética, é ser bobo e feliz, ingênuo e espontâneo. Cabe aqui um comentário sobre tempo e circunstâncias na obra de arte. Tendo sido criado em Brasília, uma cidade de arquitetura moderna, o autor não teria, a princípio, a vivência pessoal de espaços familiares onde estátua e chafariz fossem corriqueiros. Cidades mais antigas, como Rio de Janeiro, Belo Horizonte, São Paulo, e muitos municípios interioranos, guardam a tradição de ter estátua e chafariz nos jardins. Mas a lembrança do poeta não se faz apenas de seu baú pessoal. Ao lançar mão de recursos expressivos, o artista apropria-se de memórias possíveis, metafóricas, colocando-se no lugar dos outros e usando a capacidade de empatia. É com esses recursos que muitos artistas criam a partir de pontos de vista da mulher, da

⁸⁷

Chafariz. Faixa 7 do CD Pirata de Mim, ao vivo, letra e música de Eduardo Rangel.

criança, de outras épocas e de situações que nunca viveram individualmente. A mesma coisa vai acontecer com a relação temporal. O tempo no interior de uma obra tem de ser analisado na perspectiva da lógica interior à própria obra. A criação artística não se submete à cronologia dos fatos, à prisão do raciocínio linear. Temos a obrigação de dar atenção às lembranças também do personagem do qual o autor se imbuí ao fazer seus versos. Esse *outro* que fala pelas palavras do compositor tem uma linguagem própria, mas que também traz uma *trama*, essa sim, vinculada à visão do autor. Seu universo, ao contrário, é o do mundo metafórico, das relações heurísticas, dos saltos de significados que somente a presença de elementos inconscientes pode permitir. A criação não é um ato restrito à lógica e ao raciocínio. Portanto, quando se busca a influência da família ou da infância na obra do artista, deve-se estar abertos também às suas concepções sobre o assunto, mesmo quando não se trate de seu relato estritamente biográfico. Interessa tanto a influência concreta dos familiares quanto a influência do seu conceito simbólico de infância.

O verso anterior mostra a dicotomia criança/adulto que o compositor expressa, e que se repete em muitas ocasiões, como numa pequena passagem da canção *Estória pros netos*⁸⁸, na qual destila sua habitual má vontade com as convenções sociais:

O amor
Deixou de ser brincadeira
Se transformou nessa besteira
De crescer e se casar

A idade adulta é o alvo predileto de suas críticas. Nelas, o convencionalismo será sempre estéril e ridicularizado em todas as oportunidades. O romantismo do casamento é símbolo de *besteira*, diferente de ser ligado ao amor. O amor, para ele, é um sentimento mais próximo da infância. Impossível não perceber a influência da psicologia em suas canções. Mesmo não defendendo uma tese freudiana, Rangel arranha o tema da formação da identidade que ocorre na mais tenra idade. A identidade, do ponto de vista da psicologia, vem num processo de individualização. A auto-imagem, a diferenciação entre o indivíduo e o mundo, a incompletude básica do ser, temas caros às análises psicológicas, ganham voz

88

Estória pros netos. Faixa 8 do CD Pirata de Mim, ao vivo, letra e música de Eduardo Rangel

em algumas músicas do compositor. Os versos finais da canção *Sex shop* não deixam dúvidas quanto à recorrência à pureza perdida ou buscada:

E se hoje me apaixono tanto
É só procurando a mim mesmo em alguém
Que traga à tona de novo
Aquele neném⁸⁹



Capa do primeiro CD de Eduardo Range, *Pirata de mim*, gravado ao vivo (1998).

O apego ao que há de melhor na infantilidade pode ser encontrado em suas letras, e ele mesmo tem consciência desse viés estético. Ao falar de sua concepção de vida, declara explicitamente na entrevista para a tese que tem essa recorrência nas músicas, como se fosse uma constatação de que o mundo agride. Assim, tenta preservar uma sensibilidade, uma delicadeza infantil, como um antídoto à rudeza da concretude da vida competitiva, como ele mesmo afirma:

⁸⁹

Sex Shop. Faixa 6 do CD *Pirata de Mim*, ao vivo; letra e música de Eduardo Rangel.

Uma pureza de olhar com olhos virgens pras coisas, sem perder a esperança, sem perder a pureza de ideais. Sem se deixar contaminar pelos derrotismos e comodidades, conformismos, que eu acho que é recorrente em algumas músicas. (Rangel, entrevistado em junho de 2007)

O traço da precocidade aparece em quase todas as narrativas dos artistas entrevistados. Isso aconteceu também com o compositor Goya, que, aos dez anos de idade, tocava clarinete na Lira Infantil criada por um coronel médico do Exército do Cruzeiro Velho (1969). O maestro tinha a banda e todos os instrumentos, e ele só saiu da banda quando a família se mudou do Cruzeiro. Além disso, dentro de sua casa ecoava o som nordestino de uma sanfona que o pai tocava, durante a infância vivida no Cruzeiro, depois continuada no Guará, até chegar à separação dos pais e os sete anos que o artista viveu na Vila Planalto. Ainda está clara a imagem do pai com a sanfona, o cigarro na boca acabando e virando brasa. Outra pessoa da família que está na sua formação artística é o primo que o acompanhou nas primeiras incursões cantando em bares. Tocar na noite, como se diz na gíria dos artistas, foi a grande escola para Goya no início dos anos 1980. No seu primeiro disco, são poucas as referências diretas à infância, à exceção de *Procure andar na linha*.⁹⁰

Abra a porta da sua casa
E saia por aí
Procure andar na linha
Ou dar linha na pipa
Pra do alto ver alguém

Aqui também se percebe o tempo vivo, o *allegro* da infância, na lembrança da liberdade simbolizada na linha da pipa que vai permitir que se vejam as coisas por outro ângulo. Interessante que a expressão *andar na linha* surge aqui invertida: normalmente ela é usada para falar de controle, mas aqui a linha é a da pipa, que lembra liberdade e brincadeira.

A representação da infância como um tempo pacificado não acontece em todos os gêneros nem para todos os compositores. A infância pode também ser um tempo de sofrimento e de angústia na memória de alguns. A formação de Brasília como metrópole,

⁹⁰

Procure andar na linha. Faixa 10 do CD Goya, letra e música de Goya.

como visto no primeiro capítulo, provocou uma série de desequilíbrios sentidos, especialmente, nas comunidades das cidades-satélites. Nelas, a falta de oportunidade reflete diretamente no dia-a-dia da população. As condições de vida em família e os problemas sociais criam uma realidade percebida e simbolizada nas criações musicais. A infância das comunidades da periferia é um tema importante na obra do compositor Gog, tanto que um de seus discos tem o título explícito de *Aviso às gerações*. Esta faixa, por exemplo, fala de *Quando o pai se vai*.⁹¹

Ele partiu e no seu lugar ficou o vazio
 Me lembro bem o dia, nem se despediu,
 Brigou, falou, sem pensar e saiu,
 Foi melhor, nunca o vi tão hostil
 Meu sobrinho me disse que ouviu
 Ele perguntar (lá no bar) - o supletivo, pra que
 serviu?
 5 anos desempregado, vivendo de bico
 É mais triste que o penalti perdido do zico
 (vishi,) vou deixar essas idéias de lado
 Vida é vida não é campeonato
 Mas na real, vou te confessar
 Pensei que ia voltar, cansei de esperar
 E em desespero eu andava em círculo
 E o natural veio de capítulo em capítulo
 Num cubículo minha mãe, meus irmãos e eu
 Sem água, comida, energia, no breu

Cabe aqui uma discussão a respeito da questão estética. Sua obra não se caracteriza pela busca da *Beleza* pela *Beleza*. Ao contrário, sua arte prima por trazer a realidade sem retoques e sem disfarces. A temática tende para situações contextualizadas nas comunidades menos favorecidas economicamente, embora a posição seja de afirmação e não de pessimismo. A música da periferia supera o âmbito da crônica para tornar-se um elemento de militância social e, em alguns casos, política. Cabe identificar que a Beleza do trabalho desse artista se enquadra no estilo Dramático. O Trágico e Dramático estão no campo do Doloroso, e *caracterizam-se pelo infortúnio, pelo esmagamento, apelo*

⁹¹

Quando o pai se vai. Faixa 2 do CD Aviso às Gerações, letra e música de Gog.

aniquilamento do personagem. No estilo Dramático, a ação é ligada à vida cotidiana e evita as transcendências de qualquer natureza e, por isso, o político pode ser visto como um conflito do tipo dramático, em que o personagem é mais vivo na sua dimensão humana. A tragédia e a comédia são contemporâneas dos mitos, mas o Drama nasceu quando os homens deixaram de acreditar na transcendência (SUASSUNA 2007). Como o personagem dramático se manifesta como passional, ético, sentimental, político ou dotado de preocupações sociais, creio que temos aqui a exata tradução dos tipos escolhidos nas narrativas das longas letras de Gog.



Gog, compositor entrevistado.

Foto disponível em: <<http://pt.wikipedia.org>>. Acesso em: 2008.

Um dos efeitos mais perversos do desequilíbrio social talvez seja a quebra da unidade familiar. O rompimento do laço parental está ligado a problemas, como o assédio das drogas entre as crianças, a falta de referências e a difícil convivência com a violência no lar, responsável por grande parcela dos índices de violência. Com a incidência típica do gênero *hip hop*, o autor faz o triste retrato da desestruturação do lar, quando diz que o pai *Brigou, falou, sem pensar e saiu/ Foi melhor, nunca o vi tão hostil*.

Continuando a busca dos traços das relações familiares, vejamos a infância de mais um dos compositores independentes entrevistados. No caso do compositor Sérgio Fonseca, da banda *Cálida Essência*, a presença da família foi muito significativa. Ele subiu ao palco para cantar e tocar bateria pela primeira vez levado pela mãe, cantora de música popular,

que chegou a gravar um disco. A família tem quatro irmãos ligados ao ambiente musical e somente Flávio, o mais novo, nunca se profissionalizou. Sérgio era o que se chama uma criança hiperativa. A cabeça sempre foi um vulcão, de forma que aos 13 anos já estava compondo. Aos seis meses teve complicações e ficou um ano na UTI, o que terminou por afetar o lado psicológico, exigindo tratamento de anos de terapia. A criatividade já aparecia nos desenhos que fazia nas sessões de análise, e sempre havia um robô quadrado, com três pernas e uns oito braços, cada um fazendo uma coisa diferente. Era a sua energia incontida. A arte está ajudando a sua cura, bem ou mal, também nesse aspecto. Sua maneira intensa de descrever as emoções salta aos olhos na letra de *O nome da rosa*:

O nome da rosa
O coração partido
O menino incompreendido
O leão ferido
A perda dos sentidos
O amor escrito em negrito
O texto visto e revisto

Toda intensidade de uma infância agitada pelo mundo dos pensamentos deixa resquícios na narrativa poética do artista. A linguagem cifrada e colocada como *flash*, quando uma idéia sucede a outra por cortes bruscos é uma herança da fragmentação que a música brasileira conheceu, especialmente, após o movimento da Tropicália. O simbólico não vem mais por uma narrativa seqüenciada, temporalizada e linear, mas pelo salto brusco, deixando uma lacuna para que o ouvinte preencha com sua sensibilidade. A forma trazida à música pelo tropicalismo criou uma escrita que resistiu à chegada de novos estilos e se manteve como um patrimônio comum das gerações seguintes.

Conviver com a arte dentro de casa aconteceu com muitos artistas de Brasília. Ao tentar lembrar quando se interessou por arte, Rogério Fagundes, da banda *Tijolada Reggae*, tem dificuldade porque sempre conviveu com ela. Seu pai é o poeta mineiro e professor Fagundes de Oliveira. Talvez por isso o menino tenha se apaixonado pela língua portuguesa e pela forma poética.

A família é ponto positivo e está lá na origem, aplaudindo seus primeiros versos feitos aos 12 anos, enquanto seu irmão mais velho seguiu por outros caminhos. Os primeiros shows aconteciam em festinhas particulares nas casas de amigos. Por reconhecer

que a poesia no ambiente da infância teve influência sobre sua tendência para a arte, o artista demonstra que nos pequenos detalhes do passado estão fatores capazes de gerar resultados futuros. A infância aparece na sua obra como tema de preocupação social, questão explícita nos versos da canção *Armas morais*:



Sérgio Fonseca e *Cálida Essência*

Foto do encarte do CD *O nome da rosa* (2004).

Como é que se faz
Pra viver em paz
Esse mundo é estranho
Já não tem tamanho
O poder do medo
Até no brinquedo

Que está nas mãos
Dos futuros cidadãos⁹²

Mais uma vez, a violência ligada à infância surge no imaginário construído pelos artistas, na forma de versos, como o que fala do *poder do medo até no brinquedo que está nas mãos dos futuros cidadãos*. Mas a situação se apresenta até mais grave porque a ameaça das armas não acontece somente nos brinquedos, mas a sua presença é radicalmente real. Jorge Werthein, representante da Unesco no Brasil, ao comentar a pesquisa *Cotidiano das escolas: entre violências*, realizada em cinco capitais, além do Distrito Federal, esclarece que o uso de armas já faz parte do ambiente escolar.⁹³ Muitos alunos testemunharam a presença de armas na escola e cerca de 20 mil adolescentes andam armados. Isso é um convite à tragédia diante de qualquer pequena discussão. Além disso, a arma é uma ameaça permanente que prejudica o aprendizado. Werthein defende a idéia de que se encare o problema com determinação e não bastam medidas repressivas. E é necessário criar espaços para diálogos e buscar a mediação de conflitos: *a abertura de estabelecimentos de ensino nos fins de semana para atividades de esporte, lazer e cultura também tem se mostrado eficaz na redução da violência no ambiente escolar e no seu entorno*. A prevenção, diz ele, deve começar em casa: pesquisas indicam que um terço dos estudantes tem contato com as armas no próprio lar. Foi a partir dessa reflexão que o articulista recomendou que a população respondesse *sim* no plebiscito realizado em 2005, quando os brasileiros votaram no referendo sobre o desarmamento, com a participação de mais de 120 mil pessoas decidindo sobre a comercialização de armas de fogo. O referendo, entretanto, optou pelo não.

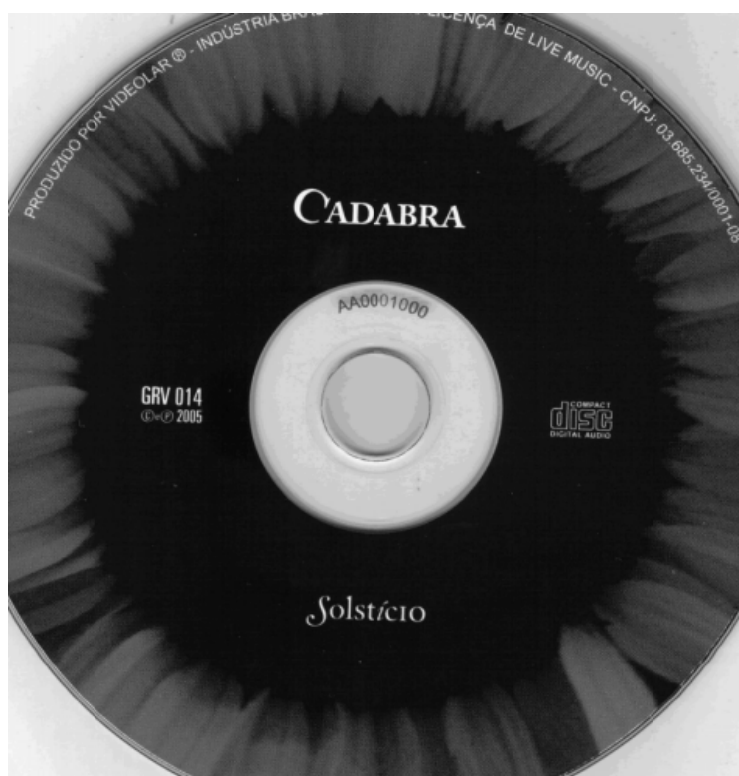
Na chegada à adolescência, o roqueiro Daniel Grilo, da banda *Cadabra*, teve interesse em estudar piano para tocar com um primo que tinha um violão, o que resultou em shows, quando ele tinha apenas 15 anos. O apoio da família foi intenso até que foi criada uma banda, e essa não recebeu nenhum apoio. Seu pai, um pediatra experiente, achava que a banda poderia trazer uma influência negativa, problemas, como realmente aconteceram quando os integrantes da banda chegaram a freqüentar rapidamente a delegacia. O meio em que tocavam às vezes propiciava excessos de bebida alcoólica e de drogas. Com o tempo, a banda superou essa fase e dois integrantes tornaram-se são pais de família. Diante disso, o

⁹²Armas morais, Faixa 10 do CD *Construção*, de Tijolada Reggae, letra e música de Rogério Fagundes.⁹³

Artigo publicado no jornal O Globo, em 20 de junho de 2005.

pai de Daniel respeita o trabalho da banda *Cadabra*, vai aos shows e gosta. Pelas mãos do pai, foi a shows de grandes músicos da MPB.

Daniel reconhece o privilégio de viver num ambiente, com a música estava sempre presente. Ouvindo o CD *Solstício*, da banda *Cadabra*, não há como deixar de sentir que a música está ali para ser absorvida pelo impacto sonoro, com o volume todo aberto. Mesmo visualmente há uma intencionalidade de atingir com a fúria da linguagem. Em primeiro lugar, o radicalismo de não colocar nenhuma foto dos integrantes do grupo na capa do disco. Aliás, nenhuma figura humana é retratada.



Selo do CD *Solstício* da banda *Cadabra* (2005).

É nessa capa que flagramos o carinho do artista pelo filho Pedro, a quem dedica o CD. E no meio da massa sonora e do volume saturado dos poucos instrumentos, ouve-se a mensagem que entrega a afetividade que ele desenvolveu pela família. Mesmo que não seja um rock biográfico, a faixa *Guerra de chão* está no contexto do imaginário que a música do *Cadabra* vai montando ao longo do disco:

Vem, meu filho, pro abrigo da paz

Essa guerra não é sua jamais
 Nesse solo o sangue nunca estanca.
 Vem, meu filho; dorme e sonha
 E veja o sol nascer em você

A letra sendo apenas lida, mostra-se afetiva e acolhedora, como se não combinasse com a melodia cortante e com o arranjo robusto e cheio de distorções sonoras. Esse contraste entre a fúria da música e a ternura da letra fica escondido pela batida e a hipnótica redundância proposital das frases musicais, especialmente, da guitarra. É a letra mais apaziguada do disco, uma vez que as demais carregam nas cores da provocação.

A banda dos artistas mais jovens dos entrevistados, a *Banduirá*, põe nas letras alguns dos conflitos da juventude urbana, principalmente, nas novas configurações familiares na linha estética da banda *Legião Urbana* e, de certa forma, de Belchior (*Como nossos pais*). No disco da banda – *Seus gritos e também os meus* – há uma faixa emblemática nesse sentido. Em *Ordens e ritos*, Uirá escreveu:

As ordens e ritos que traçam o mundo
 Já não me servem mais
 Não me cabem mais
 Eu não volto pra casa já faz um tempo
 Ah quanto tempo faz
 E como vão meus pais
 Perdidos no tempo em sua mansão
 Já nem sei
 Se fugir me fez tão bem
 Mas diz pra minha mãe
 Que eu vou voltar.⁹⁴

⁹⁴

Ordens e ritos, faixa 5 do CD *Seus gritos e também os meus*, de Banduirá, letra e música de Uirá.



Uirá, primeiro à direita, artista entrevistado.

Foto disponível em: <<http://www.banduírá.com.br>> (2007).

O papel da família na história dos artistas surge como um centro de gravidade relevante. Nenhum deles diminuiu a importância desse fator. Na maioria dos casos, a admiração dos parentes, especialmente dos pais, viraram sinalizadores do futuro. O incentivo certamente era importante, mas a resistência dos pais em aceitar o destino dos filhos músicos tem muita influência. O orgulho e o agradecimento dos filhos surgem na narrativa dos que receberam apoio explícito. O conflito de gerações dentro de casa não se configura como um muro intransponível, mas uma dinâmica natural de superação e de reciclagem das relações pessoais.

Não só os pais, mas também os familiares próximos, como irmãos e primos, são importantes nos primeiros passos dos artistas. Quase todos os entrevistados relatam o envolvimento familiar nas experiências artísticas iniciais. Isso parece tão forte quanto os ambientes caseiros de festas, na própria casa ou na casa de amigos. Aquelas apresentações amadoras e despreziosas são marcas indeléveis para que o artista descubra o próprio potencial.

Parece que a resistência paterna em apoiar a carreira artística dos filhos guarda uma relação com a continuidade ou não dos estudos formais. Também persiste uma visão dos pais de que a carreira artística pode representar um perigo, especialmente, em relação a ambientes tolerantes com o uso de bebidas ou de drogas. Quanto aos estudos, aparentemente, somente os pais de Gog não manifestaram resistência à atividade musical

do filho por causa do abandono da escola. No geral, os filhos que mantiveram o vínculo com a escola receberam estímulo continuado da família, independentemente de classe social ou de nível de escolaridade dos pais.

3.2 Brasília, capital da diversidade

Se a relação com a família desvenda uma faceta da *identidade* dos artistas, a relação com a cultura de Brasília representa um segundo passo na definição dos artistas. Ao conhecer melhor a história cultural de Brasília, percebe-se que o título de *Capital do rock* somente se justifica pelo impacto do sucesso das bandas da cidade na década de 1980 no mercado fonográfico nacional. Mas, do ponto de vista do processo de construção criativa de uma cidade múltipla por natureza, formada pelo cruzamento de ricas culturas regionais, vemos que o termo exato é *Brasília, capital da diversidade*.

Aproveitaremos a oportunidade para passear por outras abordagens propostas para entender a cultura brasiliense. As músicas que falam sobre a capital federal sofreram uma transformação ao longo do tempo, desenhando um arco que vai do sonho ao tédio. Essa é a conclusão de um estudo que o sociólogo Eladio Palencia desenvolveu a partir das letras de canções sobre Brasília (1997).⁹⁵ O tema permeou seus trabalhos de mestrado e de doutorado em sociologia na Universidade de Brasília. Ele identificou dois grandes esquemas para acompanhar essas mudanças na visão dos moradores da cidade. Numa primeira fase, há uma Brasília menos diferenciada, depois, seguida por uma Brasília mais complexa. Assim como também há um momento em que a cidade é acolhedora e encantadora para, mais adiante, transformar-se num lugar sem aura, totalmente desmistificada. Seu trabalho contribui com uma identificação dos gêneros de composições. Começa com a *Brasília mítica*, representada pelo poema sinfônico *Brasília – Sinfonia da Alvorada*,⁹⁶ que exprime as utopias contemporâneas da construção da cidade. Um segundo gênero focaliza a *Brasília épica*, com seus hinos, marchinhas e sambas no melhor estilo da exaltação. Nada corporifica melhor esse gênero que o hino não oficial *Brasília capital da esperança*,⁹⁷ e a marchinha *Brasília, cidade céu*, de Cid Magalhães. Finalmente, haveria o gênero *Brasília sem aura*, quando a cidade descobre o tédio dos anos 1970, com o fim das ondas de idealismos, coincidindo

95 Uma cidade cantada. Matéria jornalística, publicada no site da Universidade de Brasília, sem indicação do autor.

96 Composição de Vinícius de Moraes e Antonio Carlos Jobim.

97 Composição de Simão Neto e pelo Capitão Furtado.

com o surgimento das primeiras gerações brasilienses. Esse é o tempo da agressividade poético-sonora do desencantamento da cidade. Renato Russo e Renato Matos seriam emblemas da postura de desconstrução da cidade. Os anos 1990 foram o começo de uma nova etapa aparentemente menos politizada, como nas canções do grupo de *reggae* Natiruts, em contraste com as críticas diretas dos grupos de *rap* da Ceilândia (PALENCIA, 2003).

Ao analisar as narrativas que estão nas letras de músicas, faremos também uma reflexão sobre o aspecto estético dessa forma artística. A *letra de música* sem a canção é um poema escrito. Há quem afirme que uma boa letra de música não é necessariamente um bom poema.⁹⁸ Muitas vezes, a letra que tanto emociona quem ouve uma canção pode se tornar insípida quando se lê apenas o texto, sem o acompanhamento musical. Isso pode acontecer porque um poema tem o seu fim em si próprio, e realiza-se quando é lido. Ao contrário da letra de música, que não se resume a ela mesma, pois faz parte de uma obra lítero-musical, e depende da melodia, da harmonia, do ritmo, do tom da música. É por isso que o letrista Luiz Tatit diz que *no mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizê-lo, e a maneira é essencialmente melódica*. Os poemas líricos da Grécia antiga e dos provençais eram letras de canções que foram sendo repetidas, perdendo a melodia e restando somente o que estava na forma escrita, muitos deles considerados grandes poemas (CÍCERO, 2007).

Por concordar com essa interpretação, serão comentadas as letras das músicas levando em conta os fatores associados, como a melodia, a interpretação, o arranjo musical, a instrumentação e outros aspectos estéticos.

A memória do compositor entrevistado Tonicesa Badu aparece forte também na sua obra. No seu CD *Antonio César*, há uma canção especialmente dedicada à cidade e tem como nome **Brasília**.⁹⁹ A primeira estrofe fala do estranhamento da própria arquitetura, tão diferente das outras cidades brasileiras. É interessante observar que a melodia para essa letra é justamente um *samba*, tão típico do Rio de Janeiro, a antiga Capital da República, mas nessa versão composta e gravada por Tonicesa aparece dissonante e quase experimental, dada a linha original, fugindo das fórmulas tradicionais. Como se o autor estivesse reconstruindo uma tradição em outro diapasão:

⁹⁸ Cícero, 2007.

⁹⁹ Brasília. Letra e música de Antonio César (Tonicesa Badu), faixa 8 do CD Antonio César.

Quando cheguei, perguntei cadê
 Seus muros, esquinas, ruas e vielas, moças nas janelas?
 Quando te conheci eu sofri.

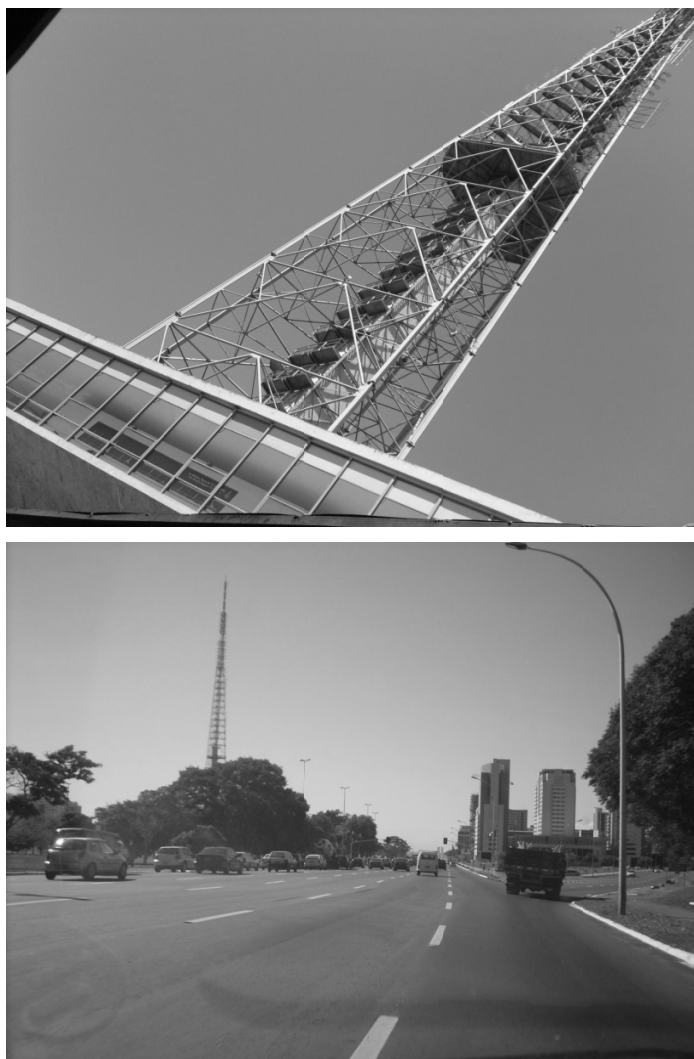
O encontro com o novo na nova capital revela um traço importante na formação da memória que é a marca da nostalgia, tantas vezes arraigada nas narrativas artísticas. A nostalgia tem sempre um traço de crítica à sociedade atual, como se houvesse um desejo de que o presente e o futuro devolvessem algo de valor que foi perdido (BOSI, p. 67).¹⁰⁰ Uma das críticas comuns do visitante que chega à Brasília é uma suposta falta de calor humano. Nos versos de Tonicesa encontramos uma pista do que falta à cidade e o que causa estranhamento. Primeiramente, é o traçado urbano, a ausência de muros, de esquinas, de ruas de traçado tradicional e de vielas. Depois, é a falta daquele quadro telúrico da expressão *moças nas janelas*, a carinhosa presença das figuras humanas na frente das casas simples, numa visão acolhedora da memória interiorana. É a poética de Tonicesa guardando uma reverência por essa nostalgia idealizada de tempos mais simples. Mas há que mais ser claro e dizer que o estranhamento descrito nos versos é o olhar sobre o Plano Piloto. Se levar em conta as cidades-satélites, vê-se que elas cresceram de forma menos organizada. Nas satélites ainda se encontram vielas e moças nas janelas, como em qualquer cidade do interior. Essa composição de diferentes paisagens urbanas já é uma realidade no Distrito Federal, indo da simetria do Plano Piloto ao caos das periferias. Some-se a tudo isso o inchaço do entorno, ou seja, da massa de cidades que crescem desordenadamente em Goiás na fronteira com o Distrito Federal.

Mas, observe-se a continuidade da letra da música quando o autor descobre e se apaixona pela cidade como ela é, por suas características:

Seus vazios enchem minh'alma
 Seu silêncio vem pedindo pr'eu cantar
 Chuva de verão, nuvem, chão
 Cerrado é seu mar
 Sim, eu vi quando comecei a te amar
 Ah! Maravilha!
 O imenso redondo do céu que Brasília tem

¹⁰⁰

BOSI, op. cit. , p.. 67.



Torre de TV, o céu e o cerrado: temas dos artistas independentes.

Foto: Clodo Ferreira (2007).

Nesses versos vemos duas referências. A primeira é o destaque que dá ao silêncio da cidade, uma demonstração da forma como o artista flagra aspectos sutis da realidade. Numa das rodovias que dá acesso à cidade existe uma placa destinada aos visitantes que chegam com a seguinte mensagem: *não buzine, pois em Brasília não gostamos de barulho*. Realmente, o barulho ensurdecador típico das metrópoles não ocorre aqui. Como será visto mais adiante, a cidade tem na arquitetura e no meio ambiente suas marcas de identificação, mas aqui Tonicesa destaca um detalhe importante que é o elemento sonoro como parte da paisagem. Uma cidade não é definida somente pelo seu visual, mas também pela sua

embalagem sonora, o ambiente audível compartilhado por todos os habitantes, que traz os sons familiares dos espaços públicos (BOSI, 2003). É interessante como essa mesma referência ao anúncio sobre a ausência de buzinas na cidade recebeu outra interpretação: *Sintomaticamente, em outras cidades, o que em geral formula o discurso agregador são idéias ou mensagens positivas: terra do coco ou terra axé, capital do folclore ou cidade maravilhosa. Em Brasília, ‘nós não gostamos...’ reflete a própria natureza de seu espaço: trata-se, tipicamente, da cidade do poder, da ordem que se quer referência* (NUNES, 1997).

A segunda referência é a que faz a analogia entre o cerrado e o mar – convém destacar que essa referência esconde o debate sobre a crítica recorrente à capital federal, que considera a falta de uma praia ensolarada uma lacuna incurável. Como que respondendo a isso, Tonicesa afirma que o cerrado é como o nosso mar, e redime, simbolicamente, a cidade dessa falta de litoral. A outra marca identificadora de Brasília e motivo de orgulho é o céu da cidade, que aparecerá em inúmeras canções dos artistas da cidade.



Tonicesa Badu, artista entrevistado.

Foto de Valéria Costa (2006).

Vale também colocar um pouco de luz sobre o verso *Seu silêncio vem pedindo pr'eu cantar*. Aqui Tonicesa transparece a convicção de que o silêncio da cidade pede e exige que o artista construa essa cultura que surge na imensidão do Planalto, que lhe dê voz e *identidade*. A produção independente, como se está vendo, vem exercendo esse papel de cantar a cidade, falar de seus sentimentos, seus medos e seus orgulhos. Cantar a cidade é parte da construção do imaginário que vai se cristalizando no tempo, tecendo a Brasília simbolizada por seus habitantes.

Para o compositor Goya, Brasília é um quartel general em termos de criação. Ele acha que perceber a beleza da cidade, a arquitetura misturada com o céu e a natureza, aproxima as pessoas. Por tudo isso, a cidade está criando uma tradição por ser muito nova. O amor pela cidade aparece especialmente na música *O tom da tarde*, na qual se declara:¹⁰¹

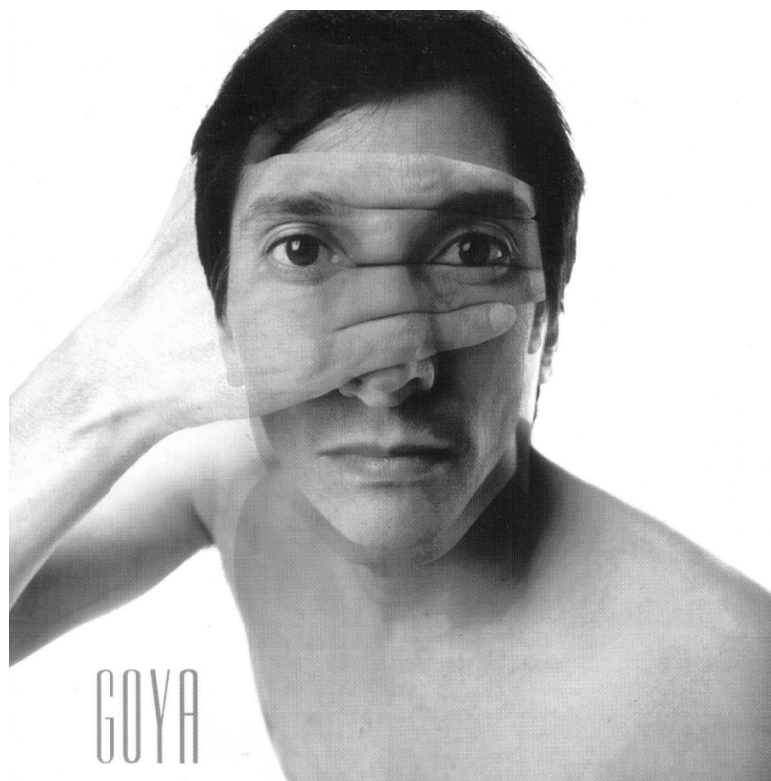
O tom da tarde é lilás
 E uma torre que não é Eiffel
 Aponta pro céu
 Numa cidade que não é Paris
 Mas é cartão-postal do meu país
 Onde as janelas que se abrem
 Dão de cara pro céu
 Pra tarde deixar lembrança
 Deixar a marca da natureza
 E a esperança nos olhos
 De quem souber admirá-la

Mais uma vez, a beleza natural e arquitetônica da cidade aparece como motivo de orgulho e identidade. O tom *lilás* da tarde provavelmente evidencie o inesquecível pôr-do-sol de Brasília, associado à Torre de Televisão, um símbolo recorrente da cidade, dessa vez associada à outra torre famosa internacionalmente – a Eiffel de Paris. Essa parece ser a vocação monumental da obra de JK, a sede de embaixadas de países do mundo inteiro. A afirmação da cidade como *cartão-postal* do País é mais uma demonstração da auto-estima do brasileiro por sua cidade. O *slogan* ufanista da *Capital da esperança* aparece nos versos finais, quando reconhece o estranhamento de quem não conhece bem a cidade e, só por isso, é incapaz de descobrir sua face mais bela – *a esperança nos olhos de quem souber*

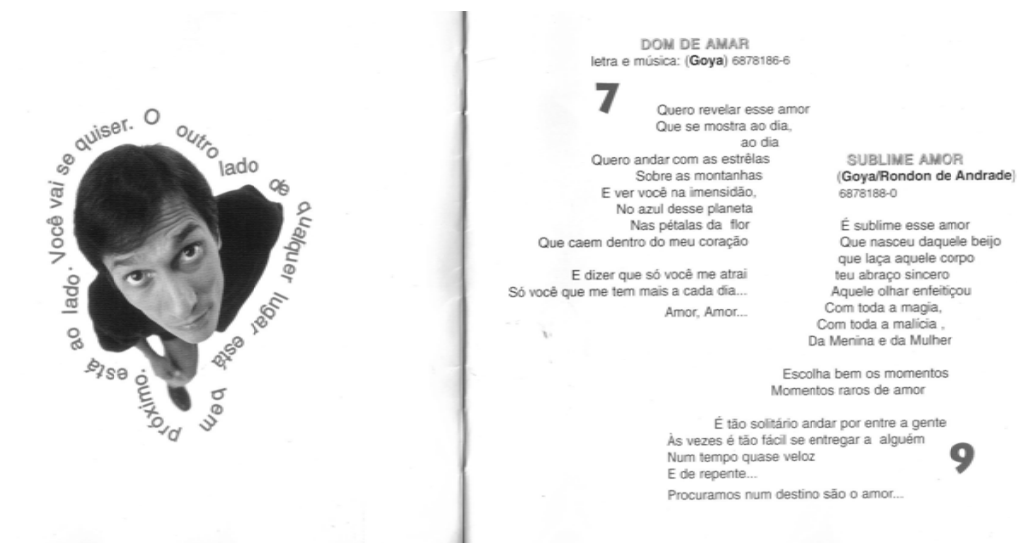
¹⁰¹

O Tom da tarde. Letra e música de Goya, faixa 8 do CD Goya, gravado entre 1997-1998.

admirá-la. Essa familiaridade com Brasília repercute no disco de Goya também no aspecto visual. Alexandre Magno, responsável pelas fotos e programa visual do seu disco, põe Goya sempre em novas perspectivas. Na capa, por exemplo, Goya aparece sem roupa e com as mãos sobre os olhos. Mas, por um efeito fotográfico, sua mão fica como que transparente e deixa que seu olhar firme seja visto, que não se esconde. As outras fotos do artista no encarte do CD são igualmente modernas e limpas, lembrando a arquitetura da cidade. Em todas as fotos internas, o fundo é branco, espaçoso, realçando a figura distorcida de Goya, sempre de olhos firmes na câmara. A própria diagramação das letras das músicas parece desenhar as linhas sinuosas dos prédios da cidade, soltas na imensidão do vazio. Podemos aqui fazer um ligeiro parêntese para desenvolver o tema da concepção visual das capas dos CDs.



Capa do CD Goya (1998).



Encarte do disco de Goya. (1998).

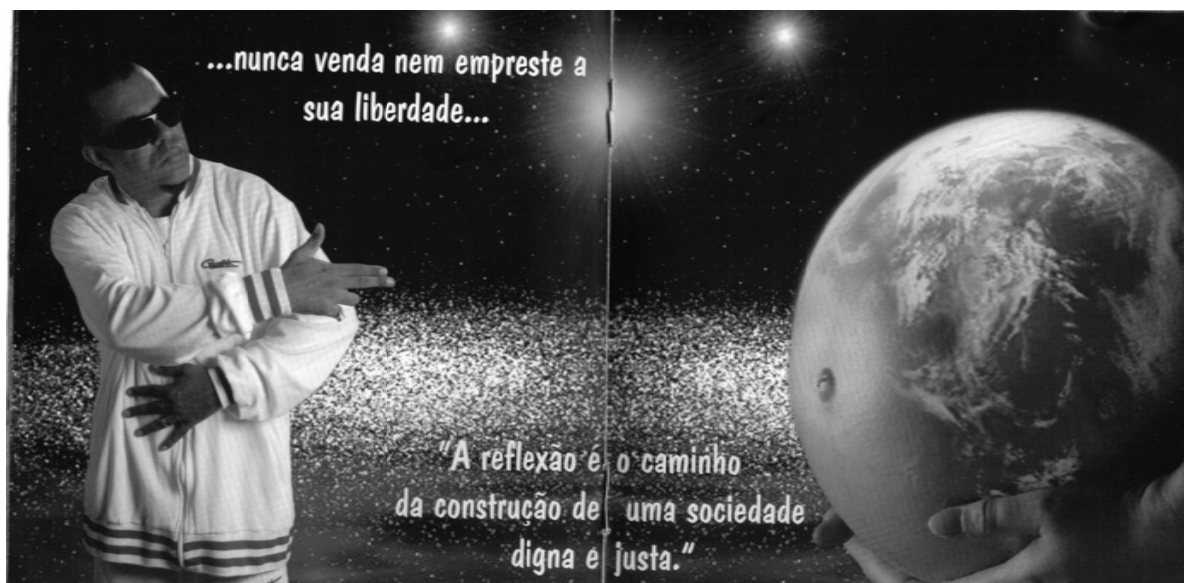
Numa sociedade altamente audiovisual como a nossa, a imagem não tem apenas a função ilustrativa. Ao contrário, as fotos, os desenhos e as escolhas de tipos gráficos, por exemplo, carregam identidades e significados que, para usar uma metáfora, *colam* no contexto da música.



Gog, na capa do CD *Aviso às gerações*.

Foto Igor Estrela (2006).

As capas dos discos tornaram-se um elemento fundamental, integrante indissolúvel do próprio produto do ponto de vista estético. A capa contribui para a identificação artística, uma vez que sua linguagem participa de maneira decisiva na criação do imaginário ligado à obra do cantor ou do compositor.



Encarte do disco *Aviso às gerações* de Gog. Projeto gráfico: Alexandre Mendanha. (2006)

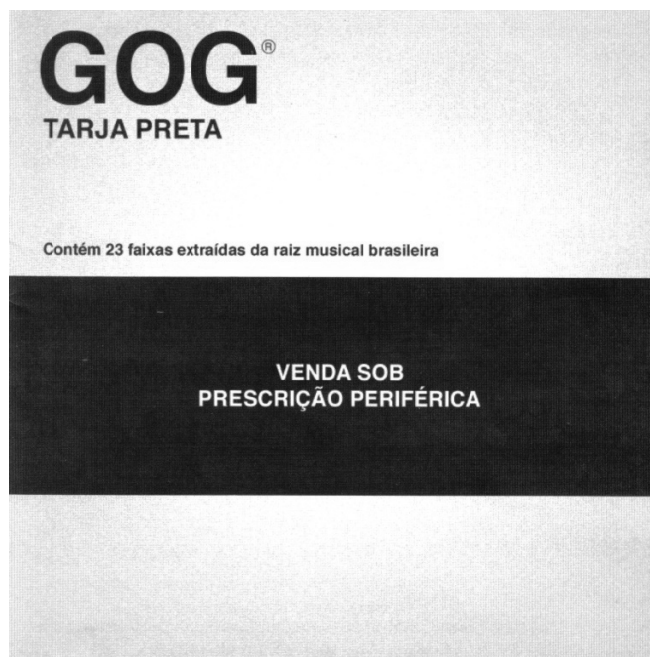
Os artistas que se posicionam mais explicitamente em seus discos procuram utilizar a capa como instrumento desse posicionamento. Pode-se dar como exemplo a capa do CD *Aviso às gerações*, do artista Gog, com fotos de Igor Estrela e projeto gráfico de Alexandre Mendanha Neves (Alemão). Na capa de frente, Gog é identificado visualmente com o gênero *hip hop*, numa camisa folgada vermelha, com detalhes brancos e óculos escuros na mão. O detalhe importante é que, por efeito de montagem fotográfica, atrás dele se vê uma barriga de grávida brilhante sobre um céu azul e infinito. Na página central do encarte, vemos novamente Gog, agora com uma camisa branca no estilo *hip hop*, mas, agora, acompanhado por uma imagem que remete, ao mesmo tempo, para uma barriga de grávida e para a imagem especial do planeta Terra. Essa imagem pode parecer excessivamente óbvia, mas, na verdade, faz parte do projeto de clareza estética proposta pelo artista. Ele quer ser entendido facilmente. Ele quer falar, seja nas letras, seja no visual do disco, seja nas entrevistas, de maneira direta e decidida. É seu estilo e sua proposta.

Não precisa ir longe, bastando para isso lembrar o impacto da famosa capa do disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles (1967), e até hoje um símbolo visual de uma época. Além de canções inesquecíveis, como *With a little help from my friends*,

aquele disco ficou no imaginário mundial como *representação* de um momento estético relevante, até pela postura visual que propunha. Também podemos lembrar das capas brancas, sem fotos, apenas com o nome dos artistas, como fizeram os próprios Beatles e também Caetano Veloso, em momento politicamente perigoso de sua carreira. As capas também falam.

A mensagem de Gog mantém a coerência visual da capa com os textos diretos de suas letras: a terra grávida de reflexão é o caminho da construção de uma sociedade justa.

A imagem vem sendo absorvida como uma excelente fonte documental para o uso na história, apontando para o caráter inovador dessa área e provocando novas investidas metodológicas. O procedimento ainda é recente e restrito, mas há pontos básicos para se operar o uso dessas fontes. A imagem não vem fechada sobre si mesma, deixando aberta sempre as portas para novas e infinitas leituras. A imagem faz o jogo quando mostra, recorta, esconde, sugere ou explicita. Sempre haverá um sinal a ser descoberto, um viés a ser explorado. São códigos, lacunas e desafios à compreensão. A imagem une a realidade a outras nos mais diferentes tempos (FRANÇA, 2004).

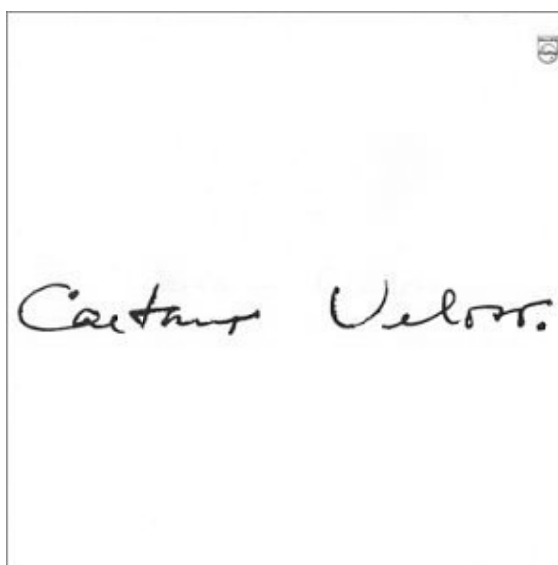


Capa do CD Tarjas Preta, de Gog (2003).

A capa do CD Tarja Preta concentra inúmeras referências identificatórias. A primeira está no título Tarja Preta. A expressão é utilizada no ambiente farmacêutica para remédios importantes, cujo uso deve ser controlado pelo seu poder. Sugere subliminarmente uma ligação a algo grave, fora do habitual. Uma pequena frase também compõe a capa: *contém 23 faixas extraídas da raiz musical brasileira*. Continuando a metáfora médica, declara a proximidade com a raiz da música brasileira. Esse detalhe é importante, pois quem não tem sensibilidade para os movimentos musicais emergentes da camadas mais humildes da população pode associar o gênero mais a tendência internacional (rap) do que com a música brasileira.

Que não passe despercebida a referência explícita à palavra *periférica* declarada na capa. O encarte do disco mantém uma coerência total com a metáfora proposta. Ele vem com todos os itens constantes nas bulas dos remédios. O prazo de validade é indeterminado e esclarece os seus princípios básicos:

GOG (Original Rap Nacional) pertence aos grupos de linha consciente do Hip Hop, tendo ação resgatadora, estando indicado nos casos de baixa auto-estima e distúrbios causados por séculos de bombardeio cérebro-cultural agudo (Texto do encarte do Tarja Preta (2003).



Capa do disco de vinil Caetano Veloso de 1969,



Capa do disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles (1967).

Ao analisar, como exemplo, o quadro de Victor Meirelles sobre a primeira missa no Brasil (quadro de 1861), França Paiva fala das armadilhas iconográficas. Realmente, ali o autor mostra que essa obra, uma marca da pintura histórica nacional, apresenta uma série de detalhes que denunciam a construção de uma representação nas formas da natureza, nos índios dispostos à conversão, a pose das autoridades européias, tudo como se fosse o retrato fiel do nascimento da nação brasileira. Uma análise além do visível identifica as intenções oficiais, como a presença de um coqueiro na cena, quando se sabe que o coqueiro não é original do Brasil, mas foi trazido da Índia pelos portugueses. Há, na construção de toda obra uma carga de informações que o historiador poderá usufruir, destacar e explorar como fonte.

É interessante quando se observa o sentido das representações visuais da produção de CDs independentes nos seus diversos estilos e se capta o posicionamento a que o artista se propôs, como desejava ser identificado, de que visão de mundo buscava se aproximar, e qual deixa transparecer, mesmo não sendo sua intenção.

A importância da imagem para a compreensão histórica torna-se mais e mais indiscutível. Basta ver o impacto visual sobre a humanidade exercido por fotos como a explosão das Torres Gêmeas, no atentado de 11 de setembro de 2001, nos Estados Unidos. Ou o gigantesco tanque militar que ameaçava um manifestante na China. Circulando

mudialmente pelos meios de comunicação, essas imagens são verdadeiros reflexos da história imediata. A imagem, portanto, não poderá ser menosprezada como fonte histórica:

Uma imagem é uma cena que foi recriada ou reproduzida. É uma aparência, ou um conjunto de aparências, destaca do lugar e do tempo em que primeiro fez sua aparição e a preservou – por alguns momentos ou séculos. Toda imagem incorpora uma forma de ver. Mesmo uma fotografia. Porque as fotografias não são, como se presume freqüentemente, um registro mecânico. Cada vez que olhamos uma fotografia estamos cientes, por mais superficialmente que seja, do fotógrafo selecionando aquela cena entre uma infinidade de outras possíveis. Isso é verdadeiro mesmo em se tratando do instantâneo familiar mais informal. O modo de ver do fotógrafo é reconstituído pelas marcas que ele faz na tela ou papel. Contudo, embora toda imagem incorpore uma maneira de ver, nossa percepção ou apreciação de uma imagem depende também do nosso próprio modo de ver. (BERGER, 1999) ¹⁰²

A capa entrou na vida dos discos de uma maneira processual. No Brasil do século XIX, existiam outras maneiras rudimentares de se repetir a audição de uma música. A primeira seria a execução de partituras para piano, prática que originou o surgimento das primeiras editoras musicais. Quem não tinha piano em casa, comprava *letras* de modinhas nas ruas. A música propriamente industrial só veio a aparecer no Brasil com Fred Figner e seus cilindros importados, seguidos pelo rádio e, finalmente, o cinema falado, em 1927. O cilindro era um rolo de cera no qual se gravava o som e tinha como capa um canudo de papelão.

Em seguida vieram os discos, que traziam o *rótulo* para identificação da gravadora. As capas funcionavam como embalagens em papel pardo e só vieram a ser personalizadas no fim dos anos 1940, com os trabalhos de Braguinha e seus discos infantis para a gravadora Continental. O desenvolvimento das capas passa a ser definitivo nos anos 1950 (Laus,)¹⁰³ Segundo o Dicionário Cravo Albin de música brasileira, Egeu Laus Simas é pesquisador catarinense, autor de mais de 200 capas de discos de artistas de primeira linha, além de possuir um acervo que lhe permite realizar exposições e escrever artigos sobre o assunto.

¹⁰²

Berger, 1999.

¹⁰³

Egeu Laus, designer e gestor cultural, coordenador do projeto Memória Gráfica Brasileira, escreveu, especial para o Jornal Musical.

A capa, assim como os arranjos, a interpretação, os ritmos e os timbres sonoros são elementos estéticos que ajudam a interpretação dos discos como objetos culturais e simbólicos.



Capas de papel pardo e selo à vista em discos antigos.

Foto de Clodo Ferreira (2007).

Quando se fala de artista em Brasília é muito comum a pessoa imediatamente lembrar a canção *Um telefone é muito pouco*, de Renato Matos. Isso decorre da própria atitude do autor, que se define como um repórter do tempo. Logo que chegou a Brasília, em 1972, a primeira coisa que sentiu foi a distância de uma coisa da outra, as dimensões das ruas, a necessidade de se locomover quilômetros todos os dias. A cidade-satélite do Gama naquela época parecia mais longe do que hoje por causa do isolamento e da ausência de áreas habitadas entre ela e o Plano Piloto. Não se via quase nada daqui para lá. Em 2007, a situação é diferente, com o surgimento de novos povoamentos e a ampliação constante do Distrito Federal. Na sua canção, o autor faz aquela que é uma das mais famosas crônicas musicais de Brasília:

Um telefone é muito pouco

Prá quem vive como um louco
 E mora no Plano Piloto
 Se a menina que o cara ama
 Ta pra lá do Gama
 Mata de desgosto
 E ele fica dentro de um pijama
 Em cima da cama
 Comendo biscoito.¹⁰⁴

Há um ditado popular em Brasília que diz que os brasilienses têm cabeça, tronco rodas. Mesmo sendo uma brincadeira, a frase mostra o senso comum de que a distância é uma marca de identificação do habitante da cidade. A distância tem várias facetas. Em primeiro lugar, a distância em quilômetros, os largos espaços urbanos, as gigantescas áreas verdes separando os prédios e criando uma visualidade deslumbrante. Mas há também a distância social entre o Plano Piloto e as cidades-satélites, expressão que já denota uma relação de dependência, pois há um sol e há satélites em torno dele. Intuitivamente ou não, Renato Matos faz uma catarse dessa relação desigual e latente da população da cidade: o rapaz do centro de Brasília está longe da namorada que *Tá pra lá do Gama*. Ao citar locais e situações típicas da cidade, o autor toca no imaginário e fornece alguns vínculos simbólicos que vão construindo as cadeias significativas de uma possível identidade cultural.

Confirmando a tendência à diversidade da música de Brasília, a banda *Tijolada Reggae* abre o CD *Construção* com um relaxante reggae batizado de *Flashback*. Mais uma vez vê-se referência a lugares, imagens e sentimentos próprios da cidade colocados nas obras, o que aponta direções para os olhares, inaugurando um traço imaginário coletivo, como na letra da música *Flashback*:

Ah, como foi bom
 Visitar até talvez outros planetas
 Vendo as silhuetas de Brasília
 Relaxar no poço azul
 Descendo aquela trilha
 Entre os eixos norte e sul
 Pedalar ouvindo Jacob Miller

104

Um telefone é muito pouco. Faixa 10 do CD Reggadô, letra e música de Renato Matos.

Ter a mente flutuando pelas asas do Plano
Ou no horizonte escultural pela estrutural¹⁰⁵

Parte da letra é, na verdade, recitado pelo cantor, como se fizesse um exercício de memória de alguns momentos vividos, pensando em voz alta, narrando uma pequena crônica da felicidade repentina, quase gratuita. Aqui nos deparamos novamente com a cidade imaginária que os artistas vão tecendo. Mais uma vez a silhueta ecológica da cidade surge nos versos *Relaxar no Poço Azul, descendo aquela trilha*. Em seguida, os grandes espaços sutilmente expressos no passeio de uma oculta bicicleta quando fala em *pedalar ouvindo Jacob Miller, ter a mente flutuando pelas asas do Plano*. A definição da cidade vem mais uma vez espelhada no orgulho do brasileiro com o seu céu, essa marca natural, tão importante quanto o mar para os cariocas ou as montanhas para os mineiros. Há uma fusão da beleza natural com a beleza criada pelo homem na cidade, quando diz que Brasília tem um *horizonte escultural*. Realmente, não foi o homem que criou esse horizonte inigualável, mas é ele que está construindo essa poderosa imagem de amplidão para a cidade. Essa é uma das construções imaginárias que os brasileiros estão engendrando a cada criação artística para, assim, definir o olhar que desejam emprestar à cidade. É assim que Brasília é vista por quem mora nela. De fora, pode até haver visões equivocadas. Outros poderão ver aqui uma cidade burocrática, fria e inóspita. Esses não olharam para o céu, para o cerrado, para as crianças de bicicleta e os amigos de décadas se encontrando nos bares. Brasília é também uma cidade feita no imaginário.

Nesse particular, pode-se considerar a conceituação de *imaginário* e o que são as *significações imaginárias sociais*. As instituições não se destinam apenas à satisfação das necessidades da sociedade, mas, antes, remetem ao simbólico, com significações que correspondem ao *percebido*, ao *racional* ou ao *imaginário*. O imaginário é o estruturante originário e criado historicamente. A sociedade se define, finalmente, como aquilo que pode ser questionado pela escassez. Mesmo a necessidade alimentar ou sexual se tornam necessidade social pela elaboração cultural, uma vez que a história vem a se constituir pelo imaginário (CASTORIADIS, 1982).¹⁰⁶ O apego à descrição da natureza em que vive emerge como um desejo inconsciente do brasileiro de se *identificar*, de diferenciar-se de outras comunidades. O Brasil, por ser uma nação continental, tem subdivisões culturais

¹⁰⁵

Flashback. Faixa 1 do CD Construção, Tijolada Reggae, letra de Rogério Fagundes e música de Eduardo Brito.

¹⁰⁶

Castoriadis, 1982.

fortes. Há os que vivem de frente para o mar, os que moram dentro de matas majestosas, os que vivem nos desertos quentes do interior, os que se deliciam com as montanhas ou pastagens geladas. Assim, o meio ambiente, a presença das características naturais próprias de uma região invade a auto-imagem, entranha o imaginário como um dado de identificação das comunidades. É mais do que uma questão de representação, é uma busca pelo conhecer-se enquanto portador de cultura, principalmente, numa população traduzida e, de certa forma, *diaspórica*.

Se o *Rap* tomou conta da periferia, o rock também deixa sua marca na juventude. Há festivais de rock todos os anos na Ceilândia, mas também acontece há dez anos no Plano Piloto o tradicional *Porão do Rock*, que na versão 2007 sustentou 19 horas de música no estádio Mané Garrincha, com a presença de artistas estrangeiros.¹⁰⁷ Do Brasil, apresentaram-se Sepultura, Angra, Inocentes e Nação Zumbi. Para se ter uma idéia da magnitude do evento, mais de mil trabalhos independentes foram cadastrados para participar do festival, dos quais oito foram selecionados. O rock de Brasília esteve presente com os convidados *Móveis Coloniais de Acaju*, *Zamaster* e *Galinha Preta*. O evento reúne milhares de pessoas a cada ano.

Como nada no mundo é unanimidade, o rock de Brasília também não representa o sentimento de todos os roqueiros da cidade. Daniel Grilo, da banda *Cadabra* é categórico quando afirma que não compactua muito com a geração dos 1980 de Brasília, incluindo *Capital Inicial*, *Legião Urbana* e outros do chamado rock de Brasília. Reconhece Renato Russo como talentoso, um grande cantor e letrista, mas *não fez a sua cabeça*. Esse era um sentimento que ele percebia em muita gente nos anos 1990, gente que quis acabar com essa herança de que rock de Brasília era aquilo. Sua atitude seria mais instintiva do que baseada em algum argumento intelectual. Ele simplesmente não gostava daquilo. Admirava um pouco *Legião Urbana* e *Plebe Rude* no primeiro disco. O resto não. As outras bandas não lhe agradavam. Para ele, nos anos 1990 tudo mudou para melhor. A sua hipótese instintiva é que o chamado *rock Brasília* nasceu num tempo em que a cidade não *devia ter nada mesmo*.

A convicção de Daniel Grilo é maior quando fala que sua vinculação com Brasília é total, principalmente por abordar temas da política. Tem muita letra política no *Cadabra*, como *Candidato*, a música de trabalho da banda. Na sua visão, Brasília liberta e oprime

¹⁰⁷

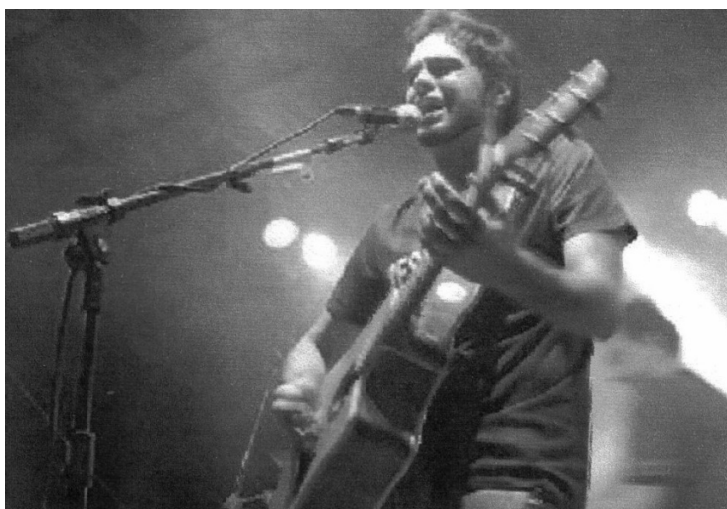
Mudhoney, The BellRays, Born a Lion e Satan Dealers.

mesmo a quem adora a cidade, como ele. E vê aí uma de suas poucas identificações com Renato Russo, ao achar Brasília “*muito boa e uma m.*”, Daniel gosta do céu, das coisas mais esquisitas, das peculiaridades e as festinhas nas casas. Quem chega de fora, vai ficar no Setor Hoteleiro e vai achar péssimo, argumenta. É diferente de quem convive com amigos de infância e usufrui dos espaços da cidade. No disco da *Cadabra* não há uma única música que se refira à cidade, a não ser *Candidato*, pela sua natureza imediatamente política, e que o próprio autor vê como vinculada à cidade.

Na década de 1980, o perfil mais visível era o dos artistas do rock nacional, mas agora a diversidade se manifesta em diferentes gêneros.

Alguns artistas mais novos, entretanto, estão rompendo os vínculos com a cidade, até mesmo simbolicamente. A ligação com a cidade não preocupa Uirá, da Banda *Banduirá*. Quando perguntado sobre sua relação com a cidade, ele deixa bem claro que não tem ligação com Brasília. E se acaso houver, não lhe parece significativa. Ele se vê como um cidadão do mundo, que não é fixo num só lugar. Não se vê como um brasiliense, nem se sente influenciado pela vertente musical do rock de Brasília. Não gosta de vestir a camisa do tipo: *eu nasci escutando rock de Brasília*. Uirá afirma que se dissesse isso estaria mentindo, não estaria falando a verdade. Realmente, o CD do seu grupo não deixa transparecer uma ligação especial com a cidade, dada a sua tendência para o estilo rock pop brasileiro. Isso só confirma a diversidade da produção independente de Brasília.

Sua veia romântica salta aos olhos.



Uirá, artista entrevistado.

Foto disponível em: <<http://www.banduirá.com.br>>. Acesso em: 2007.

Seu chão é a música abertamente apaixonada, embalada na linguagem de um rock meticulosamente produzido, em busca de um público consumidor abertamente pop. Como diz a letra de *O que vim buscar*:

Eu vejo com seus olhos
Toda a precisão neste lugar
Imagens vão rodando
Sinto que não posso mais parar
Meus pés no chão
Não me prendem a nenhum lugar
No fundo só tua voz ¹⁰⁸

A falta de interesse em identificar-se claramente como um artista brasileiro invadiu sua poética, como parece dizer especialmente o verso *meus pés no chão não me prendem a nenhum lugar*.

A argumentação levantada até aqui não tem o objetivo de reduzir a importância do *rock* na cidade, mas tão-somente mostrar que a cidade não precisa se resumir a ter um único estilo como marca. Em vez de procurar atender à demanda externa de definição, deveria procurar sua própria vocação histórica. Provavelmente, chegaremos à conclusão de que essa é a capital da diversidade. Quiçá esse fosse um conceito que abrisse a sensibilidade para uma nova convivência harmônica, democrática e prazerosa.

Para não deixar passar despercebido, reconhece-se que, neste trabalho, não houve aprofundamento dos estudos sobre o gênero de música *gospel*. A cidade tem emissoras religiosas e artistas e bandas ligadas a igrejas, um estilo que se coloca como um novo mercado musical, tendo, nacionalmente, o padre Marcelo como um dos campeões de vendagem. A cultura religiosa merece um estudo – ao qual não me proponho nessa pesquisa – uma vez que há demonstrações públicas de sua inserção na sociedade, como ilustra a inclusão do *Rodeio Gospel de Brasília* no Calendário Oficial de Eventos do Distrito Federal, em lei assinada pela então governadora do DF, Maria de Lourdes Abadia (Lei nº 3.897, de 2006). Também foi oficializada, localmente, a comemoração do Dia do Evangélico, em 30 de novembro. O crescimento da cultura *gospel* pode ter relação com o crescimento do número de emissoras de rádio e de TV religiosas em todo o País. No caso

¹⁰⁸

O que vim buscar. Faixa 7 do CD Seus gritos e também os meus, da banda Banduírá, letra e música de Uirá.

específico das TVs, as emissoras religiosas significam 14% do total de geradoras brasileiras, além da expansão por meio das muitas retransmissoras.

3.3 Arte, a casa dos loucos

A *identidade* do artista independente de Brasília passa, obrigatoriamente, pela imagem que ele tem de si mesmo. As entrevistas feitas para a pesquisa mostram um traço comum entre eles, que é o da autopercepção como a de um sujeito deslocado do *statu quo*, um *outsider*, um crítico da sociedade e de sua época. Essa noção de ser *diferente* surge tanto nas narrativas como em alguns elementos estéticos das obras. Vejamos, portanto, um pouco a teoria sobre *estética* que contribuiu para a realização desta tese. Hegel via a Estética como uma Filosofia da Arte, enquanto os pós-kantianos defenderam a idéia de que Estética é uma ciência, de forma que o termo Estética passou a designar um campo geral que incluía o Trágico, o Sublime, o Gracioso, o Risível, o Humorístico, enquanto o termo Belo ficou reservado para o tipo especial caracterizado pela harmonia, senso de medida e fruição. O artista temia que a Estética pretendesse legislar sobre a Arte, por isso olhava a Estética com uma desconfiança que não se justifica. A estética é outro campo, com métodos próprios e um objetivo diferente da Arte. O estudo da Estética levou à opção entre o *objetivismo* e o *subjetivismo*. Nesse particular, Immanuel Kant argumentava que o juízo de gosto não é juízo de conhecimento e, portanto, estaria no campo do Estético. A Beleza, portanto, seria uma propriedade que se constrói a partir do contemplador. Kant defendeu a idéia de que a fruição da Beleza não é só intelectual, como pensavam os antigos, nem só sensível, como pretendiam os sensualistas. O pensamento kantiano resultou em radicalismos, como o de Lalo, citado por Suassuna, para quem só se pode falar em Beleza por nós e para nós: *Porque em si eles não são belos nem feios: são o que são, e qualquer outra qualificação lhes é extrínseca e vem-lhes exclusivamente de nós.* (SUASSUNA, 2007).

Uma terceira opção da Estética foi decidir-se pela via do lógico-filosófico ou do científico-experimental. Os que acompanhavam a idéia kantiana de Beleza passaram a considerar o que se experimenta dentro de si diante da obra, e a Estética estaria no campo da psicologia experimental. Na busca de um ponto de equilíbrio, a Estética divide-se entre o psicanalismo, o psicologismo, o sociologismo, o historicismo e já se imagina unir novamente Estética e Filosofia. As correntes filosóficas e científicas acreditam que a

Estética é útil e não ameaça a Arte. A tendência é superar o conceito de *escolas estéticas* para métodos estéticos, como o *psicológico*, o *sociológico*, o *histórico*, o *psicanalítico*, o *indutivo*, o *fenomenológico*, um complementando o outro. Assim, um entendimento filosófico, realista, objetivista e normativo produz os princípios do campo estético, o que não se confunde com Crítica da Arte. Para ser um verdadeiro esteta é necessário olhar com carinho para os artistas e suas obras, procurando aprender com eles (SUASSUNA, 2007).

Não se tem, portanto, neste trabalho, a intenção de fazer a crítica de arte, e sim lançar mão de princípios da Estética que possam auxiliar no entendimento do artista e sua obra.

O que significa ser compositor para os artistas independentes de Brasília? Pode parecer exagero, mas para Tonicesa Badu ser compositor é a felicidade. Ele tem uma visão do que representa ser um músico, e isso envolve ser compositor, cantor, intérprete, instrumentista, maestro e arranjador. Ser compositor significa paz, gratificação interior, realização de um sonho e, acima de tudo, coragem. Na verdade, ele era bancário quando optou pela música. Poderia ser hoje um gerente de banco, mas a música veio confirmar a realização de um sonho, o ato de coragem de ser um músico na vida. É por isso que tem a clareza de que fazer sucesso é fazer o que se propõe fazer:

Eu me sinto bem-sucedido sendo um produtor independente na medida em que eu vendo um produto de qualidade e contribuo para que a nossa comunidade cultural seja uma comunidade respeitada. Se eu sou um músico respeitado na cidade, isso é importante.
(Tonicesa Badu, entrevistado em abril de 2007).

Vamos destacar uma composição para ilustrar o vínculo entre a estética e a vida do artista. Há uma música de Tonicesa Badu em que ele responde uma pergunta de Caetano Veloso na canção *Rai das cores* do disco *Estrangeiro*.¹⁰⁹ O refrão de Caetano pergunta: quais são as cores de sua preferência? Sua música *Resposta das cores* traz do fundo de sua memória artística a experiência vanguardista que aprendeu nos tempos de aluno de pesquisa tímbrica da Oficina Básica de Música, no começo da década de 1970, na UnB. Tonicesa considera-se uma pessoa colorida, ligado à cor e à luz, pois o som e a luz são ondas importantes na sua vida. Essa música foi inspirada e influenciada por um antropólogo que ministrou aulas no Curso de Verão da Escola de Música na década de 1980. Foi lá que

¹⁰⁹

Estrangeiro, CD de Caetano Veloso lançado em 1989 pela Polygram.

Tonicesa conheceu a música dos pigmeus africanos, com seus compassos exóticos, que se baseia mais em números de pulsações. Os tambores tocam cada um numa pulsação própria, gerando um efeito sonoro original. A letra da música vai falando sobre cada cor, enquanto o arranjo é sustentado pelo som de sucatas usadas como instrumentos musicais.

A melodia e o arranjo da faixa musical *Resposta das cores* utilizam técnicas semelhantes às que Caetano utilizou na fase *experimentalista*, especialmente, no legendário disco *Araçá Azul* (Polygram, 1972). Há encadeamentos irregulares, melodias fragmentadas, percussões e montagens sonoras. Coincidentemente, a época em que saiu esse intrigante disco de Caetano, foi bem próxima do tempo em que Tonicesa fazia a Oficina Básica de Música. A faixa inteira de *Respostas das cores* funciona como um comentário que ilustra a procura de novas estéticas. Por que novas e ao mesmo tempo tão antigas e datam de mais de três décadas? Pode-se chamá-las de novas, uma vez que a música popular não desenvolveu a linha *experimental*, nem tirou mais resultados daquelas propostas concretistas da década de 1970. Ao contrário, o excesso do formalismo concretista pode ter provocado a própria asfixia. No entanto, o concretismo que Tonicesa retoma no seu disco bem que pode indicar uma escapada do pântano em que as propostas estéticas experimentais se meteram. A radicalização estética aconteceu em todas as formas de arte.



Tonicesa Badu, artista entrevistado.

Foto do arquivo do artista (2006).

A arte da pintura foi uma das quais houve uma avalanche de experiências cada vez mais radicais. No século XX, os artistas e teóricos começaram a reagir aos maneirismos exagerados dos pós-renascentistas, mas cometeram o pecado oposto de eleger a pintura abstrata como a *única* forma legítima de Pintura. Para se ter uma idéia, só o fato de ter um assunto já tirava a legitimidade da obra. Na ânsia de radicalizar, até a natureza-morta em forma abstratizante foi considerada impura. Aí vem uma torrente de fechamentos sucessivos: os *cubistas* privilegiavam o volume; os *fauvistas* achatavam os objetos; os *abstracionistas* optavam pelas formas puras, de cores e linhas combinadas; Mondrian só admitia as formas puramente pictóricas de retângulos representados em cores puras; os *suprematistas* aceitavam apenas quadros que representassem retângulos brancos sobre fundo branco. Suassuna não comunga com essas formas radicais de fazer arte e considera o radicalismo o caminho para a esterilidade e nunca para a morte da Arte, pois ela é impulso humano:

Mas é preciso deixar de lado esse esteticismo e esses radicalismos, que, em nome da pureza, ou em nome da participação, terminam por esterilizar a Arte ou então por colocá-la a serviço da propaganda, com prejuízo para o homem, a Arte e a Beleza (SUASSUNA, 2007, p. 260).

A crítica aos radicalismos estéticos, entretanto, não se aplica à música *Resposta das cores*. Aqui o experimentalismo é coerente, como uma fotografia de uma época em que o esforço artístico era voltado para a procura de novos caminhos de expressão. Considerando o seu disco como um todo, vê-se claramente que o experimentalismo não é sua *única* via de criação, nem mesmo a que ele julga mais legítima. O que acontece é o exercício da apropriação de um movimento musical, o *tropicalismo*, em que o artista não se vê na camisa-de-força de optar por uma fórmula musical definida. Ao contrário, num movimento de *antropofagia*, cada canção tem o estilo que lhe convém, sem o compromisso com as outras canções do disco. O que de fora do tropicalismo pode ser visto como incoerência, era a marca tropicalista que influenciou as gerações subseqüentes. A letra de Tonicesa diz:

Para sêpia chôro, para a chuva água
Azuis olhos para, bola de gude cinza rara
Cavalos negros, malhados, dias lindos
Lavados, azuis claros, pro azul da noite luar prateado

Festas de são João, verde vermelho amarelo laranja
 Branco e azulão
 Passarinho vermelho, melancia por todas as frutas
 Para a pedra rubi, para o encanto romã
 Pra gentileza lilás, pra limpeza água rãs
 Para mim o azul o azul o azul
 Estas são as cores que são as cores de minha preferência
 E muito mais, muito mais, muito mais...

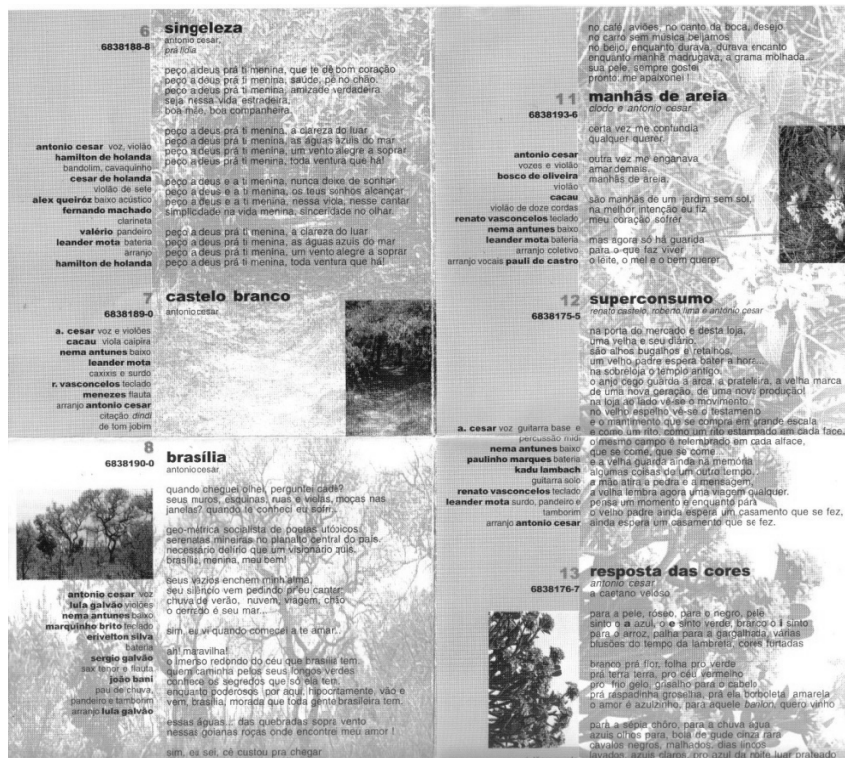
A canção *Rai das cores* de Caetano Veloso diz:

Para a folha: verde
 Para o céu: azul
 Para a rosa: rosa
 Para o mar: azul
 Para a cinza: cinza
 Para a areia: ouro
 Para a terra: pardo
 Para a terra: azul
 (Quais são as cores que são suas cores de
 predileção?)

O ecletismo é marca preferida de Tonicesa Badu, sua face mais tropicalista. Mas se tivesse de dizer o que prevalece no disco, eu apontaria a *simplicidade*. Para fazer tal afirmação, tomo como base a quantidade de músicas que saem de sua veia de compositor popular ligado às raízes e, principalmente, a linha visual da programação visual do CD.¹¹⁰ Todas as fotos utilizadas retratam o cenário típico do Planalto Central, a paisagem de estradas goianas ou brasilienses e árvores retorcidas do cerrado. Se o artista assumiu a moldura visual do cerrado é porque quer induzir a leitura que se deve fazer de sua coletânea de estilos.

110

Assinada por Renato Palet e Marel



O encarte do disco de Tonicesa Badu (2004).

Compor uma música funciona como um delírio prazeroso para Renato Matos. Quando era pintor e agora que é compositor de música popular, sempre percebe a criação como fruto do prazer de fazer. A cada quadro finalizado, Renato diz que sente uma satisfação inexplicável, como também acontece quando termina o último acorde de uma canção:

Quando eu termino de compor uma música, a minha vontade é pegar o violão e sair voando sobre a cidade e tocando para todo mundo ouvir, bem alto: olha minha nova música. (Renato Matos, entrevistado em junho de 2007).

Seu vínculo é tão intenso com a criação musical, que convive com seu violão como um amigo sempre às ordens. Usa uma metáfora para falar da intimidade com o instrumento: *O meu cachorro é o meu violão. Eu quero estar sempre perto dele.*

Além do prazer que tem em compor, Renato gostaria que a música lhe rendesse também algum dinheiro, embora considere isso secundário. A música, aliás, às vezes, ajuda em ocasiões inesperadas, como quando anda muito a pé e escapa de policiais que o abordam para pedir documentos e, para se safar, identifica-se como o artista, para logo

descobrir que a filha do policial admira o seu trabalho. Renato Matos vive o risco de ser artista independente, (in)dependent – na dependência, como ele gosta de dizer e se define em versos que dizem: *eu sou índio/que sou branco/que sou nego/a verdade é que nós não temos remédio*.¹¹¹

Como muitos casos já ilustraram em toda a história da música popular, viver só de música não oferece segurança financeira. O entrevistado Eduardo Rangel diz que tem mês em que vive e mês em que sobrevive. Não tem salário fixo, há pouca oferta de empregos e os shows dependem de circunstâncias incontrolláveis. Portanto, é o mundo do trabalho irregular, sem décimo terceiro, férias remuneradas e coisas do gênero. Rangel não reclama, pois escolheu viver sem patrão. E esse é o preço.

A precariedade econômica do músico profissional vem de longa data. Já no tempo de Mozart, a relação artista-trabalho tinha um limite muito bem delineado na hierarquia social. Os músicos do século XVIII figuravam na corte em pé de igualdade com pasteleiros, cozinheiros e criados. O pai de Mozart era regente substituto e pago de maneira semelhante à dos empregados numa empresa privada de então. Mas a música era incentivada no ambiente das cortes porque trazia prestígio social para os aristocratas que mantinham as orquestras. Mas se isso favorecia a vida musical, não satisfazia a Mozart, um artista livre, que apostava em sua inspiração individual. Na arte artesanal, o gosto do patrono era a base para a criação artística. As relações entre produtores e consumidores de arte e a própria estrutura da arte não são coisas isoladas, mas também dão a referência para a criação artística (NORBERT, 1995, p.47).

Se em algum momento do passado Rangel pode ter encontrado dificuldade para divulgar seu trabalho, isso certamente não foi o que aconteceu no ano de 2007. Hoje ele é dos mais destacados artistas da cidade, com grande visibilidade na imprensa. Nesse ano, foi escolhido para o programa de TV *Destino Brasil Música*, do Canal Brasil/Globo Sat, com transmissão nacional, ao lado dos artistas que estão surgindo no cenário da novíssima música brasileira. Seu material de divulgação traz uma lista enorme de atuações: em agosto foram 12 apresentações em três estados. Ao longo do ano, fez shows com a *Orquestra Filarmônica de Brasília*; foi atração no *Teatro Bar Beco da Rua 8*, Biblioteca Nacional, *Café Martinica*; na cidade de Pirenópolis, *Café da Caixa Econômica Cultural*, *III Semana da Juventude e Estudantes* do Amapá, no projeto *MPB Petrobras* e terminou o período

¹¹¹Se todo sentimento. Faixa 9 do CD *Regado*, Renato Matos, música e letra de Renato Matos e João Bani.

como convidado para o show no réveillon da Esplanada dos Ministérios. No total, contabilizou 80 shows em apenas um ano, um número impressionante para um artista independente.

A forma de produção independente que se está estudando neste trabalho traz referenciais que podem ser esmiuçadas para se entender aquilo que os artistas estão gerando como cultura. A sociedade se mostra na arte. Rangel, romântico ou irônico como costuma ser, tem sempre um pé na realidade, que permeia sua obra, como na canção *Se apaixonar*:

Amar
 Pode deixar
 Seqüelas
 Mais do que as venéreas
 Em quem ousar
 Se enamorar
 Por alguém que tem medo
 Do que já sofreu
 Ao gostar de outro alguém
 Que era também medroso
 É contagioso
 O medo de
 Se apaixonar
 Não tem preservativo
 Pílula ou diafragma
 Que possa evitar
 Engravidar¹¹²

As palavras pontuam a chegada do século XXI e os novos hábitos de proteção da saúde que invade o campo da cultura e se entranha nas relações mais íntimas. Mesmo que não se leve em conta o contexto amoroso na base da letra anterior, somos atingidos pela metralhadora de sentidos ligando as palavras *seqüelas*, *venéreas*, *contagioso*, *preservativo*, *pílula* e *diafragma*. É a presença do cotidiano dos tempos da Aids, da camisinha, das campanhas públicas e do medo de amar e se de contagiar.

Mesmo que não propicie uma estabilidade econômica para o artista, Brasília é um lugar favorável à criação artística. Por influência da cidade, Rangel se permite passear por todos os estilos, do rock, blues, mpb ao baião. Ele sempre gostou da salada cultural, com

¹¹²

Se apaixonar. Faixa 10 do CD Pirata de Mim, letra e música de Eduardo Rangel.

gente de todos os lugares, embora note que nem todo mundo aceite essa diversidade, por considerar até uma falta de estilo definido.

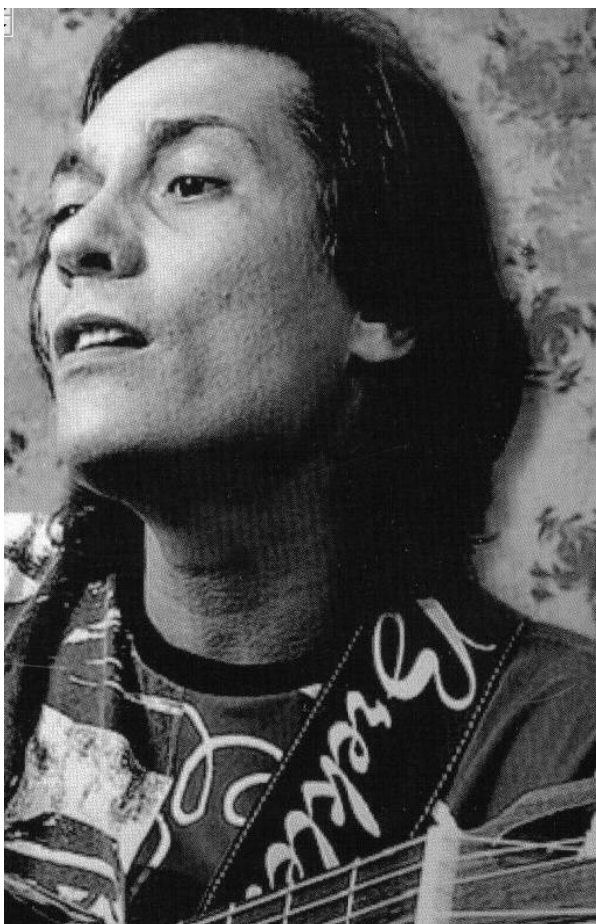
A arte do compositor pode influenciar mudança social por meio dos sentimentos. Essa potência da arte é uma das convicções de Rangel, que liga música à catarse, às emoções que o artista tem a sorte de conseguir explicar o que nem todo mundo percebe. Quando exerce esse poder de catarse, a música serve para entretenimento, além de aproximar culturas, idéias e emoções estéticas diferentes. O privilégio de ter talento para fazer as pessoas se enlevarem em coisas simplesmente bonitas, em certos momentos pesam como uma maldição. Essa drástica constatação ocorre quando o assunto é dinheiro ou a questão do tratamento respeitoso que o artista deveria receber. Para ele, é triste quando o artista é visto como um desocupado e um vagabundo porque faz arte e não tem uma ocupação padronizada, e passam a ver no artista como o bôbo-da-corte, o serviçal.

Rangel traz uma antiga reflexão da adolescência: o caminho que poderia tê-lo levado para um hospício é o mesmo que o levou para a música. A pessoa que não se encaixa nos padrões, não se adapta socialmente e só tem opções que não incluem seus sonhos, vai se tornar um artista ou um louco de hospício. A sociedade tolera o artista e lhe concede o direito de ser excêntrico e ter esquisitices. Desde a adolescência ele ouve: *ah, ele é artista. Se não é artista, deve ser maluco. A arte funciona como uma imunidade, que lhe permite decidir entre ser um bom diferente ou um péssimo igual. Ser compositor é sua forma de interagir economicamente, socialmente, com a sociedade, enfim, tornar-se viável. Talvez daí, sua maneira de sempre se expressar com intensidade os sentimentos em suas letras, como na música *Viúva negra*:*

E eu já nem quero ver pra crer Deus
Pra não saber a mortal que é
Muito pior do que perder você
Será perder a minha fê
Talvez o tédio ame a loucura
Talvez a cura de outra solidão
A tua luz me atraiu à teia
E a tua teia atéia me traiu¹¹³

113

Viúva Negra. Faixa 5 do CD Pirata de Mim, letra e música de Rangel.



Goya na capa do CD *Palavras verdes*.

Foto de Reynaldo Stavale (2005).

A arte para o artista independente não se restringe às atividades inerentes à criação estética. O processo da produção apresenta uma série de outras dificuldades. Tem o trabalho de criação das músicas e das letras, a produção fonográfica, os serviços de estúdio, arregimentação de músicos, arranjos e ainda deve pensar na concepção do disco como um todo. Para Goya, o compositor quer ter a sua linguagem, por isso não entrega tudo para as outras pessoas fazerem. Goya passou da fase de buscar apenas o reconhecimento. Agora se sente feliz na música por estar produzindo, e acha-se consciente, tranqüilo e certo de que é um compositor tão bom como os artistas brasileiros do primeiro time, embora não queira ser arrogante.

A questão da linguagem envolve todo o fazer artístico. O criador independente, por se ver obrigado a conviver com todas as etapas da elaboração musical e da produção física

do disco, termina por refletir sobre suas próprias posições estéticas. A estética de Gog sofreu uma influência inicial de seu tempo de faculdade. Mas a academia não foi um mar de rosas e ele entrou num processo de desconstrução no sentido de se afastar do formalismo e de se aproximar do dialeto do povo, a linguagem da rua. Quando começou a escrever, manteve rimas ainda com certa preocupação *poética*. Aos poucos, a periferia foi entrando com força nos seus versos, trazendo o dia-a-dia, a crítica política e a verdade dos excluídos. Ele decidiu falar para o povo entender, como disse textualmente em sua entrevista:

Eu não quero ser igual o Hino Nacional – Fulguras, ó Brasil, florão da América – e mandar amar e morrer pela pátria. Aí vem aquela coisa: Aqui a visão já não é tão bela/Brasília periferia Santa Maria é o nome dela. Todo mundo que pega ônibus sabe. Todo mundo que mora na região sabe. Se ele mora no Gama, mas ele tem um filho que mora em Santa Maria, uma empregada doméstica que mora em Santa Maria, um serviçal dele que mora em Santa Maria, um parceiro, um amigo. (Gog, entrevistado em julho de 2007)

A busca por uma linguagem direta, capaz de se comunicar com eficiência e clareza, a abdicação das formas *poética* elaboradas em padrões de um universo cultural com o qual ele não se identificava fez surgir o novo discurso nas letras de Gog. Foi com poesia que ele exalta o seu modo de expressar o mundo estético que resolveu abraçar, como explicita na música *Eu sou*:

O DJ é sensitivo, um arquivo vivo
 Sabe o caminho das pedras, o atrativo
 O beat que pulsa, bate, para mixar melhor parte
 É ele que abre com chave de ouro o baile
 Anuncia em primeira mão um novo estouro
 Reforça o coro, hit novo no seu criadouro
 Sempre pelo certo, para somar, multiplica
 Você escreve, ele esquenta, aumenta, amplifica
 Estica o frevo, até mais tarde ver o sol raiar
 O desafio nos motiva a musica no ar
 Quem é pelo Brasil? (Eu sou!)
 Quem é a maioria? (Eu sou!)
 Sempre pelo certo? (Eu sou!)

Sempre pela vida? (Eu sou!)
 Quem é periferia? (Eu sou!)
 Mais um na multidão? (Eu sou!)
 Por um mundo mais humano? (Eu sou!)
 Movidos pela paz? (Eu sou!)

Vejamos, primeiramente, alguns valores estéticos que o autor destaca na letra. O elogio ao *DJ* representa uma afirmação do gênero, destacando a figura do artista que opera os equipamentos eletrônicos fundamentais em qualquer apresentação. A prática de enaltecer detalhes do gênero é uma tradição na música. Nos forrós, há várias canções que destacam os bons sanfoneiros, os diversos instrumentos típicos ou que falam das formas de dançar. No samba, também se observa uma quantidade relativamente grande de canções falando dos tambores, tamboris, rodas de samba e outras formas de auto-identificação. No refrão, podemos enfileirar as palavras-chave na definição das peculiaridades dessa vertente cultural – *Brasil, maioria, pelo certo, pela vida, periferia, um na multidão, um mundo mais humano, pela paz*.

Outro compositor entrevistado também esteve nos bancos de uma universidade, mas não abandonou o curso. Trata-se do dentista Rogério Fagundes, compositor da banda *Tijolada Reggae*, que sempre imagina o compositor escrevendo como se estivesse redigindo o roteiro da própria vida. Por isso, acha importante gravar sempre as músicas para perceber as mudanças que vão ocorrendo na visão de mundo e nas diferenças de estilo ao longo do tempo. A criação artística vai marcando a vida de quem faz, mesmo que não seja tão importante para quem esteja apenas ouvindo. A presença de um trabalho inconsciente na construção da arte é um mistério que os próprios artistas têm dificuldade de decifrar. Talvez daí a tendência para atribuir poderes mágicos à criação artística, como se ainda subsistisse as posições estéticas que acreditam que a música nasceu com a religiosidade. A referência a *dons* ou a *interferências espirituais* não é raro quando o artista tenta explicar seu próprio processo. Observe-se a apologia a essa força do inconsciente na canção *Lua*:

Fazer sentir recitando com qual forma de beleza
 É como cantar cantando
 São normas da natureza

Feliz poder recitar um pouco dessa magia
 Que custe ou não acertar
 Entenderá certo dia
 A lua trata e cura qualquer medo
 Com ternura
 Sem enredo¹¹⁴



Capa do CD Construção, da banda Tijolada Reggae (1999).

Gostaria de comentar a declaração anterior de Rogério. Sua preocupação com a expressão é total, o que fica patente na sua narrativa, ao afirmar que ser compositor representa *uma forma de expressão muito forte*. Em seguida ele comenta que o ato da criação ganha enorme significação para o artista, mesmo que não haja uma repercussão imediata sobre o público – *Talvez não tanto para as pessoas que estão lendo ou que estão ouvindo, mas para quem fez, com certeza*, disse Rogério.

Algo semelhante apareceu nas declarações de Daniel Grilo, compositor da banda *Cadabra*. A música surge como uma imposição interior, um desejo incontornável:

Eu preciso ser um compositor. Eu não tenho essa relação da música ao vivo. Gosto de tocar ao vivo, mas não tenho essa preocupação com o público. Então, composição é o que eu mais priorizo. E precisa sair. Se ficar dentro eu explodo. (Daniel Grilo, entrevistado em julho de 2007)

¹¹⁴

Lua. Faixa 3 do CD Construção, Tijolada Reggae, letra e música de Rogério Fagundes

Essa é sua questão maior: ser compositor é uma questão prioritária, urgente e inegociável. Criar vira uma alternativa de expressão existencial. Sem qualquer dúvida, a composição para Daniel Grilo ocorre no sentido de atender a uma demanda sua, interior, deixando, em segundo plano, todas as outras preocupações. *A Cadabra* aconteceu quando Daniel tomou consciência de que queria ter uma banda. Até hoje ele está feliz com seu trabalho musical e jamais valorizou a relação com o público. O sucesso é ver o disco pronto, até porque não gosta de público, que considera uma massa burra. Em suas próprias palavras, não tem a empatia que o artista em geral tem, e cada dia se sente mais longe de uma boa relação com o público:

Hoje em dia acho que ainda está pior. No Porão do rock já chegou algumas vezes de eu mandar tomar no c. mesmo. Assim, falar: pô, vamos lá galera. E a galera achar isso muito bom pelo motivo errado. Não sei se eu não sei me expressar muito bem. O Nelson Rodrigues falou que o público, trezentas pessoas, o público é um bloco de imbecis, uma coisa assim. (Daniel Grilo, entrevistado em julho de 2007)

Ser compositor é a grande missão da vida de Uirá. Nada mexeu tanto com o sentimento como compor. É prazer, sensação de estar realizando uma coisa que não é comum ou banal. Ele acredita que compor dá um poder imenso perante a sociedade, perante as pessoas que escutam. Ele acha que se Deus concede uma habilidade, vai querer saber o que foi feito com esse talento. Daí a responsabilidade de quem faz música:

Não me imagino sem música. Nunca me imaginei fazendo outra coisa que não fosse música desde que eu assumi isso pra mim. E não tem pouco tempo que eu assumi que era isso que eu quero isso pra minha vida. Agradeço todo dia que eu acordo, toda música que eu componho, agradeço por ter essa habilidade, de ter esse ofício. Eu acho muito digno. Ser compositor eu não escolhi. A música me escolheu. Eu não escolhi a música. Não foi opção minha. Aconteceu na minha vida de uma maneira que eu realmente não tive outra opção. (Uirá, entrevistado em 16 de julho de 2007)

Podemos observar que os artistas independentes têm o traço comum de se considerar um deslocado, alguém que não se adapta ou não comunga com o pensamento médio da sociedade. Essa tendência parece acentuar o desejo de criar, expressar e colocar-se como um interlocutor que tem uma percepção do mundo, uma fala para ser colocada. A semente de rebeldia diante do real é mola propulsora que faz do artista independente um criador capaz de buscar o seu espaço, portanto, aquilo que foi chamado de forma provocativa de *arte, a casa dos loucos*, é no sentido de refletir o que se denuncia em muitas canções e narrativas dos artistas: eles têm algo que julgam importante dizer e farão isso, mesmo que seja à própria custa, na forma mais independente que puder. O sentimento de ser crítico em relação às estruturas sociais, mesmo que seja só um discurso, não deve induzir ao pensamento de que esses artistas sejam pessoas desajustados e irresponsáveis em seu trabalho. Manter uma carreira independente exige persistência, luta solitária e abnegação. Tudo isso só ocorre com muito trabalho e uma coragem renovada a cada dia. A mídia nega espaço para mostrar a arte e o público insiste em seguir os meios de comunicação. Esse comentário vem a propósito de uma grande parcela, até mesmo de pessoas de formação intelectual substancial, que fazem o discurso de apoio aos independentes, mas, na prática, fazem o jogo da mídia. Se todas as pessoas que se solidarizam com o artista independente comprassem os discos, fossem aos shows e acompanhassem com atenção a carreira dos artistas que estão fora do circuito comercial, provavelmente, a cultura estaria mais democratizada. Há, sim, uma acomodação do público, como se fosse fiel seguidor das notícias de jornal e dos cadernos de cultura dos grandes veículos. É comum escutar o comentário de que não há nada de novo na música brasileira, quando 70% dos discos produzidos são independentes e não chegam ao conhecimento do grande público. O melhor seria dizer que não há nada de novo na grande mídia. Sobre a utopia de ver o público participando da divulgação cultural, escrevi recentemente:

A criação de um espaço generoso para a música não é só uma tarefa de quem faz. Os responsáveis pelos sistemas de divulgação precisam repensar o seu papel na construção da cultura.

E o público, continuará sendo visto apenas como massa amorfa à espera de quem a conduza? Aqui também cabe uma reflexão: o público precisa reconhecer o seu poder de transformação e se colocar melhor nessa equação. Quando compreender seu peso como consumidor e, principalmente, como cidadão, o público ampliará sua participação na

cultura, suplantando o estereótipo de receptor, para adotar a posição de integrante exigente do processo cultural. (FERREIRA, 2006)¹¹⁵

Em termos de qualidade, a produção independente está cada vez mais competitiva com a produção industrial, principalmente, com a possibilidade tecnológica que torna cada dia mais viável uma produção sem o poderio das grandes gravadoras. O gargalo continua sendo o de sempre: não há democratização nos meios de escoar a rica produção feita pelos próprios artistas. Evidentemente, trata-se de uma questão de políticas públicas, em que o artista cumpre a sua parte de produzir, enquanto os outros setores se mantêm fiel somente às estratégias mercadológicas de venda de produtos culturais.

3.4 A política entre a chatice e a utopia

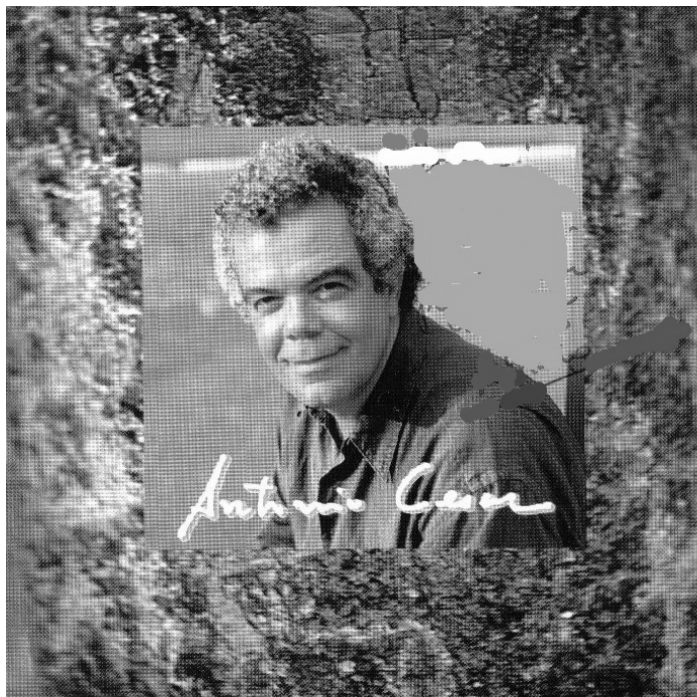
Política e música estiveram juntas em diferentes momentos da vida do País. Em primeiro lugar, nos acontecimentos estudantis do tempo do CPC dos anos 1960, e, depois, numa das vertentes da bossa nova com um viés mais social, com Nara Leão e a música de protesto. Em seguida, ocorreu a era dos festivais, quando Chico Buarque e Geraldo Vandré lideravam a juventude com a estética engajada. Nos anos 1980, a política deixa de ser colocada explicitamente nas canções e encontra novas formas de manifestação. A partir dos anos 1990, justamente o período abordado por esta tese, o Brasil entra nos tempos da redemocratização e agora vamos observar o tratamento que a política vai receber na arte dos independentes de Brasília.

A política permeia as narrativas dos artistas e as músicas vão espelhar o tipo de interesse nos temas sociais. A primeira música composta por Tonicesa Badu foi um samba, o mesmo gênero que aparece no único CD gravado em mais de 50 anos de vida. A música chama-se *Crônica do buraco da cidade*,¹¹⁶ que ele qualifica como um samba moderno, de linguagem contemporânea e com muito *swing*. Mas, acima de tudo, esse samba traz uma reflexão, uma denúncia política sobre a questão da moradia. Um dia ele estava indo para a Rodoferroviária, quando viu um homem morando num buraco vizinho do Hotel Nacional, no coração da cidade. No seu ponto de vista, a música traz uma denúncia social de uma forma simpática e humorada, mas contundente. Ele aposta nessa união de uma composição

¹¹⁵ Ferreira, 2006.

¹¹⁶ Gravada com a participação do bandolim de Hamilton de Holanda, o violão de sete cordas de Fernando César e a percussão de Leander Mota.

rítmica, melódica, bem feita, com *swing*, transformada numa crônica simpática. Vejamos um trecho da letra:



Capa do CD Antonio César, antigo nome de Toniseca Badu (2004).

O homem me mandou uma mensagem um olhar de amedrontar
 O cara me mandou uma mensagem, um olhar de arrepiar
 Olhei rapidamente tudo em volta: pedra pau poeira
 Papel, pano sujo, lata de cachorro, criança, mulher, entulho

A miséria urbana não passou despercebida do olhar do poeta. A cena descrita na letra ocorre no coração do Plano Piloto, perto do Hotel Nacional, justamente na parte da cidade em que a renda *per capita* é alta e o padrão de vida faz inveja a muitas outras capitais. Justamente aí, o artista flagra um quadro de abandono, que mistura poeira, pano sujo, cachorro, mulher e criança. Mas, sobretudo, ele vê o olhar amedrontador do personagem. Evidentemente, que se trata de um tema social, com forte carga política, no entanto, o autor insiste em destacar, na sua entrevista, que considera essa música ritmada e formatada como uma *crônica simpática*. Observe-se que essa reticência ao assumir uma música de caráter fortemente politizado como uma reação dos artistas ao que se conhecia

antigamente como *música de protesto*, aspecto que será abordado mais adiante, depois de apresentar outros exemplos dessa posição em outros artistas independentes.

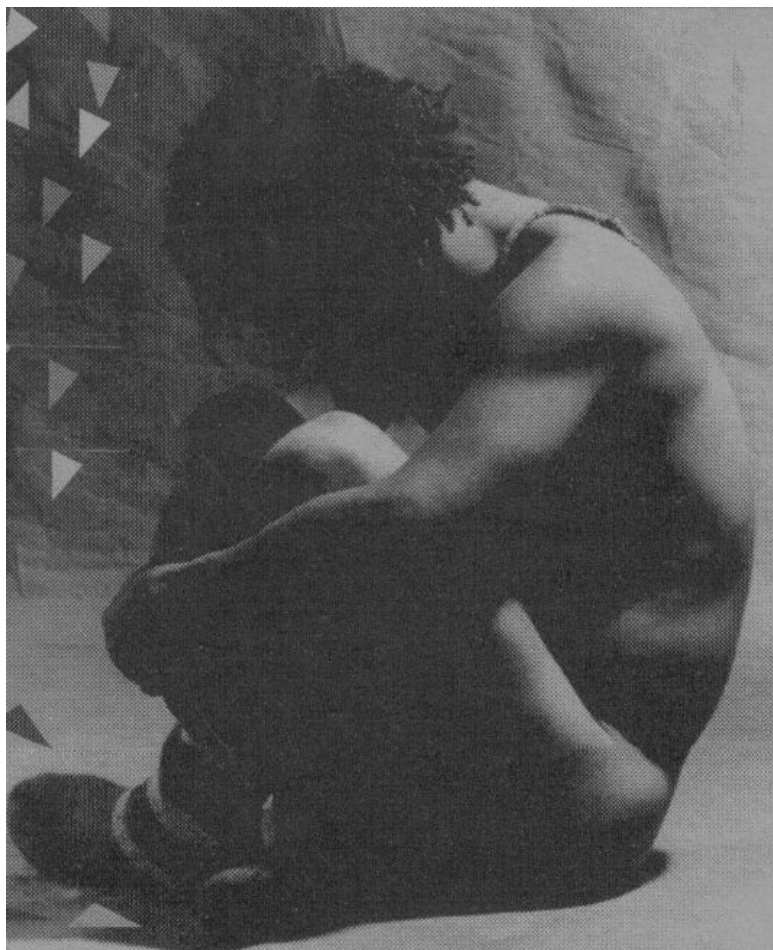
Renato Matos, por exemplo, lembra dos momentos difíceis para os artistas durante o regime militar, do ambiente carregado da repressão, do medo das perseguições políticas. Entretanto, em sua entrevista, afirma que não se dispõe mais a fazer canções de protesto, de conotação obviamente política. Isso porque ele acha que o protesto já vem dentro da própria idéia da música, mesmo quando se fala de uma menina. Ele cita uma parceria chamada *Tambores do amor*, que não está dirigida a ninguém especificamente, mas ao amor. Na verdade, ele foge do tema político tanto quanto do tema amor romântico, motivo pelo qual traz uma pitada de crítica ao estilo de Renato Russo, com seus temas do *adolescente doloroso, problemático*, como no trabalho da banda *Legião Urbana*. Prefere a situação bem humorada. No seu processo de criação, a palavra leva a uma história e não ao contrário. E dá um exemplo:

Paixão e noite
 Todo amor impossível
 Se ainda estou vivo
 Meu amor é por intuito
 É o amor
 Essa nobre descoberta
 Que ainda se encontra por debaixo das cobertas
 Se amar é ouro
 O problema é diamante
 Tesão, tesouro
 Tudo que possa ser ante.

Nos últimos versos se observa a palavra conduzindo ao conteúdo, como a palavra *ouro* puxa *diamante*, e *tesão* puxa *tesouro*. Depois de fazer *música de indignação*, resolveu parar com temas diretamente políticos. No passado, passeava pela praia do protesto em letras como a seguinte:

Robin Hoods modernos
 Príncipes das noites
 Lampiões, coriscos
 Sangue, violência
 Com toda razão

Se o amor fugiu das barrigas
Das balas, facas
A fome e o desespero incendeiam o coração
Com toda razão.



Renato Matos. Capa de CD Reggadô.

Foto de Rui Faquini (1993).

Renato agora prefere um tratamento mais leve. Realmente, não se observa na obra a recorrência do que se chama de *música de protesto* no sentido das canções que combatiam a ditadura, ou mesmo os tempos do protesto dos movimentos alternativos e antiguerra da juventude dos anos 1970. A luta agora se dedica à defesa da ecologia. Aliás, ao lado da temática afro-brasileira, tão presente na sua obra, existe uma tendência a trabalhar a questão ambiental, como na explícita letra de *Reggae do trator*:

Encoste este trator agora

Pra ele não cavar mais nada, nada, nada
 Vá embora
 Jogue esta machado fora
 Pra ele não cortar mais nada, nada, nada
 Sai fora
 Jogue este serrote fora
 Pra ele não serrar mais nada, nada, nada
 Vá embora
 Hei moço, me deixe esta árvore
 Deixe o cerrado em paz
 Que de cerrado basta o nome ¹¹⁷

Se Renato Matos tem na afrobrasilidade e na ecologia seu espaço de intervenção política, Eduardo Rangel encontra outra vertente, que são as questões relativas aos gêneros masculino e feminino e da sexualidade como campo de reflexão. O sempre precoce compositor Rangel teve seu encontro com a política ainda muito jovem. Era ainda tempo de colégio, quando foi classificado no *Festival Interno do Colégio Objetivo (FICO)* com a canção *Xeque-mate*, na qual comparava o mundo a um tabuleiro de xadrez, no clima de protesto que tanto gostava. A música agradou ao público e ao júri, mas uma censura impediu de levá-la para a merecida apresentação em São Paulo, como previa o regulamento do festival. Teve ainda outra consequência mais grave. Com apenas 15 anos de idade, Rangel foi intimado a depor na Polícia Federal. Queriam saber o que pretendia dizer com aquela letra e vetaram a música, que o colégio substituiu por outra composição dele. Tratava-se de *Novo dia*, igualmente de protesto, falando das injustiças sociais, do dia-a-dia massacrante e, claro, das questões do proletariado. Agora que está maduro, ele se percebe ingênuo naquela época, quando, sentindo-se decepcionado, acabou saindo do colégio e largando o estudo.

De tão ingênuo, foi depor na polícia demonstrando sua indignação, declarando que aquilo era num absurdo, numa atitude perigosa nos tempos da ditadura. Sua leitura agora é que a atitude de então foi a rebeldia natural e legítima da adolescência e não havia uma organização política como imaginavam os militares. Seus astros na música eram os que julgava mais instigantes, como Belchior, Chico Buarque e Caetano Veloso. Ao mesmo tempo, admirava o chamado *maldito* Sérgio Sampaio e o *alternativo* Raul Seixas. Sua

117

Reggae do Trator. Faixa 1 do CD Reggadô, letra e música de Renato Matos.

simpatia sempre se dirigiu às pessoas mais autêntica, irreverentes, que remam contra a maré:

Eu gostava muito do aspecto filosófico do Belchior. Eu sempre me senti muito antena parabólica. Tinham alguns que me influenciavam mais, mas eu ouvia de tudo, fazia um filtro. (Eduardo Rangel, entrevistado em 4 de junho de 2007)

Onde, então, está a atual fala política de Rangel? Tal fala se concentra fielmente na questão de gênero, na busca do equilíbrio entre homens e mulheres. E, bem próximo desse tema, ele realça a questão da sexualidade. A mais indiscutível demonstração de sua opção pela questão da relação entre os gêneros dentro da sociedade é a sua música Chafariz:¹¹⁸

Sempre fui irmão de fé
E fazia você sorrir
Se pegava no seu pé
Pra saber como é que é
Que menina faz pipi

Da ingenuidade da lembrança infantil, pueril mesmo, no sentido de desarmar os espíritos para que o assunto seja tratado com naturalidade e um pouco de humor, se assim se pode dizer. E continua a letra mais adiante:

Lindo ser tão diferente
E ao mesmo tempo ser gente
Que mistérios tens menina
Para me deixar sempre um guri

A aceitação do *outro* vem logo no verso *lindo ser tão diferente*. Isso leva ao âmago da questão da *identidade*, da relação com o outro.

Se eu crescer assim moleque, bobo, sonso e feliz
Vou botar no meu jardim
Uma estátua um chafariz
E você vai posar pra mim
Eu até acho graça

118

Chafariz. Faixa 7 do CD Pirata de Mim, letra e música de Eduardo Rangel.

Tanta estátua de guri
Fazendo pipi na praça
Só menina eu nunca vi

O verso final dá um xeque-mate no assunto. A evidência das estátuas de meninos fazendo *pipi na praça* traduz o argumento insofismável de uma visão machista da sociedade. Claro que alguém pode lembrar que nas pinturas e nas esculturas não faltam exemplos de mulheres nuas, cenas eróticas ou coisa que o valha. Mas nessas diversas visões, o olhar não percebe tão claramente o traço social da manifestação masculina de uma visão da questão sexual. Mesmo sem aprofundar, somos surpreendidos com a constatação de que aos meninos se concede o direito da *representação* em público, ingenuamente, fazendo pipi. As meninas não podem ser *representadas* nessa situação. Por que não? Seria feio? Seria indecoroso?

Quem se debruçar sobre o assunto verá que a conquista de espaços atravessa os tempos. Houve época em que as mulheres não eram aceitas na literatura e não tinha o direito ao voto nas eleições. Mesmo na música popular, a participação das mulheres entre os artistas era vista com muito preconceito, no passado. Portanto, os espaços destinados a homens e mulheres eram diferentes e restritivos para elas.

Na canção Esfinge, o autor passeia novamente pelo tema da sexualidade feminina, apontando as abordagens culturais que pesam sobre o tema:

O povo me cobra alguma ofensa
E teimo em admirar você
Que exerce com tanta competência
O direito ao prazer
Você só é fiel a você
E se eu não lhe bastar, procura
Em outros mais prazer¹¹⁹

Sua obra mais polêmica talvez seja *Vênus*, que ele considera muito feliz. Gosta tanto dela que acredita que ela vai garantir a sua aposentadoria no futuro. A razão de tanta certeza é que *Vênus* tem o mérito de ser peculiar e destrinchar de maneira delicada um tema complexo. Ele sabe que a música encontra resistências pelo tema proibido da genitália

¹¹⁹

Esfinge. Faixa 1 do CD Pirata de Mim, letra e música de Eduardo Rangel.

feminina. Como se fosse permitido falar sobre orelha ou cotovelo, mas não sobre partes mais íntimas do corpo. Ele crê que a resistência à divulgação da música pelos meios convencionais poderá ser ultrapassada pelo uso da internet. Essa canção tem admiradores confessos, principalmente, entre as mulheres, que se sentem homenageadas. A música provoca uma reação, mesmo que seja desfavorável, mas não passa despercebida. Rangel considera a música um instrumento poderoso na troca de idéias, de empatia com as pessoas. É uma maneira de influenciar a sociedade e de fazer as pessoas se emocionarem. Em *Vênus* ele vê uma forma de libertação, visto que algumas mulheres não se relacionam bem com a própria genitália. Vejamos a letra:

Apertadinhas
Molhadas, quentes
Cheias de dobrinhas
Escondidas nos sonhos, fantasias
Taras e manias
Saías e calcinhas
Algumas peludas e viçosas
Que incham ao mais leve tocar
E outras qual pétalas de rosa
Se escondem desse mundo malvado
Por entre as duas coxas zelosas
Fiéis guardiãs de um palácio
Que só aos heróis é dado entrar

Uns lábios maiores tão pequenos
Que às vezes suplicam um batom
E uns lábios menores tão gigantes
Que tribos do sul da Indonésia
Penduram mil brincos e pingentes
Querendo mostra a toda gente
As prendas que Deus cismou de dar

O talho que nunca cicatriza
E que às vezes se põe a sangrar
Qual lágrimas caídas do Olimpo
O totem de toda a adoração
A imagem mais perfeita de Deus

De onde todos nós filhos teus
Mistérios e poder da criação.

A questão de se trabalhar a sexualidade em arte sempre traz um quê de polêmico. Mesmo assim, a música brasileira é pródiga em tratar do assunto. Recentemente, foi publicada uma pesquisa exclusivamente sobre o tema, no livro intitulado *História sexual da MPB*, de Rodrigo Faour.¹²⁰ Em mais de 500 páginas, o autor visita um vasto repertório da música popular dedicado ao tema sexo, do passado até os dias atuais. Portanto, tratar a questão sexual não é propriamente um tabu nas letras de música. A letra de Rangel, não fosse ele um artista independente e tivesse mais visibilidade em termos nacionais, muito provavelmente seria incluída por Faour no seu compêndio.

A referência direta à genitália feminina pode explicar o constrangimento que a música *Vênus* possa eventualmente causar. Essa discussão lembra a questão de François Rabelais,¹²¹ um mestre da literatura pouco conhecido que só foi compreendido depois que estudaram suas *fontes populares*. O carnaval medieval do tempo de Rabelais não pode ser imaginado como uma forma artística, uma vez que ninguém assistia ao carnaval, mas todos *viviam* aquela festa. A única lei era a liberdade. O riso era patrimônio do povo, como manifestação da alegria que durava até três meses e atingiam todas as camadas, com uma linguagem recheada de grosserias. O exagero era positivo, marcado pelo *rebaixamento*, transferindo ao plano corporal tudo que é espiritual. Degradar é comungar com a parte inferior do corpo, dos órgãos genitais, o coito, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. Era um tempo dos extremos. Portanto, o grotesco deve ser julgado dentro do seu próprio sistema (BAKHTIN, 1993).

Andando na mesma via, mas em sentido contrário, Rangel parte do *rebaixamento*, da comunhão com a *partir inferior do corpo, dos órgãos genitais*, para chegar a uma abstração, a releitura do tema que, sem perder sua sensualidade, mantém um tratamento de sensibilidade e de elevação. Claro que as palavras ditas de forma direta soam desconcertantes, pois a temática ainda vive confinada às conversas privadas e são pouco toleradas em espaços públicos, como a letra de uma música popular.

¹²⁰ Faour, 2006.
¹²¹ Bakhtin, 1993.



Capa do CD Eduardo Rangel e Orquestra Filarmônica de Brasília (2007).

Tratar da sexualidade, das questões de gênero, e dos temas ligados à crítica ao consumismo, como se vê na obra de Rangel, é uma forma de atuar politicamente. Não no sentido da música tradicional de *protesto*, mas nos novos caminhos apontados por Stuart Hall, como novos espaços de trabalhar a questão da identidade.

Há uma polêmica invadindo as discussões teóricas, a partir do fenômeno do funk carioca, em que o assunto da sexualidade fica em primeiro plano. Como reagir diante do caráter direto e explícito das músicas do bailes funks que beiram a pornografia? É uma degradação da linguagem artística ou um instrumento de expressão de camadas sociais que encontram sua própria fala, longe dos controles estéticos e morais de uma parcela privilegiada da sociedade?

A Academia começa a palmilhar um novo debate sobre uma cultura clandestina, construída a partir da população mais pobre e com critérios estéticos diversos dos praticados no meio intelectual. O assunto é ligado à inclusão social. Dentre os que desbravam o território dessas manifestações está Hermano Viana, que dedicou parte de sua vida ao estudo das razões e das raízes do samba no século XX. Agora ele invade a área da música feita à margem da indústria convencional e dos meios de comunicação:

Ainda bem que outros novos estilos populares, mesmo ignorados pela grande mídia de alcance nacional, escaparam dessa prisão mercadológica regionalista. É o caso do forró de sintetizador (como sempre digo, parodiando Joãozinho Trinta: rico é que gosta de raiz, pobre gosta de tecnologia). Os últimos lançamentos, sem jabá ou o marketing das grandes gravadoras, percorrem o país inteiro por meio de uma rede de distribuição e comercialização paralela que não depende de incentivos fiscais ou da Lei Rouanet. Moro em Copacabana, onde quase todos os porteiros são cearenses ou paraibanos: vejo sempre vendedores ambulantes passando aqui na rua, com suas bolsas cheias de CDs para vender. Resultado: muitos hits em todo o país, amados por quem ficou de fora da "nossa" casinha-grande, ou para quem não pegou carona na classe executiva do "nosso" disco voador da cultura oficial. (VIANNA, 2006)¹²²

Baseado nisso, Vianna descarta a importância da pirataria como causa da grande crise que avança sobre a indústria fonográfica. Na sua opinião, o que existe é uma incompetência das gravadoras que não estão abertas à grande produção musical que lota festas nas periferias, criando novos sucessos populares, como ele diz textualmente: *os diretores artísticos das gravadoras ou perderam a sintonia com o gosto popular ou não perceberam que os consumidores musicais brasileiros não se resumem mais àquela turminha que um dia financiou as glórias da MPB dita de qualidade.*

A cultura periférica, tanto em termos urbanísticos como no campo das representações, é o tema do livro *Abalando os anos 90, funk e hip-hop, globalização, violência e estilo cultural*, organizado por Michael Herschmann (1997), em que o pensamento de Vianna novamente serve de referência. Ali se discute que os críticos da cultura costumam carimbar os funkeiros como alienados e apolíticos, posição também compartilhada pelos artistas ligados ao politizado hip hop:

Para Hermano Vianna, no entanto, essa isenção política não significa que eles sejam alienados. Fazendo uma crítica aos analistas que acreditam na oposição entre as elites — sempre de olho no cenário internacional — e os setores populares, que seriam responsáveis pela manutenção das "raízes autênticas da cultura

¹²²

Vianna, 2006.

brasileira", Vianna, de certa imbuído do espírito de Dick Hebdige, chama a atenção para os grupos subalternos e compreende a cultura dos funkeiros como uma forma de resistência à rã oficial e dominante. Uma forma de resistência que independe de um ou de uma identidade étnica ou de qualquer causa." (HERSCHMANN, 1997)

Sim, concordo com a pauta sobre a música ultrapopular que o País está criando e ainda não foi incluída seriamente nas políticas culturais. Ao longo do tempo, muitas manifestações excluídas e proscritas passam por um processo de revisão e se tornam parte da cultura reconhecida. Assim, é muito provável que muitas manifestações encaradas com desconfiança e preconceito venham a fazer parte do mundo das *representações* e das *práticas* estudadas com o devido respeito.

Um dos entrevistados, entretanto, abraça a música política como tema explícito. A posição do compositor Gog é absolutamente transparente e expõe que considera o *hip hop* um movimento de orientação esquerdista. Ele ultrapassou a barreira teórica para se engajar pessoalmente na luta partidária, expondo publicamente sua preferência política:

Por isso, nós apoiamos campanha do próprio presidente da República, o Lula. Ele me recebeu – eu e a comissão do hip hop¹²³, quando disse que a música que embala o seu governo é o hip hop. Colocou um bonezinho do hip hop. Hoje nós temos no Conselho Nacional da Juventude duas cadeiras do hip hop, trabalhando políticas públicas afirmativas. (Gog, entrevistado em 11 de novembro de 2007)

Uma angústia que atrapalha a quem trabalha conscientemente as questões do negro na cultura.¹²⁴ O drama de quem nasce negro no Brasil conduz a poucas portas, como a lama, o crime, o futebol ou a música. O sucesso pode trazer o risco de contribuir para a manutenção do sistema que os artistas engajados condenam.

O universo estético do *hip hop* forma uma rede de manifestações e de atividades numa mesma direção. A junção de diferentes manifestações culturais interligadas dá ao

¹²³

O encontro foi no dia 25 de março de 2005.

¹²⁴

Zeni, 2007.

movimento uma força social que parece faltar à atual MPB. O modelo de inserção, o perfil filosófico, a criação de vínculos mobilizadores, tudo isso faz do hip hop um movimento que se afirma em diversas cidades, tendo na periferia de Brasília um ponto poderoso de irradiação. Desvendando o gênero, encontram-se quatro elementos constitutivos do ponto de vista estético: o *break* (dança robótica, sincronizada e realizada em equipe), o grafite (pintura nos muros), o DJ (Disc Jockey) e o rapper (MC, mestre de cerimônias, que declama as letras sobre bases eletrônicas. DJ e rapper são o rap (*ryhym and poetry*) a base musical. A estrutura estética é completada com os elementos sociais, como a conscientização, a luta dos negros, a herança cultural e o combate ao preconceito (ZENI, 2007).

A cultura hip hop está ligada à periferia e à cultura negra. A categoria *raça* não é científica, mas uma construção política e social, ligada ao poder socioeconômico, que resulta em exploração, exclusão e racismo. O racismo tem uma lógica própria que pretende legitimar a exclusão racial pelas distinções genéticas e biológicas, ancorando-se na natureza. O viés preconceituoso procura significar a proximidade dos afrodescendentes com a natureza, inferindo que sejam indolentes, impulsionados mais pela emoção, hipersexualizados e com pouca capacidade intelectual, baixo autocontrole e tendam à violência. Essas visões distorcidas levaram os movimentos a buscar uma atitude de adotar uma posição política na construção do imaginário (HALL, 2003). De todos compositores observados na pesquisa, Gog é o que apresenta os argumentos políticos mais didáticos. Um exemplo eloqüente é a longa letra de *Carta à mãe África*:

É preciso ter pés firmes no chão
Sentir as forças vindas dos céus, da missão...
Dos seios da mãe África e do coração
É hora de escrever entre a razão e a emoção
Mãe! Aqui crescemos subnutridos de amor
A distância de ti, o doloroso chicote do feitor...
Nos tornou! Algo nunca imaginável, imprevisível
E isso nos trouxe um desconforto horrível

A mãe África, como carinhosamente a chamam os que se identificam com suas raízes transplantadas, ganhou um significado internacionalmente comungado. Os africanos espalhados em muitos continentes como escravos dos tempos coloniais redescobriram, no

século XX, a necessidade de resgatar um eixo de resistência cultural. Agora não são mais somente africanos, mas se tornaram *híbridos* no contato com outras culturas. No caso do Brasil, houve uma tentativa de chegar ao tema pela via do nacional popular, por meio do teatro, da música e do cinema estudantil, com forte engajamento político na década de 1960. Depois, até por força da censura, essa mobilização pela liberdade e pela cultura popular foi drasticamente interrompida.

A busca da África aconteceu também na cultura caribenha. O esforço de reconstruir as identidades caribenhas a partir de um retorno a suas fontes originárias não foi em vão, pois retrabalhar a África resulta num poderoso e subversivo elemento da política cultural no século XX: *A “África” que vai bem nesta parte do mundo é aquilo que a “África” se tornou no Novo Mundo, no turbilhão violento do sincretismo colonial, reforjada na fornalha do panelão colonial* (HALL, 2003, p. 39). Esse retorno deve levar em conta o tempo, os contatos, a reinterpretação, enfim, tem de ser retrabalhada. Mais do que uma volta *pura*, há uma volta pela resignificação, como elemento de elaboração de uma identidade cultural dentro de um ambiente de globalização. Mas continuando a observar o raciocínio de Gog na música *Carta à mãe África*, encontram-se outros aspectos:

As trancas, as correntes, a prisão do corpo outrora...
 Evoluíram para a prisão da mente agora
 Ser preto é moda, concorda? Mas só no visual
 Continua caso raro ascensão social
 Tudo igual, só que de maneira diferente
 A trapaça mudou de cara, segue impunemente
 As senzalas são as anti-salas das delegacias
 Corredores lotados por seus filhos e filhas...

O *multiculturalismo* tem uma versão *comercial* que parte do princípio de que se a diversidade for publicamente reconhecida, a diferença cultural será resolvida e dissolvida no consumo privado, sem se redistribuir poder. Gog menospreza a moda não engajada, essa superficialidade no trato da questão, e acusa o golpe da trapaça das senzalas às delegacias atuais. A representação gestual e visual faz parte do processo de identificação cultural, tanto que Gog abriu lojas específicas para atender às demandas simbólicas do gênero. Ao criticar a cultura negra como moda fora do movimento que lhe dá legitimidade, Gog ilustra exatamente o que Volochínov/Bakhtin disse sobre o signo fora das tensões da luta social,

quando se enfraquece, vira alegoria e deixa de ser um instrumento vivo da sociedade.¹²⁵ Em outro trecho, o artista deixa transparecer que reconhece o peso do simbólico e da construção do imaginário na lutar por identidades:

Mesmo separado de ti pelo Atlântico
 Minha trilha são seis românticos cantos
 Mãe! Me imagino arrancado dos seus braços
 Que não me viu nascer, nem meus primeiros passos
 O esboço! É o que tenho na mente do teu rosto
 Por aqui de ti falam muito pouco

A metáfora do filho apartado da mãe remete imediatamente para a grande narrativa das diásporas, originalmente extraída dos textos bíblicos. Há uma referência à história moderna do povo judeu, da qual o termo *diáspora* se derivou. Para os caribenhos, prevalece a influência do Velho Testamento, com a narrativa do *povo escolhido*, escravizado, sofrendo, seguindo a Moisés rumo à Terra Prometida. Esse é o universo metafórico dominante nos discursos libertadores negros do Novo Mundo: *Muitos crêem que essa narrativa do Velho Testamento seja muito mais potente para o imaginário popular dos povos negros do Novo Mundo do que a assim chamada estórias do Natal.* (HALL, 2002, p. 28)

Aqui chamo atenção para o verso *É o que tenho na mente do teu rosto/Por aqui de ti falam muito pouco*. Primeiramente, o autor faz referência ao imaginário, quando afirma que o *rosto* da África está em sua mente. Essa compreensão poética coincide com as teorias que desvendam a feitura desse imaginário, principalmente com Castoriadis, que identifica a sua formação social. A África é um continente no sentido imaginário, representacional e uma concentração de significados operacionalizados ora por quem deseja manter sua inferioridade, ora pelos que vêm na sua significação uma bandeira de afirmação.

O outro verso – *Por aqui de ti falam muito pouco* – deixa transparecer dois aspectos. A fala é uma forma de existência. No momento em que a *África*, mesmo como alegoria cultural (e na versão imaginária) deixa de ser falada ou evocada, torna-se silenciada. Com isso, vê-se que a linguagem determina a concretude social das relações.

¹²⁵

Citado por Hall, p. 52.

Por que o autor diz que *de ti falam muito pouco*? Exatamente porque a pauta do assunto dentro da sociedade tem um papel importante, pois, se o preconceito foi legitimado pela fala, é pela fala que ele vai sendo recuperado no seu sentido de diversidade cultural e democrática. Daí a luta de alguns segmentos para incluírem novas versões sobre a história do País nos livros didáticos, em que a saga de negros, índios e pobres seja reinterpretada. Alguns versos adiante, a letra da música *Carta à mãe África* coloca a questão do autoconhecimento que vem como que por instinto:

Os tiros ouvidos aqui vêm de todos os lados
 Mas não se pode seguir aqui agachado
 É por instinto que levanto o sangue Panto-Nagô...
 E em meio ao bombardeio
 Reconheço quem sou, e vou...

A cultura traduzida é justamente aquela que brota do inconsciente de gerações inteiras na busca da *identidade* cultural, retrabalhando antigas significações, não mais na sua integridade original inalcançável, mas já híbrida e revigorada em novos termos. A tradução não vai levar ao passado, mas definir os novos contornos, sempre inacabados, de um reconhecimento (HALL, 2003). Esse ponto comum aponta fortemente muitas culturas *diaspóricas* para a origem africana, seja nas antigas colônias, como no Brasil, na Jamaica e em tantas outras, ou mesmo no interior dos países colonizadores. Sigamos ainda os versos de Gog:

No mural vendem uma democracia racial
 E os pretos, os negros, afrodescendentes...
 Passaram a ser obedientes, afroconvenientes.
 Nos jornais, entrevistas nas revistas

Os meios de comunicação têm um papel fundamental na elaboração simbólica da própria sociedade. Eles são, na verdade, instrumentos de educação, no sentido da formação da cidadania e fonte de informações. Esse papel é exercido sempre, mesmo que não esteja evidente para todos. Não é somente a escola que se presta a construir interpretações sobre as relações sociais. Os meios fazem isso todas as horas do dia, embora essa atividade seja dispersa e pouco perceptível para quem não é um estudioso. Há países, como o Canadá, em

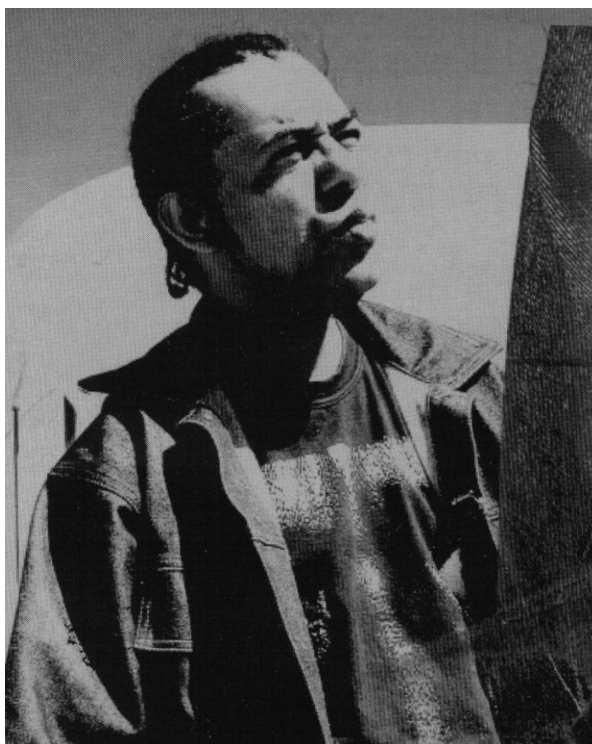
que a educação para a mídia começa nos primeiros anos da vida dos estudantes. Futuramente, o Brasil terá de levar tudo isso muito a sério, se realmente pretender fazer uma revisão da cultura em padrões mais democráticos. Em um trecho da letra, Gog faz uma referência direta aos opressores:

Quando falamos numa mínima reparação:

- Ações afirmativas, inclusão, cotas?!
- O opressor ameaça recalçar as botas.

Em termos de linguagem, recalçar botas tem uma dupla significação na história do País. Remete ao mesmo tempo às botas dos feitores coloniais e às botas militares do período da ditadura. Também o termo opressor guarda uma carga da crítica política da época dos movimentos culturais do nacional-popular e das lutas estudantis. Assim, Gog parece fazer uma ponte entre as discussões da inclusão social – as cotas nas universidades e as ações afirmativas – e as reivindicações da década de 1960, quando a arte se engajou na temática social.

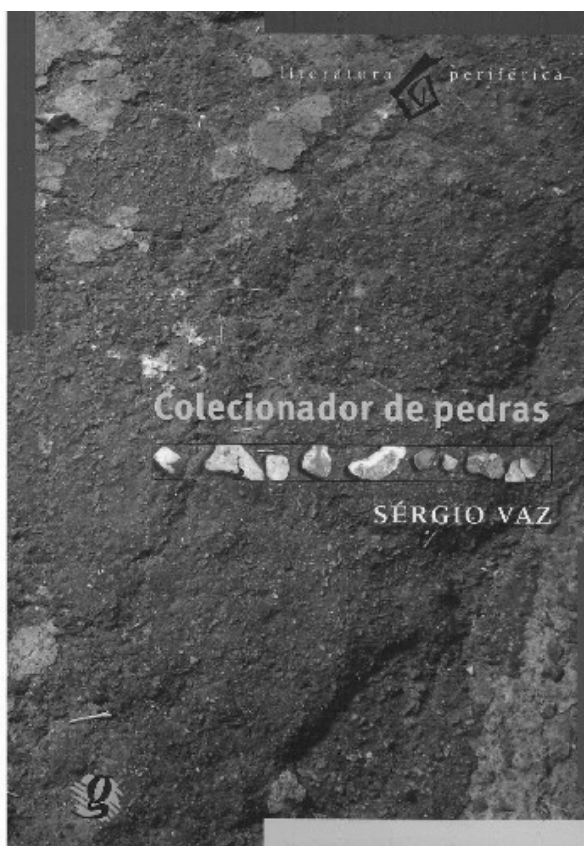
Hoje a classe média aderiu às roupas largas e o *hip hop* vai entrando aos poucos na cidade, infiltrando-se no dia-a-dia e nas modas da juventude. Existe também uma literatura periférica, com livros de poetas, como Sérgio Vaz e Ferréz. O interesse editorial está levando ao lançamento de uma coleção de livros totalmente dedicada à cultura da periferia, tendo como editora a conhecida Global. Além da coleção, a mesma editora está se preparando para fazer chegar às livrarias um livro com mais cem letras de Gog. Essa iniciativa de produção independente tem parâmetros em outras áreas sociais, como o apoio do movimento negro e o exemplo de organização do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. São todos esforços pela inclusão social das camadas menos privilegiadas, que descubrem agora o valor de um trabalho coletivo e consciente.



Gog, artista entrevistado.

Foto de André Carvalho (2003).

Sérgio Vaz é escritor e criador dos *Saraus* e da Semana de Arte Moderna da Periferia, sendo consagrado como um verdadeiro oráculo da arte da periferia. Ele é o literato da periferia que mantém a mesma estatura artística de músicos como Gog. Nascido em Pirapötinha, em São Paulo, hoje se dedica à militância pela literatura engajada. Há seis anos atua na *Cooperativa Cultural da Periferia (Cooperifa)*, que também ajudou a criar, e já contabiliza mais de 20 anos de poesia publicadas em livros, como *Pensamentos vadios* (1999), *A margem do vento* (1995) e *Subindo a ladeira mora a noite* (1992). A *Semana de Arte Moderna da Periferia*, por exemplo, foi freqüentada por 300 artistas, em novembro de 2007, em diversos locais públicos da Zona Sul de São Paulo, unindo artes plásticas, dança, literatura, cinema, teatro e música. Seu trabalho faz par com o de outros escritores, como com o do literato Ferréz. A literatura de periferia encontrou apoio no ambiente do rap:



Capa do livro *Colecionador de Pedras*, de Sérgio Vaz (2007).

Naquela época, o país recém-saído da ditadura, muita gente falava que eu escrevia poesia panfletária, que estava fora de moda etc. Só quando o rap surgiu, minha poesia fez sentido para algumas pessoas. Fiz muita apresentação poética em shows de rap. Devo muito ao hip-hop. (VAZ, 2006).¹²⁶

A literatura periférica tem uma ligação com a realidade, mas mantém vivos aspectos estéticos que está conquistando leitores, admiradores e a própria crítica mais engajada socialmente. Um dos seus versos ilustra o talento e o compromisso com a vida:

Ser Poeta
 não é escrever poemas,
 é ser poesia.

¹²⁶

Siqueira, 2007.

Uma das características da cultura da periferia manifesta-se na procura do autor pelo não se afastar da ação de cidadania. A utopia não fica confinada à linguagem criativa, mas se transforma numa militância diária e compromissada, e a ação é tão exigida quanto o talento.

As questões do negro e das camadas populares mais pobres não ficam situada, geograficamente, num mesmo lugar, assim como não ficam, pontualmente, expressas nas formas de resistência. O sistema é global e opera em escala planetária e a maioria das *culturas locais* está submetida às *interdependências destabilizadoras*. Esse sistema tem conseqüências profundas em termos de desigualdades e de instabilidades. A resistência cultural na sua forma *diaspórica* não respeita os territórios imaginários dos Estados-nações. Na Europa, o reggae veio associado ao rastafarismo, que representava um *retorno* ao interior, produzindo a *África* na diáspora, um retomou às *fontes perdidas* do passado. O rastafarismo é parte do movimento que devolveu orgulho e autoconhecimento à Jamaica e a outras sociedades caribenhas *negras* Europa nos anos 1960 (HALL, 2003).

Essa atitude de construção de identidade e criação de uma cultura *diaspórica* atravessou o oceano e chegou ao Brasil trazida por artistas que não são caribenhos e, em alguns casos, não são negros. Mas se observou uma adesão à estética do *reggae* em Brasília, com o surgimento de bandas alternativas e a criação de um público crescente desse gênero.

Pode-se perguntar: o que o *reggae* está fazendo aqui? Mas não é de admirar, pois a formação brasileira tem ingredientes africanos poderosos e guardou uma latência que se manifesta com vigor. Pode ser a confirmação de que as formas binárias de se pensar a cultura realmente não dão conta dos fenômenos, principalmente, com a aceleração da globalização. Novamente é Hall é quem explica:

Em suas formas atuais, desassossegadas e enfáticas, a globalização vem ativamente desenredando e subvertendo cada vez mais seus próprios modelos culturais herdados essencializantes e homogeneizados, desfazendo os limites e, nesse processo, elucidando as trevas do próprio “Iluminismo” ocidental. (HALL, 2003, p. 43)

Em todo o globo, os processos migratórios diversificam as culturas, *pluralizando as identidades culturais dos antigos Estados-nações dominantes*. Podemos supor que o *reggae* manifeste mais do que uma afirmação de identidade caribenha, mas que seja apropriado por outras *comunidades imaginárias* que, de alguma forma, identifiquem-se com sua narrativa *diaspórica*. O ritmo do *reggae* domina a paisagem sonora do Maranhão, aonde uma população de origem africana vem acumulando manifestações culturais, sendo um terreno apropriado para fazer crescer a cultura do *reggae*. Mas, e de forma muito intensa, Brasília é um pólo produtor e consumidor de *reggae*. *Natiruts*, uma das bandas mais significativas, tem origem na cidade e está se tornando um símbolo do gênero em dimensão nacional.

O *reggae* tem a tradição das mensagens *positivas*, mas no estilo do *Tijolada Reggae* a política tem uma influência visível. No primeiro trabalho da banda as músicas eram de protesto político mesmo, com letras pesadas:

Nós fizemos um disco que não falava de amor, não falava de natureza, era basicamente tijolada na sociedade, como a gente falava. Essa é a influência principal que eu vejo. No segundo trabalho já é uma coisa mais leve, tem coisas falando mais da cidade, citando nome de coisas da cidade, locais da cidade e falando um pouco mais de natureza, um pouco mais leve nesse segundo disco. (Rogério Fagundes, entrevistado em julho de 2007)

De maneira geral, Rogério prefere artistas que tenham letras mais consistentes. E cita como um bom exemplo de suas admirações justamente Renato Russo, que influenciou bastante seu estilo de escrever, que seria um estilo que chama de metafórico. Na fase mais pesada, mais politicamente explícita, a banda *Tijolada Reggae* cantava na música *Tempo*:

A mansão e o gueto ao lado
Tantas leis e tanto errado
Uma igreja e a zona ao lado
Tanto dinheiro que é roubado
Sem falar no poder
Politizado e comandante
Da massa sem culpa¹²⁷

¹²⁷

Comandantes. Faixa 1 do CD *Tempo*, *Tijolada Reggae*, letra e música de Rogério Fagundes.

É interessante observar que as críticas antes endereçadas às instituições oficiais foram pouco a pouco mudando de endereço. Os artistas mais jovens escolhem outros alvos para suas investidas. Talvez o mais visível desses alvos seja o consumismo em suas diversas facetas.

Sérgio Fonseca lamenta que a sociedade viva em razão do dinheiro, mesmo que isso deteriore tudo. Ele abomina tanto essa filosofia que o próximo disco da banda terá a música *O assassinato da rosa*, na qual cita Fernando Pessoa:

Nós estamos caminhando para a falência de tudo por causa de todos
 Porque assassinaram a rosa
 Tudo bem, nós desmerecemos o amor
 Nos humilhamos tanto para sustentar muito mal e porcamente
 nossa vaidade
 Não houve mais tempo pra alma
 Agora somos mortos vivos.

A cidadania, para Sérgio, está ligada à questão da auto-estima, no processo de auto-exclusão, em qualquer circunstância da vida. Fala com entusiasmo de um projeto que desenvolve nas escolas chamado *Primeiro compositor*, segundo o qual a professora trabalha com alunos especiais e muitos deles carentes. Sérgio tem clareza que a música está intrinsecamente na questão do cognitivo. Nessa linha, o Eco-Gibi, informativo que distribui nas escolas, tem uma letra de música do seu CD para o aluno fazer uma análise.

No rock mais pesado da banda *Cadabra*, a política explícita não predomina. Não sendo muito interessado em comentar o assunto, o compositor Daniel Grilo deixa escapar sua identificação com a música de trabalho chamada *Candidato*, do primeiro disco da banda que foi um dos seus sucessos:

Seu discurso é disfarce
 É o estupro da verdade
 Sua fala de prefeito
 Você quer ser o eleito
 Você goza, você gosta
 Você vende, você compra
 Falsifica e abusa

Você goza, você gosta
Você quer mais
Seu discurso é disfarce
É um estupro, é covarde



Daniel Grilo e banda Cadabra.

Foto do *site* <<http://profile.myspace.com>>. Acesso em: 2007.

Há uma tendência entre os vários artistas independentes de tratar a política não como um discurso de protesto, como foi tradição no País, mas como parte dos novos espaços de identificação, como as preocupações com a miséria, a afirmação social dos mais humildes, a igualdade entre os sexos e outras preocupações contemporâneas. Nem sempre com a mesma intensidade e o mesmo comprometimento, o interesse social transparece nas letras e nas narrativas dos artistas. Todos deixam bem claro que não pretendem trabalhar esteticamente com o discurso do embate político explícito, com exceção do gênero hip hop. Será isso um reflexo da descrença nas formas instituídas de representação? Será a busca de formas mais atuais de comunicar e expressar visões de mundo num ambiente democratizado, pelo menos do ponto de vista eleitoral?

3.5 A independência indesejável

O mínimo que se espera de um artista independente é que ele esteja satisfeito com a própria independência e liberdade. Certo? Não, errado. A narrativa dos artistas mostra que a independência com uma situação indesejável.

Nesse momento, a produção independente brasileira começa a merecer a atenção dos estudiosos. E quanto mais essa produção é debatida, mais se aperfeiçoam os instrumentos teóricos necessários para decifrá-la. O próprio termo *produção independente* vem sendo refinado constantemente. Está ocorrendo uma guinada nas propostas teóricas, para que se adote um novo conceito para substituí-lo. Esse novo conceito tem uma definição mais clara e eficiente para essa produção artística, que passaria - como citado por Leminsk - a ser chamada de *Conta-indústria*:

A música brasileira já está estruturada dentro da nossa identidade cultural, e é importante estar atento a ela e às mudanças e tendências que a afetam, tanto no âmbito estético-musical quanto mercadológico e de produção, como propõe a Música Independente, ou melhor, Contra-Indústria. (MAKELY KA, 2003)¹²⁸

Há sintomas da vitalidade dessa *contra-indústria* que vem se fortalecendo aos poucos. Um deles é a criação da *Associação Brasileira da Música Independente* (ABMI), que reúne de selos e gravadoras associados, especialmente voltados para a música independente brasileira. O objetivo da ABMI é reconhecer e valorizar a diversidade cultural e artística. Fundada em São Paulo (2002), foi antecedida pelo Encontro Independente (1994) e pela Mostra Independente de 1999.¹²⁹

Vejam a posição dos artistas independentes de Brasília em relação à sua própria prática cultural. Tonecesa Badu tem convicção de que a independência não parece uma boa situação. Ser produtor independente não é um objetivo do artista, mas um campo de resistência, uma reação a um ambiente cultural perverso. O certo seria que o artista fosse reconhecido pelos produtores e tivesse uma equipe cuidando do seu trabalho para que ele pudesse se dedicar à sua criação. Enquanto compor significa felicidade, ser independente significa o enfrentamento, a não-desistência.

¹²⁸

Leminski, Ruiz, 2006, p. 15.

¹²⁹

Um dos seus fundadores é Benjamin Taubkin.

Para criticar o sistema não independente, Tonicesa usa termos fortes, como *não patriótico*, *burro* e até *criminoso*. A música popular brasileira estaria num lugar inferior ao que merece na programação de televisão, não comparável aos tempos em que a indústria fonográfica tinha astros, como Elis Regina, Baden Powell e Vinícius de Moraes. Mesmo o empresariado da música era mais qualificado.¹³⁰ Era o tempo em que as gravadoras ganhavam dinheiro com artistas do padrão de Tom Jobim.

Mas não se deve culpar as pessoas por desconhecerem os artistas da cidade, pelo menos na opinião do compositor Renato Matos, para quem esse é o campo de luta dos independentes. A luta do independente é a insistência dentro da dependência:

Eu já leio a palavra como in dependent. Já leio em inglês. Eu não leio em português 'independente'. Leio in dependent, na dependência. Independente tem que ser Lobão, todo mundo já conhece o Lobão no Brasil inteiro. (Renato Matos, entrevistado em junho de 2007)

Por isso, Renato não aceita que a gravadora seja a dona do artista sem pagar o que ele merece. A gravadora pode vender sim, desde que pague o que cabe ao artista. Mas reconhece que a batalha atual é dura, principalmente, porque o independente não tem *jabá* (gíria que se refere ao pagamento que emissoras de rádio cobram para divulgar uma música). Renato acredita que existe mesmo o *jabá* para divulgar trabalhos sem valor, mas dá camiseta e oferece vantagens às rádios, e muitos programadores de rádio são donos de mansões e carros importados porque ganham dinheiro em cima das programações.

Ele só ocupa o lugar de produtor independente porque se acha forçado pelas circunstâncias. O sonho, entretanto, é encontrar um produtor que tenha amor pelo que produz, sem considerar o artista como sabonete ou um suporte para roupas de falas programadas. Quando foi convidado para fazer um clipe de uma música sua, queriam tirar a palavra *rato* da música e ele não aceitou. Em 2007, o artista ainda compra o próprio disco por três reais para eu vender por dez. Por outra parte, acha ridículo sair de mesa em mesa nos bares oferecendo seus discos.

O conceito de *independência* também preocupa o compositor Rangel. No passado, ser um artista independente era uma questão de ideologia, até que descobriu que, na

¹³⁰

André Midani era diretor artístico da *WEA* e Aloysio de Oliveira tinha a legendária gravadora *Elenco*.

verdade, é uma impossibilidade. O artista pode fazer um bom disco com selo independente, mas na hora de distribuir enfrenta uma barreira. Quando o trabalho cresce, o interesse das pessoas pelo disco aumenta, aparecem demandas que o artista, mesmo independente, vai depender de várias pessoas para atendê-las. Por isso, *independente* é apenas um nome, um rótulo para quem não está numa gravadora convencional. O independente vai ter de garantir patrocínio para fazer seu CD e depois para fazer a distribuição, pois ninguém consegue fazer isso sozinho. O artista vai precisar de apoio de entidades, empresas e produtoras para fazer divulgação. Na verdade, o artista depende de muita gente para realizar seu trabalho independente.

O seu sonho é o mesmo que o de muitos independentes, ou seja, encontrar alguém que se encarregue da gravação e da distribuição. Não existe artista independente que faz a música, grava e distribui. O artista pode até ter uma produtora com empregados e não depender de gravadoras e de multinacionais, mas vai fazer parcerias para distribuir. Isso acaba com a independência. Pouca gente é tão independente quanto Rangel, mas ele tem sentido na pele a dificuldade de manter uma estrutura não dependente de terceiros para assegurar a continuidade crescente de seu trabalho artístico.



Eduardo Rangel, artista entrevistado.

Foto de divulgação (2006).

Mesmo reconhecendo as extremas dificuldades da produção independente, o compositor Goya acha esse trabalho *underground* muito forte. A maioria de seus conhecidos faz um trabalho de compositor de música *underground*, na linha independente,

capaz de fazer um disco como produtor fonográfico cadastrado, dominando informações sobre direito autoral. E mais: considera que a pessoa que se limita a ser somente um cantor ou um músico vai logo ficar superado.

Mesmo entre os independentes ainda existem gradações de envolvimento e objetivos. A atitude crítica e a posição de protesto que permeiam alguns trabalhos independentes não são da mesma natureza. Nessa perspectiva identificada pelo compositor Gog, a diferença entre o hip hop e outros tipos de música independente é que o seu movimento musical é *verdadeiro*. Mesmo sem a intenção de criticar os roqueiros, considera que a diferença é que, depois do show, os roqueiros vão para o *bem-bom*, enquanto o artista de periferia volta para o problema, com os amigos, vivendo experiências reais, e não tratando de uma causa ideológica:

Não foi nem Lênin nem Marx que escreveu. A independência deverá se mostrar também na linguagem. Há um risco de se engessar as manifestações e as expressões. (Gog, entrevistado em julho de 2007)

O ideal é que a linguagem não fique restrita a um vocabulário padrão, como os típicos *véi* ou *mano*. O artista pode falar do seu cotidiano local sem imitar, uma atitude que vem sendo trabalhada no movimento. Não é preciso que um artista do Pará esteja falando igual ao de São Paulo ou ao de Brasília, pois tal padronização pode se tornar uma nova ditadura.

Independência significa solidão, para Gog. Trabalhar com música independente e incendiária traz muita incompreensão e até acusação de que esses artistas pregam a violência.

A independência, para outros, pode ser uma forma de acesso ao mercado convencional, como parece ser o caso da banda *Cálida Essência*. Mas essa chegada está ligada ao desejo de expressão do artista. É tanto que Sérgio tem consciência de que ser produtor significa a possibilidade de expressar o que quer. No disco *O nome da rosa, primeira partida*, os integrantes da banda fizeram produção executiva, financeira e fonográfica. O sonho é chegar na primeira divisão da música e não sair mais de lá. O desejo é estar numa multinacional, mas sem deixar de admirar a *Trama*, uma gravadora bem brasileira. Na sua utopia de independente, Sérgio imagina adquirir um Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica para produzir, comprar uma copiadora de CD industrial para fazer mil cópias, terceirizar a gráfica para fazer a capa, botar o computador debaixo do braço e sair

para rua fazendo shows, bem como dar palestras, divulgar seu trabalho, dar CD, camisetas, dialogar com educadores, formadores de opinião e políticos. São formas nas quais ele acredita para construir sua cidadania enquanto artista.

Mas há também situações bem opostas, tais como quando o artista quer distância do esquema industrial, como é o caso de Rogério Fagundes, que admira a *produção independente* porque ela permite uma participação maior do artista, possibilita que ele aprenda coisas novas, como arte visual, processos de gravação e o funcionamento da manufatura. O ponto negativo da independência é justamente a questão do dinheiro, pois é tudo muito caro e muitas vezes o artista não pode fazer o que quer por falta de verba.

Rogério não pretende correr atrás de uma gravadora convencional porque tem a sensação de que o cenário atual aponta para outro lado. Na era digital todo mundo tem um gravador de CD em casa ou até um estúdio doméstico. As gravadoras estão caindo cada vez mais, um fenômeno mundial que está se refletindo no Brasil, além da exploração das gravadoras que vendem discos caros, sem qualquer justificativa. O artista independente pode tornar-se importante, pois a gravadora está deixando de ser relevante e o que importa é passar as idéias para frente.

Quando foi perguntado a Daniel Grilo, da banda *Cadabra*, sua opinião sobre a independência, a resposta veio certa: *Acho uma porcaria*. Ele não compra a idéia de que é bom ser independente, até porque, no entendimento dele, o artista nunca terá um perfil de bom empreendedor. E tornar-se uma pessoa com tal perfil, provavelmente, vai acabar com a própria arte, visto que são coisas divergentes. Para ele, gravadora independente é a mesma coisa que gravadora convencional. O que muda, segundo ele, é que a independente é menor e mais malfeita:

Tinha de ter uma pessoa fazendo essa parte para nós. O independente significa que a banda tem que trabalhar muito mais, uma forma que é muito amadora. Você pode botar um site na internet. Tem muita gente conseguindo coisa pelo mundo, mas eu acho que tem um perfil que limita. (Daniel Grilo, entrevistado em julho de 2007)

Não se deve exigir que o artista se torne um empreendedor, pois Jimi Hendrix foi um gênio incapaz de comprar um hambúrguer. A banda independente tem de fazer tudo e

essa parte traz um *estresse* absurdo. Enfim, sua posição é a de que a banda não tem de se produzir.

Em alguns casos, a independência não é desejável porque termina por criar um universo restrito de circulação do artista e de sua música. Ser um compositor é tudo para Uirá, da banda Banduírá, mas ser independente é difícil, principalmente, pela perspectiva de sua banda de tocar para a grande massa. Nada de pensar num público específico, nem fazer uma carreira alternativa.

Como esta pesquisa indica, os artistas não fazem da independência uma bandeira e, por diferentes razões, terminam por aceitá-la apenas como um espaço necessário e inevitável, embora extremamente limitado. Por outra parte, vêm nessa forma de produção a única capaz de dar vazão aos anseios criativos e fazer repercutir suas visões da música brasileira. A hostilidade do mercado industrial com as músicas de pouco alcance econômico e/ou criadas a partir do desejo do próprio artista são fatores de incentivo à *produção independente*.



Goya na capa do CD Acústico.

Foto de Carlos Limeira (2002).

Dentre os gêneros musicais que a produção independente abriga, encontramos um universo diversificado de interesses e de identificações. Temos, por exemplo, Tonicesa Badu, Eduardo Rangel e Goya, ligados à música popular brasileira, com influência da bossa-nova e da tropicália. Em outra vertente, encontra-se o rock, na versão radical da banda *Cadabra*, na versão brasileira da banda *Cálida Essência* e do rock popular da *Banduirá*. Os estilos mais engajados aparecem com o reggae da *Tijoladas Reggae*, a *afrobrasilidade* de *Renato Matos* e a temática social do hip hop de *Gog*. Essa multiplicidade produz uma característica da produção independente e, com certeza, vamos encontrar a mesma diversidade na produção industrial. Mas isso não dispensa a reflexão sobre a tendência do *multiculturalismo* que domina o debate teórico sobre a cultura. O termo é utilizado mundialmente, mas isso não contribui para esclarecer seu significado.

Multiculturalismo vem na nova leva de termos, como *raça*, *etnicidade*, *identidade*, *diáspora* e outros, portanto, será preciso distinguir entre o multicultural e o multiculturalismo. O multicultural é um qualificativo que descreve as características sociais e *os problemas de governabilidade* de sociedades que abrigam diferentes comunidades culturais, buscando uma vida em comum, enquanto quer manter parte da identidade original. Multiculturalismo é substantivo e diz respeito às estratégias e às políticas para administrar a diversidade nas sociedades multiculturais. O multicultural é plural e engloba diferentes tipos de sociedades heterogêneas por definição (Estados Unidos, França, Malásia, Nigéria, etc.). São muitas as matizes do multiculturalismo: conservador, liberal, pluralista, comercial, corporativo e o crítico (HALL, 2003, p. 51).

O conceito de multiculturalismo recebe críticas de todos os lados. Os anti-racistas argumentam que o multiculturalismo privilegia a cultura e a identidade em detrimento das questões econômicas. Por outra parte, os radicais acham que ele divide segmentos que poderiam formar uma frente racial contra a injustiça. E, finalmente, há uma crítica generalizada aos *multiculturalismos de boutique* usados para efeito de justificar o consumismo. Embora o conceito esteja próximo do objeto, é prudente apenas comentá-lo, mas não pretendo utilizá-lo profundamente no presente trabalho, bastando, para a pesquisa, a noção de diversidade, e trabalhar com os desafios da *identidade*.

A *identidade* forma-se agora num mundo que vivencia intensamente a produção simbólica, num momento de globalização, como redes de informação atuando em todos os níveis. A produção simbólica dá-se no interior de um mercado de bens simbólicos, que se

manteve incipiente até os anos 1960-1970. A partir dessa época surge uma massa gigantesca de consumidores e, ao mesmo tempo, sedimentam-se os conglomerados que controlam os meios de comunicação. O rádio foi o principal veículo nos anos 1950, enquanto a televisão se sobrepõe nos anos 1960. Somente a partir da década de 1970, desenvolvem-se a indústria do disco, a editorial e a publicitária (CANCLINI, 1979).

O rádio continua sendo o grande veículo para a produção musical. Com ele, a música se coloca diante da sociedade como instrumento de formação cultural. As outras formas de comunicação são ativadas para a música a partir do rádio, como se fossem forças auxiliares. Além de sua penetração em todas as camadas sociais, são milhares de emissoras em todo o País, formando uma rede de eficiente capilaridade capaz de transformar uma canção em sucesso nacional em poucos dias. A música funciona a partir da emoção do ouvinte, sua experiência com o som, as palavras e outros elementos estéticos ligados à sensibilidade, à exposição direta e pessoal ao disco. Estar programado para tocar nas emissoras de rádio se tornou um ponto vital para a existência social de um disco.

O sistema de concessão de emissoras abarca canais da sociedade cedidos para empresas particulares, o que não tem garantido a necessária democracia no seu uso, criando distorções e privilégios, unindo o interesse das grandes gravadoras às redes de rádio. Criase, com isso, um círculo vicioso cruel, em que o artista independente fica sacrificado por não ter acesso a um canal necessário à sua expressão. O *Jabá* é um desses mecanismos distorcidos de uso dos canais de comunicação.

A questão do chamado *Jabá* não deve passar despercebida. Ela está umbilicalmente ligada à existência da produção independente. É justamente a prática do *Jabá* que torna impossível a divulgação do trabalho independente nas emissoras de rádio. Vale conhecer melhor esse problema fundamental da música brasileira.

A divulgação é um fator-chave para a música popular. Um dos temas mais espinhosos se manifesta na prática conhecida como *Jabá*, ou *Jabaculé*, que foi tema de uma entrevista do produtor André Midani, executivo das gravadoras Polygram e WEA.¹³¹ Sua primeira constatação é a de que o *jabá* existe desde o século XIX, quando o estilo mais destacado era a ópera. Midani defende a tese de que antigamente os artistas faziam o próprio sucesso até a instituição do *jabá*, no início dos anos 1970. Naquele momento, o pessoal de rádio passou a reivindicar importância para seu trabalho e passou a cobrar,

¹³¹

Mattos, Sanches, 2003.

informalmente, para colocar uma música na sua programação. Midani decidiu não aceitar essa cobrança, postura que recebeu apoio total dos artistas. Depois, percebeu que seus contratados foram retirados da programação das rádios e o *jabá* foi instalado como regra. Alguns artistas ligados a Midani somente seriam apresentados em programas de televisão depois de pagar e, esse fato, foi denunciado. O efeito da denúncia foi contrário ao que ele imaginava e outros programas também passaram a cobrar. O *jabá* começou como complementação informal dos baixos salários dos funcionários, mesmo que sob as vistas dos donos das rádios. Logo depois, os próprios donos assumiram a cobrança diretamente com as gravadoras, favorecendo uma cumplicidade entre representantes das gravadoras e representantes das rádios.

Não foram poucas as vezes que se tentou unir as gravadoras para enfrentar as emissoras no sentido de coibir o *jabá*, mas a prática permanecia. A partir dos anos 1980, os produtores passaram a dizer que tinham o poder de fazer o artista existir ou não. Para Midani, é indispensável que o *jabá* seja considerado suborno, como nos Estados Unidos. Discutindo a mesma questão, Lourival Santos acha difícil acabar com o *jabá* e considera a prática extremamente prejudicial porque ofende a ética, a dignidade da pessoa humana e os valores sociais do trabalho e da livre iniciativa. E ofende também, no plano estético, a transformação da arte em "commodities" a serviço do lucro ilícito. Do ponto de vista do Direito, o *jabá* seria um desrespeito à liberdade de expressão,¹³²

Tudo isso afasta o artista do mercado, pela pressão do dinheiro, e a empresa envolvida discrimina a manifestação artística. Em 2005, o País deu um passo para inibir essa prática ao aprovar, na Comissão de Ciência e Tecnologia, Comunicação e Informática da Câmara dos Deputados, o projeto de lei que transforma o *jabá* em crime.¹³³ Ele prevê penas para quem receber dinheiro para incluir uma música na programação de rádios e de TVs. O projeto foi para apreciação da Comissão de Constituição de Justiça. Está prevista até cassação da concessão da rádio ou da TV envolvida. Se o *Jabá* afeta a produção industrial, imagine-se o que ocorre com a *produção independente* feita pelo próprio artista ou por selos de pequeno porte.

Há a proposta de outros instrumentos jurídicos que poderão beneficiar os artistas independentes, justamente com relação à programação das emissoras de rádio. O papel do rádio como veículo da música independente tem relação com a discussão em andamento no

¹³² Santos, 2007

¹³³ Mattos, 2005.

Congresso Nacional do projeto de lei da deputada carioca Jandira Feghali, apresentado em 2003. O artigo 6º do projeto obriga as emissoras radiofônicas a destinar, diariamente, *pelo menos vinte por cento do seu tempo de transmissão para a veiculação de programação musical ou jornalística de caráter nacional e dez por cento para o de caráter regional*. Os artistas de todo o País se mobilizam em apoio à iniciativa da nova lei, declarando que a regionalização favorecerá o binômio diversidade/identidade.

O período limitado para a pesquisa (1990-2007) encontrou Brasília mais madura em todos os sentidos. Alguns compositores independentes começaram a firmar seu talento na cidade. Eduardo Rangel, por exemplo, teve a satisfação de ver sua música *Bicicletas* se transformar num sucesso na cidade, e um das mais pedidas em seus shows. No fim dos anos 1990, ela era tocada nas rádios.¹³⁴ Recentemente, Rangel abriu o novo *front* de ação, que é a organização dos artistas enquanto trabalhadores. Seu interesse faz um contraponto às diferentes formas de desrespeito aos músicos. Esse descaso vem da certeza de que não haverá consequência, que a classe não é organizada e formada por pessoas vaidosas e egocêntricas. O objetivo da organização dos artistas era o de criar um espaço de proteção, e vem dando certo, na visão de Rangel:

A gente tem em Brasília um órgão que é respeitado por todas as instituições e, sempre que for preciso, será acionado para defender os interesses da classe – é a Associação dos Músicos do Distrito Federal e Entorno, e tem pouco mais de um ano. É uma coisa que dá mais uma segurança. (Eduardo Rangel, entrevistado em 4 de junho de 2007)

Sua missão na Associação dos Músicos do Distrito Federal e Entorno (Assom) tem sido a de comunicação com os associados e a imprensa. Na verdade, Rangel avalia que foi por intermédio dele que a associação foi criada, depois de um incidente numa casa noturna em que trabalhava. Ao sentir-se desrespeitado, na ocasião, fez um manifesto e recebeu apoio de artistas da cidade e de outros estados. Essa mobilização promoveu um ambiente favorável à criação da nova entidade.

¹³⁴

Numa gravação do disco *Pirata de mim* de Eduardo Rangel e arranjo de Lincoln Olivetti.

A produção independente é uma das faces de uma moeda que tem outro lado: a indústria do disco do Brasil. Esse contraponto é a cultura fonográfica nacional, desenvolvida de maneira hegemônica, dentro de padrões industriais e, principalmente, a partir dos grandes eixos econômicos. Conhecer um pouco de sua história é saber o que está em volta e em cima dos independentes. Começamos com a Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD), que coordena a atividade fonográfica no campo institucional.¹³⁵ Segundo a entidade, o Brasil só adotou o Compact Disc (CD) a partir do ano de 1987, com uma tímida produção de pouco mais de 200 mil discos vendidos, saltando três anos depois para quatro milhões, ocasionando a queda vertiginosa na comercialização dos (Long-Play) LPs.

A indústria fonográfica brasileira apresenta um quadro estável em relação aos artistas de maior vendagem. Os vitoriosos na preferência dos consumidores são Roberto Carlos e as trilhas de novelas da Rede Globo. O primeiro é um fenômeno de longevidade e nas cifras milionárias, mantendo-se, constantemente, entre os dez mais vendidos. É espantoso. Sua trajetória teve início no fim dos anos 1950 continua exibindo uma posição de prestígio perante o público. Tudo na vida artística de Roberto Carlos impressiona.¹³⁶

Dentre os mais vendidos existe a presença constante de um grupo seletivo liderado por Xuxa, Zezé di Camargo & Luciano, Bruno e Marrone, e o cantor Leonardo. Num segundo escalão de vendas estão Sandy e Júnior, Frank Aguiar, Ana Carolina e o religioso Padre Marcelo. Em ascensão, aparecem os nomes de Ivete Sangalo, Maria Rita e Marisa Monte. No plano internacional há poucos destaques, como a banda irlandesa *U2* e o grupo *Rebelde*, criado por uma novela mexicana. As gravadoras multinacionais dominam o mercado, embora a *Som Livre* seja responsável por grandes sucessos.

Vamos falar sobre quem consome discos no Brasil? **São pessoas de classe média, com ensino médio concluído e na faixa etária entre 18 e 35 anos, com um equilíbrio entre homens e mulheres**, e os segmentos B e C são responsáveis por mais de dois terços das compras. Para analisar os gêneros musicais preferidos, observem-se os dados do *Instituto Franceschini*, que chama a atenção para o crescimento do pop/rock e o declínio do gênero religioso. Assim, vemos o pop/rock ocupando um terço do mercado nacional, seguido pelos gêneros religioso e sertanejo. Depois vem o pagode/samba e, somente aí, encontra-se a

¹³⁵

Dados da ABPD, fornecidos pelo secretário-executivo, João Carlos Muller Chaves.

¹³⁶

Gravou os oito primeiros discos no antigo formato de 78 RPM. No tempo dos LP, produziu 42 discos, além de 20 compactos simples e 40 duplos. No formato de CDs, continuou com altíssimo desempenho, com 60 CDs, além trilhas sonoras, coletâneas, VHS e DVDs. Para mais dados, ver <<http://www.clubedorei.com>>.

MPB, com 8%. Onde esses discos são comprados? A pesquisa indica que mais da metade é vendida em discotecas especializadas, e o restante em lojas de departamento e supermercados. A participação de livrarias ainda é pequena e o percentual de compra por internet ou mala direta não chega a 2%. O mercado brasileiro movimentou, em 2004, mais de 700 milhões. A venda de unidades vinha caindo a cada ano e essa recuperação, no ano de 2004, é atribuída à venda de DVDs, insinuando uma nova tendência. A boa notícia é que o repertório nacional responde por 76% das unidades vendidas, um índice dos mais altos em termos mundiais.

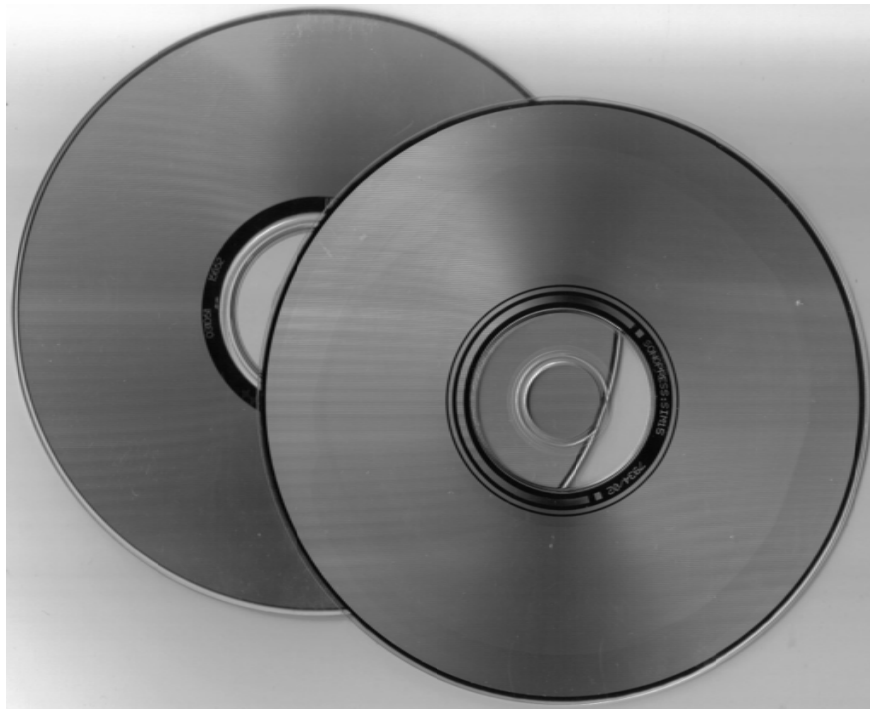
O crescimento da venda de DVDs e música digital ocorreu no mundo inteiro. O setor musical movimentou bilhões de dólares em 2004. Em termos de valores, o mercado é liderado pelos Estados Unidos e pelo Japão. Essa classificação é feita pela IFPI - International Federation of the Phonographic Industry -, organização que representa a indústria fonográfica em 75 países.

O formato CD (disco compacto, sigla em inglês) dominou o mundo musical, mas vai ser ultrapassado por novos aparelhos eletrônicos. Os indícios dessa ameaça são visíveis: um bilhão de músicas pela internet em três anos, a queda de venda de CDs e o aumento mundial da música digital. Algumas bandas norte-americanas usam um laptop para oferecer músicas nos shows, bastando que os fãs indiquem a forma de acesso, inaugurando uma nova relação indústria-consumidor. Há quem aposte no fim do CD nos próximos cinco anos por causa da internet. A gravação digital privilegia música isolada, acabando com os antigos álbuns. Mas não se pode acreditar totalmente na rapidez do fim do CD, uma vez que as novidades tecnológicas serão implantadas paulatinamente e isso dá uma sobrevida aos CDs (HOOVER, 2006).

No Brasil, a síndrome do fim do CD está no ar. O crítico de música Pedro Alexandre Sanches faz uma radiografia do momento da indústria fonográfica nacional.¹³⁷ Começa mostrando que, diante de uma crise de mercado, a própria indústria reduziu os preços no fim de 2007, como forma de enfrentar a concorrência da pirataria e da internet. Dentro dessa estratégias, as gravadoras estão lançando milhares de títulos a preço bem mais baratos. E fica sempre a pergunta no ar: por que ainda insistem em manter o preço alto se isso só prejudica as vendas? A diminuição poderá ainda ser maior se o Congresso Nacional aprovar uma Proposta de Emenda à Constituição (PEC) para isentar de tributação a produção musical, a exemplo do que

¹³⁷

Sanches, 2007.



Há quem aposte no fim do CD em poucos anos.

Foto de Clodo Ferreira (2007).

ocorre na área de editoração. A emenda tem aceitação nas grandes gravadoras e nos selos independentes. O mercado realmente está em queda reconhecida pela própria Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD), que calcula uma diminuição pela metade nas vendas, comparando-se o início do ano de 2007 com o mesmo período do ano anterior. Mas quem mais luta pela PEC é a Associação Brasileira da Música Independente (ABMI), principalmente porque o setor independente tem ganhado importância com a crise das gravadoras convencionais. Aliás, as grandes gravadoras estão enfrentando também problema de relacionamento com lojistas e vendedores de gravadoras, além de verificar-se uma perda de pontos de venda, como o fechamento de lojas de discos. Ao que parece, a única maneira de proteger o CD de uma possível extinção é tornar o produto extremamente popular a partir do preço baixo. Se isso acontecer, acredito que todos serão beneficiados, até porque a música brasileira é rica e tem grande aceitação por parte da população, com a vantagem adicional de permitir que a juventude venha a conhecer um catálogo inestimável de valores musicais que a memória nacional não está tendo a competência de repassar às novas gerações.

O suporte para a *fixação* da música varia com o tempo e com o desenvolvimento tecnológico. Há o *suporte fonográfico físico*, o objeto, o material que fixa e permite a reprodução da música, como os históricos cilindros, acetatos, discos de cera, disco de vinil, fitas cassetes, chegando nos anos 1990 aos atuais CDs (Compact Disc), fitas de VHS, DVDs, Ipods e as novas tecnologias em implantação. Mas há também o *suporte cultural e social*, que é o *locus*, o espaço favorável ao desenvolvimento musical de cada época e de cada sociedade. Em poucas palavras, pode-se fazer um mapeamento histórico da questão do suporte no Brasil.

O surgimento do fonógrafo data de 1879, quando um concessionário da patente de Edison, de nome Puskas, fez, na Europa, uma demonstração, com um cilindro, que era capaz de repetir sua voz gravada. No início do século XX, a música passou a ser registrada em fonogramas (discos de cera), época que coincide com o advento do rádio e a chegada das primeiras fábricas de discos (TINHORÃO, 1981).

Na fase de formação da música brasileira urbana da década de 20 do século passado, o espaço cultural, no qual se divulgava a música, dividia-se entre a informalidade dos bares da boemia, os grêmios recreativos de dança e o teatro de revista, além de formas tradicionais, como serestas e saraus. Era o contexto pré-industrial do surgimento dos centros urbanos. Com as transformações tecnológicas, o cilindro foi substituído pelo disco em acetato e depois pelo disco de cera. Além dos discos propriamente ditos, a história foi sendo registrada em jornais e livros de memória, assim como em revistas que divulgavam aquelas novidades da era moderna.

A partir da década de 1940, vem a gravação no formato de long-play e, paralelamente, impõe-se um novo espaço de produção e de divulgação da música com os programas de auditório nas emissoras de rádio, os quais tiveram seu momento de glória na antiga Rádio Nacional, no Rio de Janeiro, quando três orquestras funcionavam em rodízio 24 horas por dia.

A década de 1960 traz o surgimento da televisão e muda o lugar que a música vai ter seu espaço de divulgação, com um deslocamento do interesse pelos antigos programas de rádio para os festivais de música dos anos 1960. A partir daí ocorre um crescimento da indústria fonográfica com a introdução de técnicas de marketing, o surgimento das emissoras de rádio FM e o aparecimento de um tipo de consumidor jovem e voraz.

CAPÍTULO III**4. HISTÓRIA DE VIDA DOS ARTISTAS INDEPENDENTES**

Vai falar sobre o Cerrado
Pra quem ouve ondas do mar
Que o povo daqui só vai te escutar
Quando fizeres nome por lá
(Eduardo Rangel)

Esse terceiro capítulo tem o objetivo de trazer as narrativas dos artistas escolhidos para ser analisados na tese. As biografias aqui reunidas vêm na ordem de apresentação temporal inversa, ou seja, começam pelos artistas cuja experiência na cidade é mais recente, voltando no tempo para chegar aos mais antigos. Também os depoimentos foram divididos em dois itens. Em primeiro lugar, vem a geração de artistas nascidos na cidade, mostrando a história de vida daqueles que inauguram a cultura produzida pelos brasilienses natos, que aqui passaram a infância, adolescência e ainda atuam no campo das artes. Essas primeiras gerações apresentam o traço comum de terem seus pais oriundos de outras cidades, e mantêm um vínculo, mesmo que indireto, com as diversas culturas regionais que contribuem para a formação de Brasília.

O segundo item do capítulo encadeia as narrativas dos artistas da cidade que, entretanto, nasceram e passaram importantes momentos de suas vidas em outra realidade geográfica, social e cultural.

As narrativas apresentadas são as mais aproximadas das falas dos entrevistados, com as nuances de seus pensamentos e os recortes que cada um considerou relevante. Essa contribuição dos artistas que concederam suas histórias de vida para fundamentar a tese deve sempre ser vista com a clareza de quem escreve sobre cultura: na riqueza dos detalhes da fala de cada um transparece a história maior de uma cidade dentro da dinâmica do tempo. Toda geração tem sua marca característica, e essa impressão viva do próprio passado pessoal guarda as representações de um passado comum.

De que forma a história de vida pode se relacionar com uma obra ou mesmo com a própria história cultural? Uma questão como essa foi formulada a Roger Chartier, historiador francês, nascido em Lyon, em entrevista concedida à cientista política Isabel

Lustosa, pesquisadora da Casa de Rui Barbosa no Rio de Janeiro (2004).¹³⁸ Ao responder a pergunta, Chartier argumenta que existe uma impossibilidade de ser sincero quando se fala de si mesmo. Essa dificuldade de representação acontece em relação aos que vão ler e até para o próprio narrador. Toda e qualquer biografia ou autobiografia traz no próprio bojo aquilo que Pierre Bourdieu chama de *ilusão*. A narrativa de uma vida não é uma trajetória coerente, conduzida por um fio único, pois a vida de todos nós é traspassada por oportunidades, casualidades e acontecimentos incontroláveis. Talvez a maior de todas as *ilusões biográficas* seja justamente supor que o vivido é algo original, extremamente pessoal e singular. Isso não ocorre, pois a história da vida de cada pessoa vem contaminada por uma inevitável experiência coletiva, sentida, sofrida ou apreciada por uma geração inteira. Paradoxalmente, quando nos apropriamos de uma história de vida, da biografia ou da autobiografia de uma determinada personalidade, certamente temos um retrato vivo do contexto da experiência de uma geração, das circunstâncias e do tempo em que ocorreu.

A leitura das narrativas precisa ser, portanto, situada dentro do mundo social e isso demanda o esforço de dissociação da personagem que fala e da personagem sobre o qual se fala, embora seja o mesmo indivíduo. Deve-se ainda ter em mente que um aparente excesso de detalhes não pode ser visto como dispensável, mas antes como um refinamento no quadro cultural da vida de Brasília.

4.1 As primeiras gerações de brasilienses

Qual a história dos artistas nascidos em Brasília? É apenas uma série de dados biógrafos ou um percurso que se justapõe à própria história da cidade? Ao trazer o conteúdo das entrevistas, remontamos a vida artística da cidade, embebida no dia-da-dia e nas relações pessoais que guardam memórias que, por vezes, o tempo esquece. Uirá França Carneiro, o mais jovem dos entrevistados, nasceu em 1981. Formou-se em direito, embora esteja decidido a não exercer a profissão. Desde que terminou o curso superior, não faz outra coisa a não ser se dedicar à *Banduirá*, uma banda de *música pop* ou – como ele prefere identificar – um grupo de *rock popular*. O plano pessoal é fazer da música seu sustento, seu trabalho e sua vida. Uirá é filho de um compositor com músicas gravadas por importantes artistas locais. Foi muito natural quando pegou um violão, aos onze anos, e dedilhou os

¹³⁸ Ver <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/>>. Acesso em 21 nov. 2007.

primeiros acordes que o pai, bom violonista, nunca teve paciência para ensinar. Enquanto os amigos de escola sonhavam em aprender violão, ele tirava músicas de ouvido com sensibilidade para ritmo e melodia. Em pouco tempo já fazia o que mais gosta: tocar para as pessoas escutarem. Aprendeu o suficiente para se acompanhar enquanto cantava um sucesso do grupo nacional do grupo Kid Abelha (*eu tive um sonho, vou te contar*). Quando as pessoas admiravam, multiplicava a auto-estima. Nesse tempo, ainda morava na cidade-satélite do Guará, de onde guarda boas lembranças do grupinho de amigos.

Ter a música dentro de casa faz parte da sua história. Desde cedo via o pai fazer canções e depois as escutava sendo gravadas,¹³⁹ num estilo semelhante da brasilidade de Xangai e Geraldo Azevedo. A família ampliada de Uirá inclui parentes do interior, moradores da cidade natal dos pais, a inesquecível Montalvânia, do norte de Minas Gerais, com pouco mais de 16 mil habitantes. Era lá que ele passava as férias na juventude. Ao mesmo tempo em que avançava no aprendizado de violão, Uirá passou a freqüentar shows de MPB com o pai. Ao mesmo tempo, os amigos faziam companhia nos shows de *axé music*, uma febre musical na cidade por muitos anos. Tudo isso foi contribuindo para que se definisse pelo rock popular na vertente mais abasileirada.

Os tempos que morou no Guará foram alegres e descontraídos. Por isso sentiu saudades quando foi morar num condomínio do Lago Sul. A vantagem é que na nova moradia encontrou mais tempo livre para se dedicar ao violão. No fim da adolescência, por volta dos 18 anos, seu interesse musical estava na fronteira entre o *rock popular acústico* e a música popular regional. Os amigos perceberam seu talento para compor e começaram a fazer uma pressão amiga para que gravasse suas canções. As primeiras tentativas aconteceram com gravadores caseiros e as fitas cassete amadoras passaram a ser distribuídas de mão em mão. A primeira gravação em estúdio não agradou. A impressão era a de que o ambiente de estúdio, sem a presença do público, resultou numa interpretação fria, sem o calor que desejava imprimir às canções. Não era a mesma coisa que tocar ao vivo, sentindo a emoção do público. Mesmo assim, foi uma experiência válida.

Na época, o gênero rock pop impressionou com o disco acústico dos Titãs, principalmente, porque a banda vendeu um milhão de discos. Uirá já ouvia Beatles e músicas internacionais. Na hora de compor, optou por começar por um estilo que tinha mais intimidade. Assim, a primeira composição foi um *axé music* simples de três acordes.

¹³⁹

Chico Carneiro, autor de músicas gravadas pelo grupo brasileiro Sopro e Cordas.

Fez outras músicas no mesmo estilo, mas resolveu aprimorar-se e perseguir os estilos dos artistas nordestinos ou as novidades, como as canções dos Titãs. Até que, aos 17 anos, criou a música *Coma Profundo*:

Flores tão belas escassas são mortas em vão
Cores que na aquarela vão sem direção
Vão procurar quem sozinho no tempo parou
Cegos de amor no jardim ao olhar bela flor
Foi tão lindo mais tudo acabou
Há quem veja nas estátuas graça e movimento
De ingenuidade tão bela louca por um momento
Em que se olhe pra frente e enxergue o real
Mundo incerto pecado cercado do mal
Então me diga como
Como viver como dizer
Que eu te amo demais
Como acordar e vencer esse coma profundo

A primeira gravação aconteceu no estúdio do seu tio Washington Sabino, também um músico profissional. Naquele momento, ficou sabendo que a dupla Bruno e Marrone havia gravado um disco somente com voz e violão e estava fazendo um enorme sucesso. A ingenuidade impedia-lhe de perceber que por trás de um sucesso no mercado há um mundo de fatores além da qualidade ou do estilo da gravação. Hoje ele já sabe que a indústria da música tem muita complexidade.

Aquela primeira tentativa em estúdio, entretanto, estimulou uma volta meses depois, procurando um resultado mais elaborado. A nova investida resultou numa edição limitada para amigos e admiradores e o lançamento foi bem caseiro, e mesmo assim foram consumidos 100 discos. As pessoas esperavam que Uirá não largasse a advocacia, mas estava decidido. A opção pela música seguia firme, principalmente, depois que seu disco artesanal passou a ser tocado na rádio da cidade natal dos pais. A partir desse disco, surgiu a idéia de juntar-se ao compositor Sebastião para a criação de uma banda. Assim começou o processo de formação do grupo musical que, depois de um mês e meio de ensaios estreou no bar Armagedom,n do Lago Sul (2002) . Foram os outros integrantes do grupo que chegaram com o panfleto do show com o nome escolhido: Banduirá.



Uirá, artista entrevistado.

Foto divulgação www.banduirá.com.br (2007).

Seu desejo de compor foi transformando-se num estilo com uma precisão cirúrgica, em sintonia com o espírito da época: o axé baiano vinha perdendo terreno, os Titãs ressurgiam com sucesso, o rock pop vinha à tona como uma luva. O rock pop tinha grande aceitação, embalado em canções marcantes, como as músicas mais populares de Raul Seixas.

Daí em diante foi uma seqüência de shows, até que a banda avaliou que havia chegado a hora de partir para uma gravação demo, com estrutura profissional do Estúdio Melodia (2002). O disco consumiu muito tempo de gravação pela falta de preparo e de experiência, mas o esforço compensou. O grande presente do Natal daquele ano de 2002 foi a chegada das primeiras mil cópias dentro das esperadas caixinhas de acrílico. A venda começou dentro da própria família e no círculo íntimo dos amigos. Os muitos elogios indicavam que um show de lançamento não poderia mais ser adiado.

O lugar não poderia ser grande e difícil de lotar, nem tão pequeno que não comportasse mais gente do que o bar Armagedom. Diferentemente da maioria dos grupos da cidade, Banduirá tinha pouco contato com outras bandas. Ao contrário de outros artistas, os integrantes da banda não conheciam os festivais nem freqüentavam os lugares de música mais tradicionais. Tomaram a decisão: simplesmente procuraram a boate Lakes, no Pátio Brasil, e falaram com o promotor. Nessa época, Sebastião não estava mais no grupo, por

causa de problemas de entendimento ou disparidade em relação à linha musical adotada (2003). Sua participação na banda ficou registrada no primeiro disco com a gravação da composição de Sebastião chamada Quixabeira.

A primeira gravação aconteceu no estúdio do seu tio Washington Sabino, também um músico profissional de longa data. Naquele momento, ficou sabendo que a dupla Bruno e Marrone havia gravado um disco só com voz e violão, e estava fazendo um enorme sucesso. A ingenuidade lhe impedia de perceberse que por trás de um sucesso no mercado há um mundo de fatores além da qualidade ou do estilo da gravação.

Aquela primeira tentativa em estúdio, entretanto, estimulou uma volta meses depois, procurando um resultado mais elaborado. A nova investida resultou numa edição limitada para amigos e admiradores e o lançamento foi bem caseiro, e mesmo assim foram consumidos cem discos. As pessoas esperavam que Uirá não largasse a advocacia, mas estava decidido. A opção pela música seguia firme, principalmente depois que seu disco artesanal passou a ser tocada na rádio da cidade natal dos pais. A partir desse disco surgiu a idéia de juntar-se ao compositor Sebastião para a criação de uma banda. Assim começou o processo de formação do grupo musical que, depois de um mês e meio de ensaios estreou no bar *Armagedon* do Lago Sul (2002)¹⁴⁰. Foram os outros integrantes do grupo que chegaram com o panfleto do show com o nome escolhido: *Banduirá*.

Um comentário a propósito da saída de Sebastião, aspecto que não foi explorado durante a entrevista. Independentemente de qualquer motivo, é muito comum entre as bandas jovens a troca de integrantes, a busca de definições de sonoridades novas ou a preferência por trabalhos diferentes. A longevidade de um trabalho conjunto apresenta dificuldade para veteranos e tornam-se quase rotina entre os grupos iniciantes. Essas procuras refletem os caminhos alternativos que o artista busca a cada momento. Na verdade, a criação artística coletiva envolve uma série de fatores que devem ser levados em conta, até as de ordem de preferência pessoal. A definição de cada um vem com o tempo e a com a maturidade das posições estéticas. Na história de quase todas as bandas ocorre a mudança de integrantes ao longo do tempo, como ocorreu em todas as bandas que participaram dessa pesquisa.

O show de lançamento foi um sucesso com as músicas finalmente rearranjadas para a banda e um som mais profissional. Foram aparecendo convites para apresentações e o

¹⁴⁰

13 de abril de 2002.

grupo procurando estar bem preparado para tocar. Estavam preparados para tocar num churrasco de amigos ou abrir o show da banda *Capital Inicial*, como realmente ocorreu. Nessa fase de música da noite, os produtores das casas noturnas exigiam que o repertório mesclasse músicas próprias com músicas *cover*, ou seja, músicas conhecidas do repertório de artistas consagrados. Era uma forma de agradar ao público e, ao mesmo tempo, abrir espaço para um trabalho remunerado para bandas iniciantes.

O lançamento disco foi muito prestigiado pelo público e empolgou o promotor, que convidou o grupo a tocar na boate durante as férias. Foi assim que a banda passou a trabalhar profissionalmente e a ganhar dinheiro com sua atividade. A experiência na noite mostrou que a banda poderia incluir também um tecladista para ajudar nas músicas *covers*. E foi quando convidaram Jorge Bitar – também integrante da banda *Capitão do Cerrado* –, que ficou um bom tempo tocando com eles. A banda chegou ao circuito de casas noturnas por um caminho diferente. As outras bandas autorais preferiam tocar em lugares mais adequados como no Gate's Pub. Em compensação, as boates em que eles tocavam havia um bom cachê e um público sempre presente, embora não fosse muito interessado em músicas autorais.

O público foi aumentando, os convites multiplicaram-se e nem assim a banda se acomodou. A meta passou a ser exigir mais espaço para suas próprias composições. Em pouco tempo foram vendidas duas mil cópias do primeiro disco.

Uirá teve uma passagem como aluno pela Escola de Música, por dois anos, quando teve contato com a partitura, aprendeu a lê-la, e desenvolveu alguma habilidade em escrever música. Paralelamente, outros músicos da banda começaram a compor.

Um segundo disco começou a surgir no horizonte. Dois eventos importantes marcaram aquele fim de 2004. O primeiro, a alegria de apresentar-se na abertura do show do *Capital Inicial*, no Ginásio Nilson Nelson. Depois, apareceu uma outra oportunidade: a de abrir o show do Jorge Ben Jor, na Ermida Dom Bosco. Tudo conspirava para que a banda partisse para um novo disco. Foi nessas circunstâncias que fizeram contato com o produtor Vitor Z. Vitor é um antigo colega de trabalho do Tom Capone, produtor musical que morou em Brasília e faleceu aos 37 anos quando era diretor artístico da Warner Music Brasil (2004). A idéia era produzir e lançar um *single*, gravação de um faixa para divulgação, para só depois partir para o novo disco completo. O produtor abraçou a idéia, fez um bom trabalho e lançaram o *single Vou lembrar*.



Banduírá

Foto: <<http://bandasdegaragem.uol.com.br>>. Acesso em: 2007.

O início do segundo disco se deu com a pré-seleção de músicas, enquanto prepararam um show acústico com a participação do violinista Patrick de Jongh, em junho de 2005. Quando o grupo convidou Patrick para ser arranjador, ele logo avaliou que a banda deveria se preparar melhor para fazer um disco definitivo. Assim, as gravações foram adiadas e as músicas passaram por muitas modificações, tentando evitar a postura semi-alternativa que mantinha até então. A verdade é que as músicas tinham uma tendência para o rock mais pop, e, nesse sentido, foram preparadas as novas roupagens e modificadas as interpretações.

O produtor Vitor Z estava envolvido com outros discos e não podia dar a exclusividade que a banda passou a exigir. A solução foi intimar Patrick para ser o produtor do disco, apesar da admiração pelo produtor anterior.

Ele é holandês, estudou fora, aquela coisa de exigência ao extremo do músico. Você tem de ser exímio, tem de tocar bem e tem de arranjar bem, tem de ter um negócio bem fechadinho. Teve um período que ele morou nos Estados Unidos, teve contato com o mercado dos Estados Unidos da música, muito profissional. A gente pode não gostar de muitas coisas que vem de lá, mas não pode negar que é muito bem-feito. Ele queria isso pra gente.
(Uirá, entrevista em 16 de julho de 2007)

Faço aqui um parêntese para comentar a fala de Uirá. É interessante observar que ele destaca características do produtor do disco, como o fato de ter estudado no exterior, de ser um profissional exigente, preocupado com a necessidade do apuro técnico e da previsibilidade. Outro aspecto é o fato de o produtor ter morado nos Estados Unidos, em contato com o mercado norte-americano de música. O conceito de *bem-feito* está muito ligado aos padrões internacionais de música, o que demonstra que realmente a *Banduírá* opta por um caminho que se aproxima intencionalmente da indústria do disco convencional. Isso é feito com decisão e funciona como um parâmetro. A idéia é chegar mesmo ao mercado e participar do universo musical industrial, buscando a excelência técnica de um trabalho profissional.

Voltando à estória da banda, vê-se que a partir daí ela adota um comportamento de dedicação total. Juntamente com isso vieram outras decisões importantes, tais como: o disco seria gravado em bons estúdios no Rio de Janeiro. O tempo foi de muito trabalho, com o baterista tocando na batida do metrônomo, a banda bem entrosada e arranjos detalhados. Os ensaios começavam às sete horas da noite e não terminavam antes das cinco da manhã. A banda comparava o produtor aos treinadores de ginastas olímpicas romenas. Era muita exigência. A questão dos custos foi exaustivamente analisada, com a conclusão de que com o preparo que estavam fazendo, ficaria mais barato gravar o disco no Rio de Janeiro, mesmo incluindo aí despesas de passagem de avião e de estada. Se acontecesse conforme o previsto, o disco deveria ser gravado em uma semana.

Na ocasião, o produtor introduziu mais um desafio: criar uma música nova de qualidade num prazo curto. E mais: essa deveria ser a música que faria a diferença entre um disco vender um milhão de cópias ou não vender nada.

Convém observar que, mais uma vez, o trabalho dos artistas e do produtor tinha como alvo o resultado objetivo da venda do disco, a conquista do público. Portanto, a Banduírá tinha uma característica própria, diferente da dos outros artistas independentes, que, de maneira geral, concentram o trabalho mais na possibilidade de expressão do que no atendimento de uma expectativa do público. Eles adotam a linha do profissionalismo e do esmero técnico com caminho estético, na busca de um espaço no mercado fonográfico brasileiro.

O cronograma de gravação foi cumprido e o disco ficou pronto. O produtor desejou mais um detalhe de acabamento: o disco foi masterizado em Londres. Ultrapassando o limite do desejo, o produtor resolveu bancar a nova etapa, esperando que a banda repusesse o investimento com a venda do disco. A masterização é um procedimento de pós-produção, uma etapa realizada após a mixagem das faixas com a finalidade de melhorar o resultado final. Antes de enviar o CD para a fábrica, é feito o trabalho de tornar mais equilibrada a sonoridade das diferentes faixas, procurando criar uma atmosfera sonora mais homogênea para o disco como um todo. Aqui podem ser usados recursos de equalização e compressão que valorizam o efeito estéreo. Nessa etapa, é possível elevar o volume geral das faixas para dar mais clareza e presença na sonoridade. Também podem ser corrigidos pequenos desvios técnicos, como ruídos que passaram despercebidos e outros problemas de engenharia de som. O disco voltou de Londres com um som profissionalmente trabalhado.

O pré-lançamento do novo disco aconteceu com um show no *Music Station*, no Píer 21, em dezembro de 2006. Casa cheia, uma boa vendagem do disco e muitos elogios. A banda acredita que a música composta especialmente para o sucesso vai marcar o disco. A faixa chama-se *Qual é o nome dela?*¹⁴¹

Vejo você passar
Despejando seu olhar sobre mim
Não resisto
Nem me importo mais
Eu quis acreditar

¹⁴¹

Música composta por Uirá/Patrick de Jongh/Natan Nunes/Razem/Rafael Abrão.

Minha mente estava em outro lugar
Você chegou
E disse tudo bem
Nós dois fechamos o bar
Dançamos loucos pela noite
Você queria bem mais e o sol nascendo no horizonte
Nem lembrei de perguntar
Se ela quer mais que meus beijos
Eu quero a paz dentro dos teus olhos
Se ela não diz, como posso adivinhar?



Capa do CD da Banduírá (2006).

A banda enfrenta agora o desafio dos independentes, a complicada missão de fazer uma boa distribuição do disco, com as respectivas vendas ao público. Daí a necessidade de buscar reconhecimento e ganhar espaço no mercado. É por isso que *Banduírá* pretende se juntar a pessoas que cuidam da produção e dos equipamentos, como uma empresa que seja especializada em música.

As casas noturnas não são bons locais para venda de discos. Pouca gente se propõe a gastar mais dinheiro adquirindo um disco além das despesas normais de uma saída. Daí surgiu a estratégia de procurar um público novo, mais aberto à música jovem, que é o perfil típico do estudante de segundo grau. A decisão foi procurar tocar em escolas, como o Leonardo da Vinci, na Asa Norte, no qual a banda teve boa receptividade. Essa primeira tentativa mostrou que estão no caminho certo, criando um novo público fiel. Além de se apresentar para um público jovem, a banda recolhe alimentos como doação, que se destinam à Abrace.¹⁴²

A *Banduirá* trabalha com os olhos voltados para o grande público, a busca do apelo popular, e por isso aposta suas fichas também no poder multiplicador da internet, embora tenha consciência de que o rádio ainda é o principal veículo da música popular. Lamentam, entretanto, a prática do *jabá* no Brasil, pois o pagamento para a divulgação de músicas no rádio desequilibra o acesso do público e condena o artista independente ao ostracismo.

Como compositor, Uirá tem definidas as músicas com as quais se identifica. A principal é *Visceral amor*, que ele fez para si mesmo quando estava num momento difícil, resultando da ansiedade em relação ao seu futuro na música. Uirá acha que se perdeu por um momento, afetando sua saúde e o lado psicológico. A música retrata o que sentiu quando saiu da fase mais forte da crise, quando acredita ter deixado, por um momento, de enxergar as coisas mais positivas que lhe cercam. Por isso, vê muita verdade na sua letra:

Ontem notei algo estranho
Tão vulnerável ao mesmo amor
Me vi em seu rosto sem cessar
Talvez perdido em sonhos
Tornei seus dias tão sem cor
Fingindo ter sempre o que esperar
Porém não me esquivo mais
Do que faz tão bem

A questão religiosa para Uirá, vem de uma relação com o lado espiritual, mas não não pertence a nenhum grupo religioso específico. A prova da existência de Deus, na sua forma de acreditar, vem do amor capaz de mover montanhas. Uma de suas músicas, *O que*

¹⁴²

vim buscar, trata da sua visão ampliada do amor, da necessidade de encontrar no amor a forma de sentir-se completo, pleno, realizado na vida:

No dia em que vingar o amor
Caminho pelos campos
Escuto a mesma música no ar
A febre vai passando
Palavras vão chegando devagar
Meus pés no chão
Não me prendem a nenhum lugar

Como se pode observar, a *Banduirá* foge completamente do padrão dos outros artistas independentes. Ela está justamente no espaço de fusão, no limite entre a produção *independente* e a produção *industrial*. Ela quer passar para o outro lado, assumir o mercado e partir para a disputa. Na verdade, já adotou todas as características da indústria convencional, ou seja: quer ser dirigida, define público consumidor, busca estúdios sofisticados, trabalha para fazer música a fim de atingir a grande massa e entrar na moda. Mas em toda a entrevista, o artista deixa claro que sua obra está umbilicalmente ligada à sua expressão artística, de acordo com suas convicções e visões de vida. Não há contradição entre essas duas posições, pois muitos artistas da indústria do disco conseguem manter uma linha autoral autônoma e expressiva, como Chico Buarque, Caetano Veloso e alguns outros remanescentes do tempo em que o artista ditava sua própria obra e as gravadoras faziam seu serviço empresarial.

A entrevista de Uirá ilustra uma faceta dos artistas independentes dos anos 2000. A diversidade cultural leva-nos a recuar um pouco no tempo e a conhecer a vida artística de um músico de rock pesado dos anos 1990, de uma geração *pós-Legião Urbana*. Essa junção das narrativas serve para ilustrar a multiplicidade das linhas musicais da história recente da cidade.

Às vezes, um apelido pega mais que o próprio nome. Foi o que aconteceu com Daniel Oliveira Rodrigues, brasileiro, nascido em 1976, conhecido simplesmente como Daniel Grilo. Para fazer a entrevista, fui encontrá-lo de tarde, em seu escritório de trabalho, numa quadra comercial da Asa Norte. Na verdade, são quatro empresas ocupando duas salas comerciais, formando a *Família Design*, um *pool*, do qual Daniel tira os recursos que precisa para sustentar tudo em sua volta, até mesmo a banda Cadabra. Aliás, o trabalho

autoral não rende o suficiente para manter um artista independente. Alguns vão tocar em cerimônias de casamentos ou criar banda *covers* para o público de barzinhos e pequenos shows.

Ele é o brasileiro típico que nunca se afastou, nem quando parou de estudar *design* gráfico na faculdade. Um belo dia resolveu deixar o curso de Desenho Industrial da Universidade de Brasília depois de quatro anos de estudo. O tempo de aluno não foi em vão. Até hoje aplica seus conhecimentos na criação de capas de discos e nas ilustrações caprichadas, sua maior especialidade. Aliás, é sua a capa do disco *Solstício* da banda *Cadabra*, da qual é compositor e intérprete vocal. Acata os trabalhos de ilustrador de bom grado para conseguir sustento para viver e cuidar da família – especialmente do filho herdeiro de três anos de idade. Sua performance como ilustrador pode ser vista nos cartões do Pan/2007, ou em muitas capas de discos da cidade.¹⁴³ Daniel não tem a menor intenção de passar em qualquer concurso público. A profissão está escolhida e ele se realiza no que faz. Assim, define-se como um artista e não um empreendedor, embora reconheça a dificuldade de ser trabalhador autônomo e artista ao mesmo tempo. Por isso, nunca esquece o exemplo de sua avó de 90 anos, que vive sempre disposta para o trabalho, ganha seu próprio dinheiro e trabalha de sete horas da manhã até cinco horas da tarde.

A carreira de artista surgiu com um show na Casa Thomas Jefferson (1991). Quatro anos depois estava compondo sua primeira música e tocava na banda *Los Danones*, que fazia uma mistura de Funk e rock ‘in’ roll, a qual durou até 1997.¹⁴⁴

Era um momento tão dinâmico que apagou da memória a primeira composição, mas não esquece o impacto do carisma de Ney Matogrosso e suas performances depois que saiu do grupo *Secos e Molhados*. Com caras e pinturas no rosto, o grupo tinha feito um sucesso estrondoso e repentino, de forma que foi uma surpresa quando Ney Matogrosso sai dos Secos e Molhados para fazer carreira solo. Foi então que lançou um disco no qual aparecia na capa num cenário que simulava neve, envolvido numa fantasia fantástica onde ostentava uns chifres de bode.¹⁴⁵ A capa fascinava Daniel, principalmente, pela imagem que evocava símbolos ligados ao bode e ao capeta, coisas pelas quais sempre se sentiu esteticamente atraído. A arte dos anos 1990 tinha a marca do ecletismo. A atenção ia do rock à velha guarda da Portela, *heavy metal* e ao pagode. Mas, acima de tudo, Daniel gostava de cantar e

¹⁴³ É autor da capa dos CDs de Haroldinho Matos, Celso Salim, Tijolada Reggae, e faz trabalhos para a gravadora GRV.

¹⁴⁴ *Los Danones*, formada por Daneil, Rica, Wellington, Mabu e Pedro Parantes.

¹⁴⁵ Matogrosso, 1975.

de escrever letras. Recentemente, está aderindo à tendência de compor músicas eletrônicas, até para se liberar da dependência de uma banda. Além do mais, hoje se pode contar com uma orquestra digital dentro do computador, o que facilita o trabalho de fazer arranjos. Não pensa na música eletrônica do antigo bate-estaca, mas vislumbra a possibilidade de construir rocks e trilhas, como o sambão que apresentou na Feira de Música Independente (2007).

A banda *Cadabra* sempre foi bem-sucedida, tocava no *Porão do Rock* e no festival Bananada de Goiânia. Mesmo nessas condições nunca projetou o sucesso no público, pois a preocupação é só fazer o som que gosta. O nome não tem uma origem definida, e pode ser uma referência ao grupo internacional *Black Sabah*. Ou pode ser uma evocação concentrada na palavra abracadabra. A idéia, enfim, veio da sonoridade da palavra. Nas suas apresentações, Daniel berra até quase estourar as veias, joga-se, machuca-se e nem sabe o que aconteceu. Às vezes o show vira um caos total, todo mundo quebrando tudo. Uma vez a *Cadabra* participou de um festival em Goiânia em que o público do grupo anterior havia simplesmente quebrado tudo que encontrou pela frente.

Daniel aprendeu a tocar por intuição, com a guitarra do lado inverso, que caracteriza os canhotos. A casa sempre teve música brasileira. Quando saía com os amigos, preferia um bom samba na quadra da escola de samba Associação Recreativa Cultural Unidos do Cruzeiro (Aruc), tão bom quanto os pagodes que costumava freqüentava. Para variar, ia também aos barulhentos shows de *heavy metal*. Foi privilegiado pela formação musical dos pais e das pessoas que o envolviam. A natureza eclética não lhe permite levar a sério as diferenças de nível entre os diversos estilos de música:

Inclusive porque as coisas mais simples, o Cartola, por exemplo, de uma forma muito simples ele vai muito além. Lógico que Chico Buarque, essa galera, tal... Mas você vê que agora o Caetano voltou, está com uma bandinha de rock. E acho muito mais sofisticado o Caetano, não as músicas novas, as músicas antigas com arranjo de rock do que com aquela galera super power da MPB, que faz as mesmas coisas, muda de baterista, mas o arranjo é muito linear. (Daniel Grilo, entrevistado em 6 de julho de 2007)

Os anos 1990 foram os tempos de juntar todas as propostas, reunindo, no mesmo palco, Chalé Verde, Los Danones, Oz, Mascavo, Raimundos, Mal de Família, banda de reage com banda de heavy metal.

A memória pessoal do artista é um retrato de um momento da música em Brasília. As bandas iniciantes encontravam espaço até para uma atuação profissional em palcos de bares como *Dom Sebastian*, recebendo cachê e participação na bilheteria. Mas o grande apoio aos grupos de rock veio da *Feira de Música* e da programação musical da Rádio Cultura, emissora ligada ao governo local, que colocava as bandas recém-criadas no ar. As bandas sentiram muita tristeza quando a emissora mudou a programação e eliminou os artistas locais. Foi a mesma tristeza de quando a *Feira de Música* chegou ao fim, como se tivesse acabado a cena musical de Brasília. Para a geração dos anos 1990, a *Feira de Música* significou um espaço valioso.¹⁴⁶ A impressão que ficou daquele momento é que os produtores conhecidos como *Só os Bonitos* Produções fizeram os anos 1990 em Brasília, pois queriam movimentar a cidade e não só ganhar dinheiro.

Sem saudosismo, os artistas de rock dos anos 1990 não têm o hábito de endeusar as bandas das gerações anteriores. O tempo especial no Brasil, para essa geração, foi mesmo a década de 1990, com Chico Science e Raimundos.

Mas ele não poupa a própria banda de uma crítica cruel pelo desempenho da época. Lembra, divertindo-se, que a banda era tão ruim que não conseguia terminar uma música, pois quando o baterista saía do tempo. Mesmo assim, gravaram uma fita demo com quatro músicas, no estúdio do paciente técnico de som, Beethoven, editando a fita cassete de quatro canais de um gravador Tascam. Nas suas próprias palavras, *tudo era tosco*. A tal fita ruim chegava à Rádio Cultura e era colocada no ar. Na Feira de Música era a mesma coisa. Tudo era possível a partir de uma simples fitinha cassete. Mas a banda melhorou e chegou à segunda fita demo, quando cada um dos integrantes montava em casa uma capa copiada em Xérox mesmo. Depois, levavam para a discoteca Berlim ou Redley Records, para vender tudo rapidamente:

Era muito fácil tocar. Hoje em dia, você tem um festival como o Porão do Rock, que é um p. festival. Que bom que tem aquilo. Mas, cara, as pessoas projetam tudo em um festival. Fica todo mundo querendo tocar lá. Eu já toquei lá cinco vezes e não mudou nada na

¹⁴⁶Apresentada pelo locutor Tenyson e produzida pela empresa *Só os Bonitos* Produções.

minha vida. É muito bom tocar lá, na hora, mas se você não fizer nada durante o ano, via ficar nessa. Você vai lá, toca, ano que vem você toca de novo. (Daniel, entrevistado em 6 de julho de 2007)

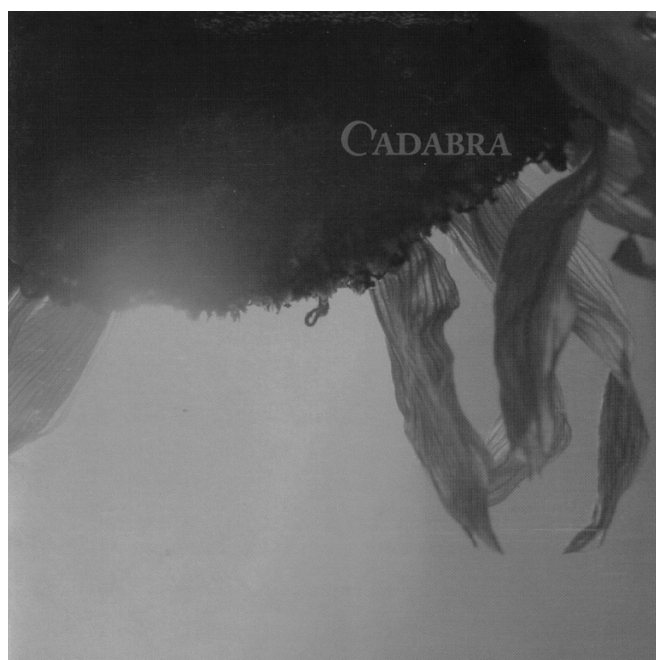
Uma das marcas dos anos 1990 era a realização de shows em casa, uma cena com eventos semanais, e a banda Los Danones era bem iniciante, tinha um bom público, embora fosse um trabalho espontâneo, sem líder definido, mas apenas um grupo de amigos se divertindo.¹⁴⁷ O fim do grupo foi uma oportunidade de fazer uma mudança no som, o que coincidiu com a chegada do músico Rudhra. Nessa entressafra, formaram a suingada banda *Marzi*, e uma de *cover* de punk conhecida como os *Bauduinos*. Dessa seqüência de transformações, finalmente se chegou à atual banda *Cadabra*, formada por Guga, Rudhra, Vitinho, Tox e Daniel:

Quando as pessoas realmente gostam muito, elas ficam paradas com o show do Cadabra. É muito quebrado, não dá pra acompanhar muito. Quando elas estão gostando é diferente. A gente não tem par. A gente não consegue. A gente não é de nenhum circuito de festival porque não tem nenhuma banda par. A gente não é Hard Core, a gente é muito pesado pro rock in roll mais conservador, e muito leve pra rock in roll pesado. (Daniel, entrevistado em 6 de julho de 2007)

Essa personalidade própria também afasta a banda de outras que aparecem no rock brasileiro. Aliás, a própria banda faz restrições ao rock brasileiro, pois considera que o rock brasileiro é igual a japonês no samba. Outra crítica da banda é ao retorno financeiro para as apresentações artísticas. Hoje há o costume de convidar as bandas para tocar em festivais, mas as despesas de passagem e de hospedagem ficam por conta da própria banda.

¹⁴⁷

Formada por Daniel, Rica, Welington, Mabu e Pedro Parantes.



Capa do CD Solistício, da banda Cadabra (2005).

Cadabra é uma banda que trabalha a partir de conceitos estéticos definidos, como se pode observar na capa do disco *Solistício*. Para conseguir um bom resultado no trabalho fotográfico, os artistas ficaram esperando um girassol morrer para fazer a foto da capa, porque tinha que ver com o conceito do disco. O dia da foto estava favorável, estava no ponto que ele queria, e fez até uma neblina para dar sorte. Nesse disco ele gosta muito de *O Mundo de novo*, que representa uma análise do que é o Cadabra ao que é vigente:

Bem-vindo ao mundo novo
 A alma ta no cio
 O ópio desse povo
 Um carnaval no Rio
 Se você quer o jogo
 Eu tenho só o artifício
 Poder provar um pouco
 É tudo proibido
 E a mulher, a cervã e o som
 Tudo que é bom

Daniel tem pensado no regionalismo com carinho e considera que Chico Science foi bom para a música brasileira por resgatar esse orgulho da nossa música. Mas vê um

problema na mistura do rock com os estilos nacionais, com o samba e com o maracatu, por exemplo. É por isso que não pretende colocar tambor no seu rock. As fusões acontecem até por opressão da imprensa, quando as questões universais sempre são deixadas para o primeiro mundo. Daí sua má vontade com o rock nacional, e só o Tuti Frutti, de Rita Lee, e um pouco dos Titãs escapam de sua crítica, além de umas duas coisas de rock mesmo. Mas o rock nacional fica longe, inferior às bandas estrangeiras da época, pois o rock é a linguagem deles, como a banda que ele admira e se chama *Kings of the Stone Age*.

O reggae que Renato Matos inaugurou em Brasília foi posteriormente adotado como um dos estilos que mobilizaram uma parcela da juventude na cidade. Das bandas que se apegaram à batida jamaicana e ganharam notoriedade está a *Tijolada Reggae*. O compositor do grupo é um brasiliense de 32 anos que sempre morou na cidade. Hoje Rogério Fagundes vive emocionalmente de música e profissionalmente como dentista e gestor na área de saúde. Por gostar de cantar, Rogério começou a compor já tocando seu violão com um grupo de jovens da Maçonaria. O *blues* foi uma de suas preferências da adolescência, e sempre deu valor às músicas com letra de qualidade, como nos bons textos da literatura que tanto admira. A música deve ser instrumental ou terá a obrigação de ter uma letra que diga alguma coisa interessante.

Sua primeira tendência foi a de compor baladas, influenciado pela poética de Renato Russo, a ambiência de som de rock Brasília, blues e country. Sua estréia no meio musical se deu em 1990, quando foi convidado para cantar uma música no disco de seu professor de guitarra.¹⁴⁸ Foi por intermédio do círculo de amigos de seu professor que ingressou no meio artístico. A mesma amizade lhe levou a fazer contato com a técnica de estúdio, uma experiência importante quando começou a gravar suas próprias músicas.

No começo do envolvimento com a música foi se apresentando nos bares, a partir do apoio de amigos que já tocavam e, ao atingir a maioridade, tinha tirado sua carteira da Ordem dos Músicos. Tocar ao vivo em barzinho era uma prática comum entre os músicos da cidade no início da década de 1990, principalmente, no Plano Piloto. O esquema de apresentação era o artista se acompanhando ao violão, com um repertório típico da época, como MPB, blues, um pouco de rock de Brasília e bossa nova. Depois dos tempos de música da noite, partiu para a criação da banda *Tijolada Reggae*. No princípio foi tocando

¹⁴⁸Interpretou a música *Sol dourado* no disco *Origem MC*, de Marcelo Lafetá.

covers de bandas consagradas. Aos poucos foi abrindo espaço para o primeiro reggae próprio. A estratégia foi diminuir o número de músicas de outros artistas para criar o seu próprio repertório.

Como um bom reggae, o ritmo de produção do grupo é bem compassado: levaram cinco anos para gravar o primeiro disco (1995) e mais cinco para chegar ao segundo, e estão na luta pelo terceiro. Esse andamento mais lento de trabalho se deve ao fato de que os integrantes da banda se dividem em várias profissões, além dos compromissos, casamentos e filhos que vão chegando. A média de idade da banda é de dez anos mais que a idade de Rogério, que continua solteiro.

A banda foi fundada por Rogério e pelo baterista João Villar. O percussionista Helinho Franco teve origem no grupo Obina Shok, depois passou para o *Afrodisia*, do qual também vieram Eduardo Brito e Daniel Baker:

A gente conheceu esse pessoal que era do Afrodisia através do Helinho, porque o Helinho fazia um programa de Reggae na Rádio Cultura.. Aí a gente se conheceu por meio das divulgações de shows de reggae. A gente estava sem percussionista e o Helinho entrou na banda. Daí pra frente, a gente foi conhecendo os outros músilcos e, com essa coisa de trocar informação de música, chamamos os amigos. O João, que é o batera, é fundador da banda junto comigo. (Rogério, entrevistas em 11 de julho de 2007)

Hoje somente Rogério pertence à formação original de 1994, pois o outro remanescente, João foi trabalhar no Rio de Janeiro e será substituído pelo Zimba.

O gênero ocupava um espaço grande na cidade quando havia o programa *Radiola Reggae*, da Rádio Cultura, comandado por Hélio Franco, exclusivamente para difundir o gênero. Os programas de rádio sempre tiveram um papel importante na criação de um ambiente cultural propício ao desenvolvimento artístico. O fato de haver um programa dessa natureza fortalece o gênero, cria público e promove o conhecimento de músicas e histórias referentes ao estilo. Mas esse esforço era um ponto isolado, uma fagulha apenas de um movimento que iria surgir mais adiante. A chamada *cena reggueira*, em Brasília de hoje, é muito diferente da da década de 1990. Naquela época, não havia notícias de muitas bandas do gênero na cidade, assim como não havia público ou eventos para divulgar os

artistas. Logo no início, os artistas não faziam um trabalho de interação e não se conheciam muito entre si. Os primeiros shows aconteciam em festinhas particulares nas casas de amigos. Na mesma época, havia a contemporânea banda *Natiruts*, que então se chamava *Nativus*. Mas nunca tocaram juntos porque eram públicos diferentes. Em poucos anos, surgiu um círculo de reggae na cidade, com Lilaroots, Conexão do Reggae, Sururu e Tal. Essas começaram a tocar juntas em eventos. A mistura do público das diversas bandas foi cristalizando um público de reggae maior. Mas é bom lembrar que no início os eventos era realmente *underground*.

Com o tempo, as bandas foram aparecendo e se conhecendo melhor. Em poucos anos, surgiu um círculo de reggae e daí em diante os grupos passaram a fazer apresentações, produzidas ainda de maneira amadora. Mas o público de reggae foi crescendo. A banda *Tijolada Reggae* tinha uma proximidade maior com o ambiente da Universidade de Brasília. Alguns integrantes da banda eram estudantes, e havia a tradição de participar das festinhas dos centros acadêmicos, que depois deixaram de acontecer. A banda animou festas em departamentos e nas *calouradas*, shows especiais para receber os novatos a cada semestre.

A internet tinha pouca influência e não havia o enorme acesso de hoje à diversidade musical.

O reggae é um estilo que tem muito músico bom que é desconhecido do mundo de música, do show business. A gente buscava bastante. A gente sempre foi bem pesquisador, íamos atrás de achar música. Não tinha muito como interagir com outros músicos porque não tinha outros músicos. Se tinha, a gente não sabia quais eram. (Rogério Fagundes, entrevistado em 11 de julho de 2007)

A maioria das bandas de reggae tende a compor letras consistentes. Observando seu próprio desenvolvimento estético, vê-se como um compositor que admira a poesia, a metáfora e as parábolas, mas vem mudando para simplificar suas letras e torná-las mais acessíveis. Na entrevista, Rogério comentou a feitura do segundo disco, esclarecendo que receberam apoio do Fundo de Apoio à Cultura, por intermédio do apoio do selo, mas há também a interferência de recursos dos próprios integrantes da banda. Mesmo com a ajuda, o disco é totalmente independente.

A influência da Legião Urbana, que o compositor Rogério reconhece no seu reggae, aparece também no rock da banda *Cálida Essência*. Música e comunidade são dois temas que permeiam a vida e a obra de Sérgio Eduardo da Fonseca Silva. Filho de pernambucano e mãe baiana, Sérgio é brasileiro, nascido em agosto de 1970, na cidade-satélite do Gama. Chegou a concluir o segundo grau, tem formação em informática e faz curso de extensão de líder comunitário na Universidade Católica.

Um dos seus hábitos mais arraigados é anotar tudo em sua agenda, incluindo aí os seus poemas que começaram a surgir no fim dos anos 1980. O ritmo de criação permanece imprevisível e inconstante. Às vezes, passa o dia inteiro escrevendo, para depois ficar outros seis meses sem escrever uma única linha para, de repente, produzir 15 novos poemas. Seu processo de criação inclui recortar e montar pedaços de versos que depois se tornam música. Criar traz à memória a companhia constante da timidez, como escreveu aos 15 anos: *no canto do quarto converso com Deus*. Era o tempo em que ouvia todos os discos da Elis Regina na coleção de sua mãe.

Foi nessa época que ouviu também *Como uma onda*, na voz de Lulu Santos, o rock brasileiro em pessoa. Ao mesmo tempo, apreciava artistas estrangeiros, como Michael Jackson, Madonna, Stevie Wonder, e sofreu algumas influências dos Beatles. A moda daquele período era a música sertaneja e a presença dos discos da apresentadora de televisão Xuxa, que chegou a fazer uma carreira também no exterior. Mas também apareceram artistas nacionais, que tomaram conta da mídia radiofônica e lideraram a indústria fonográfica, como a banda *Ultraje a Rigor* e a sua preferida *Legião Urbana*.

Sérgio tem orgulho de declarar que vive da sua arte. Assim, mantém uma observação constante, analisando a carreira de astros que fazem sucesso passando por imensos desgastes pessoais, revezando sua atuação entre escândalos em revistas de amenidades para, em seguida, mergulhar num anonimato involuntário, quando saem de moda.

Desde o início, Sérgio sonhava com uma banda de rock, e formou *Frutos do Meio*, com o irmão e um amigo, que logo se desfez. Depois de algumas formações alternativas, partiu, ainda com o irmão, para a nova banda batizada de *Coisa Nossa*. O interessante era mesmo fazer *cover* da banda *Legião Urbana*. A platéia se deliciava e achava igual ao original. Um sucesso. Sérgio superou a timidez, deixou de usar a bateria que servia de escudo e partiu para a linha de frente com o vocal. Autodidata, tocou violão, gaita e

avançou para o piano, embora não se considere um instrumentista. A meta é a expressão.

Desde a adolescência vive como músico, mas também foi cobrador da Viplan, funcionário de uma empresa de telefonia e trabalhou numa empresa terceirizada da CEB. A atração pela música vem da família, um verdadeiro ninho de artistas. A mãe, Telma Fonseca, é cantora com disco gravado no estilo MPB.

Sérgio tem orgulho do CD *O nome da rosa – primeira partida*, disco da sua banda *Cálida Essência*, resultado de seu primeiro projeto para o Fundo de Cultura de Brasília (FAC), que garantiu a tiragem inicial de mil cópias do disco (2004). Um ano depois, uma nova iniciativa gerou recursos para a segunda edição revisada e com encarte melhor.

O disco foi feito com cuidado, sem a pressa de fazer o melhor disco do ano, nem de fazer um disco atrás do outro, sem qualquer reflexão. É a questão da consistência, do amadurecimento criativo. Existem as demandas reais de pensar nos custos, arrumar os patrocínios e não esquecer a promoção dos shows. Outro traço do artista Sérgio está na sua sintonia com o terceiro setor, que faz com que se envolva em trabalhos com as escolas. A idéia é ir construindo uma proposta ludo-pedagógica de formação social, cultural e profissional para especiais e excluídos em geral. Em sua mente, o principal trabalho deve se voltar para os excluídos. Ele chama de excluído a prostituta, o drogado, o obeso, quem não se aceita por ser rico ou pobre. Enfim, quase todo mundo é excluído, porque a sociedade é feita a partir da segregação do ser humano em grupos separados.

Adotando essa linha de pensamento, o compositor lamenta que as pessoas invertam a importância de tudo, valorizando *corpo, mente, espírito*, quando deveria ser o contrário. Daí a simpatia pelas medicinas orientais, que trabalham na raiz do problema e não somente para aparar arestas. E condena o imediatismo que leva a querer resolver as dificuldades rapidamente, e a vida não é assim. As filosofias orientais pregam que o normal é estar tudo bem e não estar tudo mal.

O mercado e a iniciativa privada, na reflexão de Sérgio, são monstros e o Estado é uma mãe. Há que achar um equilíbrio coerente porque a vida das pessoas está em jogo nessa história. Assim, algumas pessoas dedicam uma vida inteira para uma carreira e depois nem sabem o que queriam. O artista, diz ele, tem uma responsabilidade social gigantesca e quando cria e distribui milhares de CDs a responsabilidade aumenta. É preciso ter

consistência e qualidade. Ser crítico sem ser chato. Trabalhar como quem trabalha uma jóia, do carvão aos processos químicos, e as formas de burilar.

A questão social sempre esteve inserida na sua vida. Ao mesmo tempo em que começava a tocar violão, fazia um trabalho social na comunhão espírita como kardecista. Hoje não vai à comunhão com a mesma frequência, mas mantém viva a fé e continua achando a linha religiosa mais coerente. Naquele seu trabalho espiritual no Gama, cadastrava famílias carentes, fazia arrecadações e pedia ajuda aos domingos para distribuir de acordo com as necessidades.

Prestando atenção no próprio trabalho, Sérgio sente que músicas falam de amor, de relacionamento e fomentam algo ligado à seguridade, à constância, de você saber o que você quer da sua vida, como nos versos:

Minutos de silencio pra reflexão
foi dito no feio e no bonito
no que ainda eu ei de vislumbrar.

O nome do próximo disco da *Cálida Essência* será *Do que ainda resta*. Na formação atual, a banda tem Sérgio, Wellington Lanite e o percussionista Edinho Silva, que Sérgio considera um dos melhores do País. O novo disco valoriza a percussão, com a utilização da cajon, agogô e caxixi de uma nova forma, casada com a sonoridade de dois violões. O resultado será um som mais pesado e mais tribal.

Dos músicos da cidade, Sérgio lembra Rênio Quintas, no projeto *Cabeças*. Ele saía da cidade-satélite do Gama, demorava horas dentro do ônibus, para ver Cássia Eller com Rênio Quintas, Boca, Nema, e outros artistas do Plano Piloto. O Porão do Rock não abriu as portas para a *Cálida Essência*, mesmo depois da insistência em muitas inscrições. Sérgio credita essa dificuldade ao estigma de ser uma banda *cover* da *Legião Urbana*. A cidade também já foi inspiração para o poeta:

Todo final de semana eu te procuro
Da Asa Sul ao Lago Norte eu tô
Sem a sorte quero te encontrar Brasília
Nos bares nos lares em qualquer lugar
Eu quero te ver nessa cidade linda
Eu quero de ter nessa cidade linda.

Agora vamos conhecer mais os artistas da periferia de Brasília. O sugestivo nome do artista Gog contém as iniciais de Genival Oliveira Gonçalves, um brasiliense que nasceu em Brasília, em 1965, na cidade-satélite de Sobradinho. Lá, passou a infância até mudar para o Guará, no começo dos anos 1970. Bem precoce ainda, a partir dos nove anos de idade, cantava em festinhas, nas comemorações de aniversários dos primos e dos colegas, repetindo as músicas que ouvia nos discos dos pais. Gog dançou no grupo os *Magrelos* até os 19 anos, quando partiu para carreira solo. O movimento começava a tomar proporções maiores e o DJ Raffa e os Magrelos faziam 18 shows por ano, em Brasília, sem escolher lugar. Esse começo foi de pouco profissionalismo em termos técnicos. Tinha produção, mas o escoamento era somente pela rádio, que divulgava suas fitas de má qualidade.

Se a memória de outros artistas tem um sabor telúrico e tranqüilo, para o compositor Gog ela está mais ligada à descoberta da consciência política. Sua família vem de uma história de luta e superação. Seus pais são daqueles piauienses chegados a Brasília como típicos candangos. Eles vieram da cidade de Gilbués, do sul do Piauí, e o filho ouvia passagens que a mãe contava sobre o começo difícil na nova capital, como os 12 quilômetros que ela percorria sozinha no meio do mato para dar aula. Sua mãe cultivou o diálogo em casa, e só pedia *encarecidamente* que os filhos não se envolvessem com drogas e evitassem ser presos. Fora disso, dava carta branca e confiança. Talvez seja a sabedoria de uma professora que alfabetizou todos os alunos que teve ao longo de 30 anos de magistério. Aquele tipo de professora que adiava as férias da família para recuperar um aluno mais fraco que precisasse de reforço. Quem quiser traduzir corretamente esse artista da periferia terá de olhar primeiro para a fase de sua vida quando estudou em escolas públicas até seus 17 anos. Ele ingressou no ensino superior numa faculdade enquanto trabalhava como *office-boy*. Com o perfil de trabalhador vindo das camadas mais sofridas, tornou-se uma referência para sua geração.

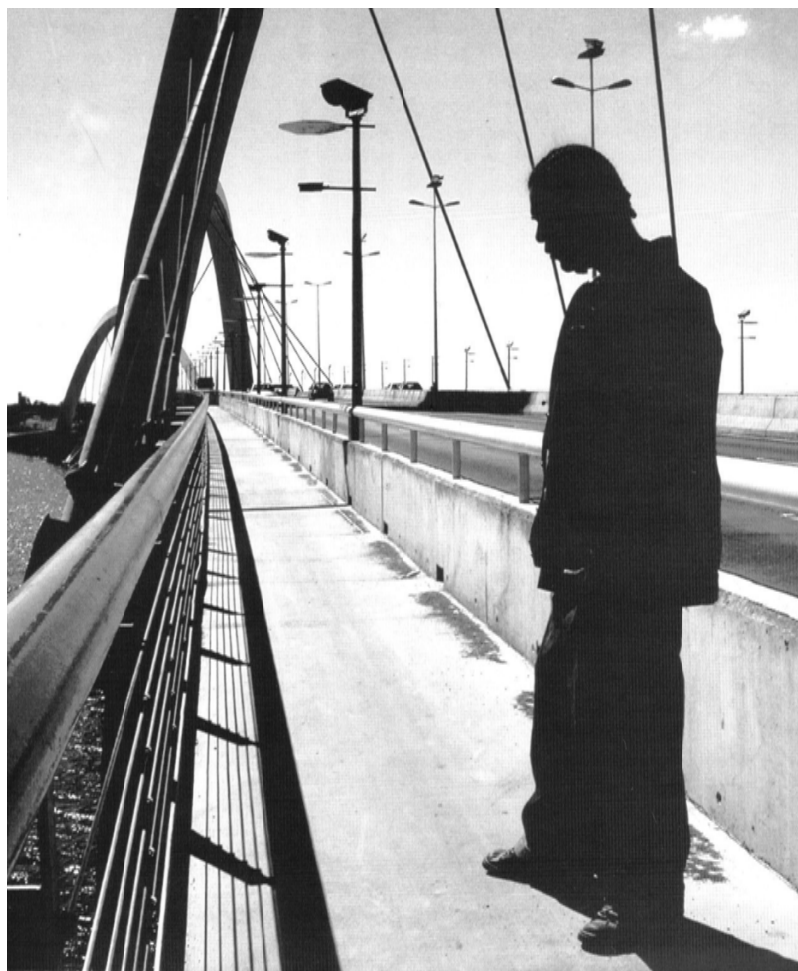
O processo de criação levou a uma verdadeira revolução de *desconstrução/reconstrução* como pessoa e como criador de linguagem. Não fazia mais questão de ser enquadrado numa série, de terminar o segundo grau para fazer um concurso público. Mesmo assim, Gog trabalhou oito anos no Banco de Brasília (BRB), mais três no Banco do Estado de São Paulo (Banespa) e um na Caixa Econômica Federal, até o dia em que decidiu largar tudo e abraçar a música. Rompeu emocionalmente com a faculdade ao

perceber que era um dos poucos alunos negros que a freqüentava. O intervalo das aulas era um verdadeiro *bobódromo*, com todo mundo desfilando novas roupas, louras bonitas e rapazes com carros caríssimos, enquanto ele se sentia inteiramente deslocado. Foi aí que decidiu colocar um ponto final na sua vida universitária.

Há um viés estético que favoreceu a produção independente no *hip hop*, uma vez que não é preciso ser um excelente músico, e sim um poeta inspirado. Para ele a grande revolução foi se dar a oportunidade de se tornar um cantor de rap, uma vez que dificilmente seria um cantor de MPB, com sua desafinação e sem saber tocar violão. Sua noção musical é apenas razoável. Outra revolução estética foi colocar toca-discos para substituir a banda, que torna as apresentações menos onerosas. Assim, começou a *pipocar em todo mundo moleque cantando, levando e com talento para rimar*. Mas para fazer um rap com beleza, é preciso conhecer e amar seu povo. Essa convicção ensina que sua vida já não lhe pertence:

Eu falo pra minha esposa assim: hoje a minha vida já não me pertence. Eu sou casado com você, tenho os meus filhos, meus amigos. Tem extensão na rua. Eu vejo cada moleque desse como meu filho, como um parceiro, como pessoa que você tem que dar oportunidade. Tanto que a gente fala assim: o mais democrático é o mosquito da dengue. Se você não limpar seu quintal, se você limpar só o seu e o outro estiver imundo, seus filhos vão pegar aquela doença também. (Gog, entrevistado em julho de 2007)

Muitas vezes seu grupo de dança na juventude ganhava os concursos não só pela criatividade, mas também pela organização do que apresentava, com começo, meio e fim. O artista debita esse senso de organização aos poucos anos em que freqüentou a faculdade, e hoje ele julga importante. Mesmo não tendo se adaptado à rotina acadêmica, guarda uma viva impressão da disciplina *metodologia científica*, percebendo uma semelhança entre sua organização da criação no *hip hop* e o *modus operandi* do processo científico. A questão de observar, delimitar o seu assunto, observar a ordem de começo, meio, fim, enredo e conclusão:



Gog, no encarte do CD Tarja Preta. (2003).

Quantas vezes eu pegava ali o que é metodologia científica, pegava o livrinho, ia escrevendo minhas letras com base naquilo ali. Eu falei: será que eu estou escrevendo metodicamente, será que está complicado isso aí. Ai fiquei: ih, como o Gog é louco, o Gog é muito inteligente. Claro que eu tinha uma facilidade de aprendizado, mas a minha organização, essas referências me nortearam bastante. (Gog, entrevistado em 11 de julho de 2007)

Foi difícil, mas um dia foi obrigado a abrir o coração para a mãe dizendo que estava desistindo do futuro acadêmico e, a partir dali, estava abandonando definitivamente a faculdade. Aproveitou a experiência para transformá-la em novos versos de música.

Aos 27 de idade larguei a Faculdade

Pra os meus pais um baque
 pra mim nenhuma novidade
 Sei que errei, mas que lição tirar
 o importante é que consegui chegar
 onde muitos da minha cor querem chegar
 mas não conseguem chegar
 não sou ingênuo a ponto de acreditar
 que eu sou melhor que você
 ou você é um incompetente
 pare, analise friamente
 quantos de nós hoje ocupam altas patentes.¹⁴⁹

Hoje ele está preparado para volta a estudar com um pensamento diferente, passado o tempo do sangue jovem, o sangue revolucionário. Seu tempo de conscientização foi uma das fases mais ricas do Brasil, do início da democracia, criação do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), fundação do Partido dos Trabalhadores, o aparecimento da Teologia da Libertação, a abertura dos livros da ditadura, e as lutas da anistia ampla, geral e irrestrita. Eram os ecos dos anos 1970 que ele só entendeu bem depois. Um artista participativo como Gog está habilitado a retornar à universidade para se tornar um importante pesquisador de história cultural. Ele já faz planos nesse sentido, mas está consciente de que a origem regional, a cor e a classe social pesam muito em qualquer ambiente.

*O compositor Gog é uma pessoa pacífica, e sua temática narra um mundo cheio de perigo, pobreza e dificuldades. Assim, a cidade que aparece na sua obra é a periferia sofrida, como na sua letra de *É o terror*:*

Eu sei
 Não sou a Disneylândia
 Eu sou os becos das quebradas escuras da Ceilândia
 As ruas as famílias sem o básico
 O fim dos fins de semana trágicos
 Eu sou a favela sou viela
 Gog flagrante japonês
 Agora quem manda idéia
 Eu sou a cartilha que ensina o livro que liberta

149

Versos da música *É Mesmo Incrível*, 1994, no disco *Dia-a-dia da periferia*.

Ou contamina o cadeado aliado a corrente
 O analfabeto que surpreende

Vamos analisar o texto da música. Logo de início, vem o contraste – *Não sou a Disneylândia*. Explicitamente, Disneylândia é símbolo da diversão tranqüila e sonho de consumo dos mais abastados. Ao diferenciar-se, a voz que emerge da canção procura se afirmar. Há um contraste também entre o céu claro de Brasília cantado por outros artistas e os becos das quebradas escuras da Ceilândia. Percebe-se aqui um evidente desejo de identificação vindo no bojo de um gênero musical nascido das danças negras norte-americanas, que depois ganhou sua própria vitalidade na periferia de Brasília. Isso é possível? Teoricamente, sim. Mesmo em países da Europa há fenômenos musicais que promovem as mais diversas misturas. São as formas musicais *híbridas* e *sincréticas* que se proliferam e não são apreendidas pela noção do exotismo e nostalgia da recuperação de ritmos antigos. Aproveitando as sobras fragmentadas de certas tradições, vai sendo produzindo uma cultura nova que expressa a sua face *diaspórica* (HALL, 2003). Não surpreende que a dança do megaidolo Michael Jackson, ícone do mercado de música internacional, tenha passado por um processo dialético de reapropriação, filtrado pela consciência política, para gerar a música contestatória da juventude da periferia de Brasília.

Por volta de 1977, um grupo de garotos montou *Magrelos Pop Funk*, que reunia vizinhos da rua para dançar nos bailes. Naquela época já havia o problema das drogas, mas ainda não se percebia o consumo exacerbado de agora. Os compositores do rap vivem num meio de perigos reais ou imaginários, e tornam-se artistas vivendo nas ruas, virando observadores argutos do mundo pobre.

Inicialmente, a novidade do rap não caiu bem no gosto dos rapazes. O *hip hop* vem como uma evolução do *soul* e do *funk*, embora aí o estilo fazia o tipo arrumadinho, gravatinha, sapato branco e calça com vinco. O *hip hop* vinha com outra linguagem visual e gestual, com agasalho, conjunto, boné e touca, até para proteger dos vários movimentos no solo:

É muito difícil você fugir disso, em relação à música negra morando na periferia. Isso foi acontecendo. Nós, Os Magrelos, tivemos muito sucesso no sentido de que ganhávamos muitos concursos. Aquilo trouxe certo profissionalismo pra gente. Nós passamos a viver sempre naquele foco de montar um grupo, de ensaiar, de treinar. Esse profissionalismo nós passamos pro início

do break quando começamos a dançar o break no início dos anos 80, influenciado pelos vídeos do Michael Jackson, que passavam praticamente todo fim de semana na televisão. (Gog, entrevistado em 11 de julho de 2007)

O sucesso comercial dos clipes *Thriller* e *Billie Jean* do norte-americano Michael Jackson era moda no mundo inteiro, mas, paradoxalmente, apontava para a nova era do *hip hop*. A princípio o nome *Hip Hop* não se fixou muito no Brasil. Os preconceitos são muitos: rap não é considerada música, o *break* não é considerado a dança, o DJ não é considerado um músico, nem um instrumentista. No começo da década de 1980, a situação era ainda pior. Não havia lugar apropriado para dançar, nem acesso a filmes e internet. Mesmo um simples vídeo cassete era novidade por aqui. A carência de referência era tamanha, que um simples comercial de televisão poderia ser uma fonte rara de informações visuais sobre a música negra internacional. Havia uma propaganda de uma marca de refrigerante que explorava esse tipo de dança e de música. Os jovens artistas ficavam o dia inteiro esperando a propaganda passar para aprender novos passos. Quem aprendesse algo novo, passava para os colegas.

Aqui se encontra uma informação muito interessante. A juventude das cidades-satélites iniciava uma expressão que encontrou eco na periferia, mas começou exatamente no Plano Piloto, nos bailes de clubes, como os de Motonáutica e os do Ascade, por exemplo. O movimento *hip hop* de Brasília apareceu com DJ Raffa e o DJ Leandronic. Eles estavam atentos, tinha discos de vinil e viajavam para os Estados Unidos.

Nos anos 1970, os integrantes dos Magrelos¹⁵⁰ estavam cursando entre o primeiro e o segundo grau. Alguns chegaram a concluir o segundo grau e se formaram. Gog aderiu ao *hip hop* porque sua mente nunca mais foi a mesma:

O hip hop dos anos 1980 no Brasil passou a ter, a partir de 88/89, bastante engajamento com influência do Public Enemy, do KRS-One, e no Brasil o Racionais. O hip hop não surgiu numa crítica. Até que Hip Hop é mexer os quadris, era simplesmente um divertimento, uma música. E o protesto, a denúncia, foi colocado

¹⁵⁰

Os integrantes dos Magrelos eram Marcão, Helbert Tubarão, Rossiblack, Cabeça, Washington Boi, Genival e Carlos Alberto.

aos poucos. Era só diversão. (Gog, entrevistado em 11 de julho de 2007)¹⁵¹

O Guará de então já reunia cinco mil pessoas nos fins de semana para dançar funk, soul e break, quando ninguém imaginava que um dia estaria gravando discos. Mas em meados dos anos 1980, começaram as primeiras gravações, em Brasília, e Gog estava entre os pioneiros, ao fazer o CD *Dia-a-dia da periferia*, lançado, inicialmente, em vinil, e, posteriormente, em CD.

Para quem critica o *hip hop*, por ser enlatado, como se fosse uma réplica dos movimentos musicais dos Estados Unidos, Gog argumenta que o samba também veio da África. É um movimento que vem num processo de crescimento e com surgimento de novas gerações de artistas, como Rapadura, um novo destaque por seu talento. Depois de anos de labuta, o rap começa a chamar a atenção até do mercado fonográfico brasileiro.

Um dos fantasmas que ronda todos os movimentos sociais, sejam trabalhistas, sejam artísticos, é a possibilidade de um enquadramento pelo *statu quo*. A fórmula de Gog para resistir artisticamente é não esquecer o sofrimento dos tempos mais difíceis. O *hip hop* produz muito, com uma quantidade cada vez maior de artistas e discos, mas continua amordaçado na distribuição, que impede que ele chegue, por exemplo, a outras localidades brasileiras, como Recife ou Amapá. A indústria fonográfica usa como trunfo a possibilidade de distribuição que os independentes não têm. Mas isso nem sempre satisfaz. Há uma dificuldade de se distribuir os produtos independentes mesmo por grandes selos, principalmente nos supermercados e nas grandes lojas de atacado. Muitas vezes, as lojas não aceitam o disco por puro preconceito contra o rap, preferindo os artistas de gêneros, como o sertanejo.

Mas o gênero busca suas próprias alternativas. Gog, além da atividade artística propriamente dita, teve sete lojas e 30 pessoas empregadas trabalhando somente com a cultura *hip hop*. Hoje mantém duas dessas lojas, mas ampliou o campo de trabalho com a criação de um estúdio para gravações e sua empresa lançou novos grupos.

Tem um exemplo que Gog usa para ilustrar a gravidade social e política de sua realidade. Ele lembra e lamenta as mais de 500 vítimas da ditadura militar. Mas afirma que 500 negros são mortos a cada ano na cidade de São Paulo, atualmente. A ditadura não

¹⁵¹ Havia pontos de encontro e dança: Promeso (Gama), Quarentão (Ceilândia), Clube dos Duzentos, Ascade, Motonáutica, Minas, Vizinhaça, Igreja (Guará), . No Salão do Bandeirantes (Núcleo Bandeirantes) e Candangolândia.

passou ainda para uma parte da sociedade. O *hip hop* seria a trilha sonora dessas pessoas, falando do seu cotidiano, de suas dificuldades e conquistas. Quando o mercado fonográfico prefere algo mais dançante e menos polêmico, está colocando em xeque a produção independente que prefere falar da realidade.

Há quem reclame de sua linguagem agressiva e direta, mas Gog vê que não se pode exigir alguma coisa que o Brasil não seja. O Brasil é mesmo mal informado, semi-alfabetizado, e há quem trabalhe sem ter um retorno, enquanto há bolsas de valores faturando muito, capital volátil levando riquezas, dinheiro rendendo juros para voltar para o capitalista. A arte de periferia é fruto dessa conjunção de fatores, desse desequilíbrio de condições de sobrevivência.

Pouca gente apostava que aquele movimento fosse chegar tão longe. Os desafios eram gigantes e ainda são porque existe o risco de cooptação de movimentos independentes. Como ilustração, há vários grupos que surgiram de forma independente nas favelas e em seguida aparecem nos meios de comunicação de grande audiência como se fosse apenas mais uma moda.

Gog prefere pensar em termos de processo, de evolução, como um caminho, um passo a mais que deve ser seguido por muitos outros. Não aposta que há uma revolução sendo feita a partir da periferia. Há uma avaliação precipitada na supervalorização da influência da arte na vida das pessoas humildes. Por mais forte que seja a cultura, o poder na favela ainda está nas mãos do comércio milionário de drogas, no discurso aglutinador da Igreja Pentecostal, na sanha desagregadora do alcoolismo, que destrói famílias, e na permanente influência dos políticos em todos os níveis, do prefeito ao governador, passando pelos deputados, senadores, vereadores ou deputados distritais.

Muitas vezes a imagem do *hip hop* é associada a notícias policiais, como em abril de 2007, os jornais publicaram matérias sobre um show da banda Racionais MC's, em Taguatinga, evento em que foram realizadas muitas prisões por uso de drogas, numa operação que envolveu mais de 100 policiais, entre militares e civis. A polícia diz ter recebido informações de que haveria um acerto de contas entre gangues. Embora a notícia tenha concentrado no aspecto policial em torno do show, o jornal não deixa de reconhecer o valor dos artistas:

Com quase 20 anos de carreira, o grupo de rap e hip hop é um dos mais importantes do gênero no País. E, apesar de ter recebido

críticas pela aspereza de sua verve, é respeitado pela fidelidade aos princípios que prega. Os grupos brasileiros Atitude Feminina, Voz sem Medo, Ideologia e Tal, Liberdade Condicional, Filosofia Negra e Tropa de Elite também se apresentaram no local. (Correio Brasiliense, 15/04/2007)

Mesmo assim, não se pode negar o esforço das iniciativas populares como o *Hip hop Zona*, *Hip hop da Floresta*, *Quilombo Urbano*. Na verdade, estão surgindo muitas entidades de jovens sem qualquer registro, sem CNPJ, que não se transformam formalmente em Organizações Não Governamentais, e não ostentam nenhuma forma de cadastro. São as marcas do *hip hop* na comunidade, conservando com coragem e união os traços da independência.

4.2 Os candangos construtores da cultura

Chega a ser inadequado dizer que o compositor Eduardo Rangel é carioca, apesar de ter nascido em Niterói, no Rio de Janeiro. É que com apenas 18 dias, ele veio para Brasília com os pais (1962). Na certidão de nascimento, o nome completo é Eduardo Rangel de Jesus Barros, resumido para Eduardo Rangel na vida artística que tem orgulho de considerar brasiliense.

No fundo de caixa de seu CD *Pirata de mim*, Rangel já deixa cifrada sua face de autor inventivo e insubordinado no melhor sentido da palavra, quando apresenta a partir das letras do título do disco: **Produção Independente Reabilitando ao Autor os Tributos Autorais Documentando Espetáculo Musical Insubordinado ao Mercado.**

A escolaridade formal foi interrompida aos 16 anos, no terceiro ano do segundo grau, o que foi levemente compensado depois com um diploma de segundo grau providenciado para satisfazer a mãe preocupada com seu futuro. Quando abandonou os estudos, era aluno do Colégio Objetivo.

Hoje ele vive de música e, como bom tecladista, diz que sempre bateu nessa tecla. Quando uma crise financeira resultou numa crise psicológica, procurou um terapeuta e foi logo confessando que seu problema começava em não poder pagar o tratamento. O

terapeuta tentou convencê-lo de encontrar um emprego, e ele largou o psicólogo para não largar a música. Teimoso desde jovem, Rangel dá muita importância ao fato de viver de músicas de sua autoria. A situação econômica foi muito difícil nos anos adultos em que morou no Rio de Janeiro e precisou da ajuda paterna para pagar aluguel e despesas com a banda, um investimento inferior ao retorno de seus shows, por mais lotados que fossem. O êxodo de artista para o Rio de Janeiro foi uma febre que contagiou a maioria dos jovens artistas do Brasil inteiro. A expressão mais usada era *ir para o Sul*, tentar carreira artística. O assunto terminou virando uma canção ainda inédita que diz:

Vai pro Rio menino
 Deixa os ouvidos inertes
 As mentes colonizadas
 Que não despertam pro que é perto
 O tanto que podia ser
 Vai fazer a tua voz render
 Vai fazer o teu suor valer

Vai pro Rio menino
 Saca um *ovation*, descola
 E vai para Ariola
 Vai falar sobre o Cerrado
 Pra quem ouve ondas do mar
 Que o povo daqui só vai te escutar
 Quando fizeres nome por lá

Vai pro Rio menino
 Deixa os ideais de lado larga essas ilusões
 Tenta pintar no Fantástico
 Te enturmar com esse pessoal
 Que o que encanta já não é o que se canta
 E sim, a altura com que cantas

Vai pro Rio menino
 Quem sabe um dia tu voltas e lotas o Martins Penna
 Eu sei que vai te dar é pena
 Ao ver que quem vai estar lá
 É o mesmo povo que se acaso te ouvia por aí

Dizia ele tem futuro e repetia sai daqui,
Vai pro Rio menino

A letra mostra a interface entre os independentes e a indústria convencional. O senso comum diz que somente os que são admitidos na grande indústria terão direito a um público maior e mais possibilidade de sucesso. A frase mais clara é a que diz: *Que o povo daqui só vai te escutar quando fizeres nome por lá.*

Em meados dos anos 1990, quando retornou à Brasília, resolveu morar sozinho e se manter com dinheiro de música. Como tinha acabado de lançar seu primeiro CD, *Pirata de mim*, bem vendido na medida de um disco independente, fazia shows para equilibrar as finanças. Agora vive de música, considerando que tem casa própria e a renda alternativa do aluguel de um apartamento. Isso lhe garante não ser obrigado a aceitar todo tipo de proposta musical, ou fazer coisas que, mesmo que considere dignas, seriam mais comerciais do que deseja. A questão do show autoral, com repertório de músicas compostas pelo próprio artista, é realmente um ponto positivo para Rangel. Mesmo quando faz um espetáculo com músicas de outros, o público se ressent e pede aquelas de sua autoria.

Sua vivência musical começou quando, ainda na infância, fazia músicas cheias de nonsense, demonstrando tendência à criatividade e à espontaneidade que preservou por toda vida. Na adolescência pegou gosto pela composição e não parou mais. Isso era no tempo das rádios AM e Amado Batista brilhava. Mesmo submetido ao bombardeio de músicas consideradas bregas, tinha ouvidos para Chico Buarque, principalmente sua veia de protesto:

Uma das razões de eu fazer música é que eu era muito revoltado com tudo e com todos. Todo mundo era um bando de bunda-mole, que não se revoltava com as coisas. Um bando de gente passiva, e a música pra mim era um instrumento de guerrilha. (Rangel, entrevistado em 4 de junho de 2007)

Ele percebia na música o poder da comunicação imediata, diferente do livro, que poucos leriam, ou das placas de protesto, que poderiam lhe levar para a prisão, lá pelo fim dos anos 1970. A profissionalização veio cedo. Aos 16 anos tocava órgão elétrico, uma história que tem que ver com o abandono dos estudos regulares. Na verdade, ele escolheu o

Colégio Objetivo por causa de um festival chamado FICO,¹⁵² que reunia um grande público na fase final em São Paulo. Rangel sonhava em ser compositor, mas ao classificar suas músicas no festival, não encontrou ninguém interessado em cantá-las. Foi assim que deu voz a seu estilo personalíssimo de cantar. A classificada foi *Xeque-mate*, mas por ter uma carga política acima do permitido na época, foi vetada e substituída por *Novo dia*, igualmente uma música de protesto.

Um pouco mais tarde teve a *Feira Pixinguinha* (Funarte), um festival mais abrangente com compositores de Brasília inteira. Foi nesse festival que Rangel conheceu e ficou conhecido (1979). Foi assim que se aproximou de seus ídolos, como Sérgio Duboc, Renato Matos e Didi Milfont. Chegava o tempo da abertura política, no começo dos anos 1980, e sua censurada música *Xeque-mate* foi, finalmente, gravada no LP da *Feira Pixinguinha*.

O liquidificador criativo de Rangel captava da passionalidade da música brega e até a profundidade de Mercedes Sosa, que influenciou uma fase latina. Dentre suas atividades de interesse mais coletivo que pessoal, Rangel foi um dos organizadores do *Show do Arroto*, na Universidade de Brasília, e também um dos participantes da *Feira de Música*, quando ainda era organizada por Carlos Elias no Teatro Galpão. Na apresentação na *Feira*, o nervosismo não deixou que tocasse sentado, pelo tanto que as pernas tremiam.

Rangel é filho de um funcionário público que talvez preferisse que o filho encarasse a música apenas como uma brincadeira. A mãe dirigia uma escola de enfermagem e preferia música brasileira enquanto o pai escutava tango argentino. A falta de apoio da família ao compositor pode ter deixado alguma mágoa, mas Rangel já superou qualquer diferença nesse sentido.

A primeira versão da Feira de Música que era mais eclética, passando depois a ter um perfil mais roqueiro. Chegou a participar do histórico *Concerto Cabeças* um pouco antes do fim das atividades do evento.

¹⁵²

FICO (Festival Interno do Colégio Objetivo).



Eduardo Rangel na juventude.

Foto do arquivo pessoal do artista.

Algumas de suas composições se tornaram emblemáticas na cidade. A principal é *Bicicletas*, que fala de Brasília e é uma das mais pedidas em shows. No fim dos anos 1990, ela era tocada nas rádios, numa gravação do disco *Pirata de mim*, com arranjo de Lincoln Olivetti. Além dessa, outras estão na espinha dorsal de seu trabalho. *Copacabana blues*, por exemplo, foi indicada para o Prêmio Sharp como melhor composição, juntamente com Chico Buarque e Paulo Mikos.¹⁵³ Esse foi um caso emblemático, porque tentaram comprar a canção de Rangel. Hoje Rangel vê essa indicação como uma referência nobre, ao ser indicado ao lado de Chico. Outra música é *Noves fora*. Apesar de ser uma das mais recentes, acabou sendo uma referência de qualidade. Difícil superar uma música tão completa. Outra é *Viúva negra*, uma das músicas mais solicitadas em apresentações ao vivo e também foi gravada pelo Edson Cordeiro.

A música pode pautar uma discussão na sociedade, mais do que ser apenas entretenimento. O compositor Rangel sente uma grande emoção quando lhe pedem para não parar de compor, pois acha que isso confirma que está no caminho certo.

Mas Rangel acredita que se coloca nas músicas com muita clareza, como em *Sex shop*. Enfim, ele se apresenta como um autor confessional, como Vinícius de Moraes, e diferente das músicas com personagem de Chico Buarque, que, por mais que sejam

¹⁵³

Chico Buarque ganhou com *Para todos*.

emocionantes, são de terceiros. Chico inventa Geni, Carolina, Maria, que são emocionantes, mas ele não está emprestando o próprio coração. Rangel se declara confessional:

Noves Fora, por exemplo, é uma música que eu fiz pra mim, como se fosse uma ex-namorada minha falando pra mim. Claro que ninguém vai sacar isso. Mas sou que estou sendo retratado ali. (Rangel, entrevistado em 4 de junho de 2007)

Assim como Rangel, Goya também tem o direito de se considerar brasiliense nato. Ele é goiano de Goiânia, nascido em fevereiro de 1959, e veio para a cidade com apenas um ano de idade. Sua memória está repleta da Brasília dos tempos que seus pais, de origem nordestina, vieram para cá. Goya foi uma criança intuitiva e musical. O nome completo de Goya é Francivaldo Oliveira da Costa. Profissionalmente, divide-se entre a carreira de músico e suas atividades de funcionário público na Câmara dos Deputados. Agora está juntando as duas funções na produção do programa da TV Câmara – *Câmara das Artes* –, que promove gravações musicais entre artistas nacionais e brasilienses. Até a opção acadêmica do curso superior, no Centro Universitário de Brasília (Ceub), foi escolhida por seu amor à música. Quando começou a compor, procurou o curso de Letras a fim de adquirir embasamento cultural e ampliar os conhecimentos sobre literatura brasileira e língua portuguesa.

As primeiras experiências com o público foram quando tocava na noite (bares e casas noturnas) acompanhado pelo violão de um primo, no início dos anos 1980. Esse foi o tempo em que os trios elétricos incendiavam as ruas do Nordeste com suas guitarras estridentes. A febre dos caminhões musicais não demorou a chegar por aqui. A primeira composição, no início dos anos 1990, soou tão ingênua que ele não chegou a mostrar em público, e não consegue nem lembrar da letra. Com o tempo, foi aumentando o repertório próprio, principalmente após o fim do grupo *Invoquei o Vocal* (1991).¹⁵⁴

Mesmo vibrando em cima do trio elétrico, Goya tinha um apreço especial por interpretações vocais aprimoradas. Daí sua alegria quando recebeu o convite do Lincoln Andrade para entrar num sofisticado grupo vocal, com três vozes femininas e três masculinas. O *Invoquei o Vocal* tinha também Hortência Doyle, da Escola de Música, e o

¹⁵⁴

Uma das últimas atividades do Invoquei o Vocal foi uma participação no disco independente *Afinidades*, de Clodo, Climério, Clésio.

artista plástico Levino Neto. O grupo lançou um long-play de qualidade e grande receptividade pela imprensa (1985). Foi aí que Goya cresceu, enriqueceu sua base teórica e a capacidade de trabalhar em grupo, aprendendo a cada dia com as outras pessoas. Depois dessa fase estrutural no *Invoque o vocal*, finalmente, começou a compor.



Goya no dia da entrevista para a pesquisa.

Foto de Clodo Ferreira (2007).

Embora goiano de nascimento e brasiliense de direito, Goya reconhece a enorme influência da música mineira, uma boa escola simbolizada pelo Clube da Esquina. Em Brasília, seu interesse se concentrou na música vocal e no *jazz*, que aprendeu a gostar ouvindo o grupo *Artmanha*. Suas composições foram beneficiadas pela vivência no curso superior. Por exemplo, sua música *Poço da paixão* tem relação com um livro de literatura que fala dos espadachins, pessoas que duelavam com ética na luta. Aquilo impressionou Goya. Se a espada do adversário caísse, o espadachim pegava a espada e devolvia para que o adversário voltasse à luta. Esse seu amadurecimento pavimentou o caminho do primeiro disco. Um ano depois, Ribah Nascimento¹⁵⁵ reconheceu o talento de Goya e incentivou a

¹⁵⁵ Ribah Nascimento é músico brasiliense, embora de origem maranhense, guitarrista de Os Quadrados, primeiro disco independente da cidade. Hoje faz parte da banda Placa Luminosa, em São Paulo.

produção do disco. Mesmo inicialmente inseguro quanto a seu talento de compositor, Goya prosseguiu e fez o disco. As músicas foram surgindo nessa fase difícil de dúvidas quanto à consistência do material. Isso foi amenizado pelo estímulo do poeta e jornalista Vicente Sá, um de seus parceiros e incentivador. Goya fazia as músicas e passava para Vicente fazer a letra. Um dia resolveu tentar escrever seus próprios versos. É por isso que Goya chama a atenção para sua música *Duelo entre o bem e o mal*, que ele compôs a partir de suas reflexões no curso de Letras, nas aulas de sociologia e filosofia. A letra diz:

O duelo entre o bem e o mal atravessa séculos
 nem as muralhas os separam
 nem os muros que caíram unificaram
 nem os olhos são fiéis
 às vezes são iguais e desiguais
 da cor do fruto, da cor do caos
 as flores do jardim às vezes perdem a cor
 a boca cala, a boca fala
 verdade, mentira se misturam
 será que sempre procuramos entender, ler os olhos do mundo?

A hora certa para gravar é quando o compositor vai criando novas músicas, mas o baú já está cheio. Ainda mais diante da tecnologia que possibilita fazer um disco com qualidade até com poucos músicos. Seu trabalho mais recente foi todo feito na base de voz e violão, acrescentado de um músico multinstrumentista. O seu primeiro disco, *Goya*, foi feito com Ribah, que produziu toda a parte de baixo e guitarras e o CD teve apoio do Prêmio Renato Russo (1997).¹⁵⁶

Quanto a seu estilo, Goya se classifica como compositor de MPB, no veio artístico mais atual, dos compositores mais novos. Imagina que seu lugar é ao lado de Lenine e Zeca Baleiro, que fazem músicas e letras mais embasadas, com uma batida mais dançante e também mais melódica.

A ligação com Brasília se tornou umbilical. No momento sonha em realizar um documentário sobre a cultura da cidade. Goya não deixa passar em branco a experiência interessante de ter participado de uma coletânea internacional de compositores, em disco

¹⁵⁶ Outros discos de Goya: *Águas do arco-íris*, com o letrista Ubiratan Aguiar, O próximo, de 2002, foi um disco solo, seguido de *Vagão de estrelas*, com poemas de Ubiratan Aguiar(2005). Depois foi a vez do disco autoral, *Palavras verdes*. Finalmente, *Canto de vida*, também em conjunto com Ubiratan.

feito pelo Itamaraty e produzido pelo percussionista e produtor carioca Marcelo Salazar. Marcelo coletou músicas em países de língua portuguesa, de artistas em evidência ou não, e pôs nessa coletânea de 17 músicas. O nome do disco é *A música da CPLP* (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa). Continuando a experiência, Goya foi a Lisboa lançar o disco num show da Rádio e Televisão Portuguesa. O disco tem Fernando Girão, do Timor Leste, Maria Alcina, de Cabo Verde, e muitos outros artistas importantes. A música, segundo Goya, foi selecionada justamente pelo tema da letra do seu parceiro Ubiratan Aguiar:

A palavra não tem só letras
 tem significado, sentido
 fala de tudo, de todos
 fala do sonho sonhado perdido
 a palavra é doce, cruel
 é texto lido, relido
 é expressão oral no papel
 falando do trecho percorrido
 a palavra define, assim, o silêncio calado, mudo
 marcando começo e fim
 a palavra de define assim
 dizendo de mim, um pouco de tudo.

Agora vamos falar sobre os artistas que adotaram a cidade, mas chegaram aqui na idade mais adulta, como o conhecido Renato Matos, nascido em Salvador (1952). Foi na qualidade de pintor que ele veio, aos 21 anos, para uma exposição em Brasília. Veio e ficou desde 1972. Quando ainda vivia na Bahia, deixou o segundo grau incompleto insatisfeito com o sistema de ensino e se dedicou de corpo e alma à pintura. Isso aconteceu num momento especial, em Salvador, quando Mário Cravo estava construindo a escultura próximo ao Elevador Lacerda.¹⁵⁷ Renato teve o privilégio de ver de perto a construção da escultura, e ainda pintou um quadro sobre ela, o que lhe permitiu participar de uma badalada exposição coletiva. Um dos seus quadros foi adquirido por Mário Cravo. Quando foi pagar, Renato preferiu receber uma bolsa na Escola de Belas Artes, em Salvador, para fazer um curso livre com o Rioland Coutinho.

157

Mário Cravo - Salvador, BA, 13 de abril de 1923 - Escultor, maior expoente da Modernidade baiana dos anos 1940-1950.

A vida do Renato compositor começou no ginásio, aos 14 anos, ainda na Bahia. Ali nasceu sua primeira música, um forró com uma letra que dizia:

Aqui pra ter amor
 é preciso ser forte
 e enfrentar a morte
 enfrentar as marés
 atravessar o alagado
 tudo isso porque eu sou namorado
 encostada na cerca
 Juliana está me vendo
 o cachorro latiu/a maré está enchendo
 vai deitar, tubarão
 assim ela falou
 e o meu coração de bater parou.

Havia outra, da fase inicial, que dizia: Eu não estou nem aí pro seu deboche/barato mesmo é dançar o rock/você menina moça/já está se passando/dizendo que o som legal/é Waldick Soriano. Hoje, sua visão cultural é outra e talvez não fizesse esse tipo de referência irônica a Waldick Soriano. Ele atribui os pensamentos da época à sua realidade de garoto procurando ser irreverente, curtir Woodstock, James Brown e Rolling Stones.

Sua vinda para Brasília teve a mão amiga de Zilar de Almeida Reis. Desembarcou em Brasília (1974) para fazer sua primeira exposição e voltou para Salvador. Mas a força da gravidade da cidade estava atraindo Renato, que foi convidado para fazer o cenário da peça de teatro *Menino não entra*, com figuras hoje consagradas, como Néio Lúcio, Guilherme Reis, Hugo Rodas, Márcio Lisboa, e outros do pioneiro grupo Pitu. Feita a peça, voltou novamente para Salvador. Veio então a cartada final: o convite de Néio Lúcio para uma exposição na *Galeria Cabeças*, fundada por Néio, Wagner Hermuche,¹⁵⁸ Eurico Rocha e outros. Néio estava imerso na cultura *underground* da cidade. Assim, quem chegou à cidade naquele momento foi o pintor. O músico surgiria em seguida, embora já andasse abraçado a um violão, enquanto tinha ouvidos atentos para Haroldinho Matos e a Beth Ernest Dias, na Super Quadra Sul 311. Aos domingos, juntavam os músicos para fazer um som. A música aglutinava mais do que a pintura e surgiu uma coisa maior. Os encontros

158

Wagner Hermuche nasceu no Brasil em 1953. Em 75 abandona a biologia na Universidade de Brasília e toma parte em oficinas de trabalho, no Centro Criatividade de Brasília. Suas pinturas aparecem em 84.

musicais de domingo, feitos por conta própria, passaram a se chamar *Concerto Cabeças* e chegou a reunir quatro mil pessoas. Renato cresceu artisticamente nesse ambiente. Ele trouxe o swing baiano no sangue, mas a música já estava com ele, no seu violão.

Para Renato, Brasília tem algo de tropicalismo na sua construção, como um reflexo e continuidade da Semana de Arte Moderna, de 1922, o modernismo do estilo Bauhaus, a presença sutil de Le Corbusier.¹⁵⁹

Nos tempos áureos do Beirute, a cidade conheceu a novidade do reggae quando Renato introduziu o gênero. Tanto que ele diz em *Grande Circular*:

Você quase me deixa louco, morena
da última vez que sumiu
desci até a L2
Lá me disseram que você subiu
voltei para a W3
te perdi mais uma vez
este é o último reggae
que eu faço pra você [...]

O *Concerto Cabeças* teve um fim e ele acha que dificilmente se repita com aquela efervescência. Era uma vida sem internet, com todo mundo saindo de casa para apreciar o trabalho dos artistas. Hoje, no máximo, o que se faz é olhar pela janela e voltar para a tela de computador. Mas o pior, diz Renato, é que houve uma lavagem cerebral e cultural muito grande. Hoje o aniversário de Brasília é comemorado com artistas de fora (Padre Zezinho, banda sertaneja, Calypso), coisas que não significam Brasília. É um equívoco dos políticos quererem agradecer os eleitores descartando os artistas da cidade:

Nós que somos os artesãos da parada não aparecemos. E o povo daqui também não nos conhece. Quando a gente pode mostrar para 40 mil pessoas na Esplanada, está lá todo mundo vendo a Banda Calypso, não tem nossa arte brasiliense. (Renato Matos, entrevistado em 6 de junho de 2007)

¹⁵⁹

Bauhaus (1919/1933): primeira escola de desenho industrial moderno, vanguarda que fixou a estética que iriam prevalecer durante o século XX, com o objetivo de ligar arquitetura a arte. Le Corbusier - (Edouard Jeanneret Gris), 1887/1965, arquiteto francês, concebe a construção como uma combinação de escultura e engenharia. http://www.vidasusofonas.pt/le_corbusier.htm

Começou a carreira com um compacto, seguido do LP *Plug*. Depois, fez um EP com Paulo Tovar. Veio então o CD *Regado*, foto de capa de Rui Faquini. No tempo do CD, fez quatro. O próximo passo é um MP3 com mais de 200 músicas.

Mas não foi só a Bahia que contribuiu para a cultura brasileira. Goiás mandou um dos seus mais históricos compositores. O bom goiano é mais do que um excelente compositor. Ele foi transformado num verdadeiro militante da arte. O sonho de muitos artistas iniciantes é estudar na Escola de Música de Brasília e, quando conseguirem uma das suas disputadas vagas, vão conhecer Antonio César Hermano Balduino, professor com seus mais de 35 anos de magistério. Durante muito tempo ele atendeu pelo nome de Badu. Agora, na sua constante renovação pessoal e criativa, adotou o pseudônimo de Tonicesa Badu. Está a um passo da aposentadoria, como atestam alguns fios de cabelos brancos que não combinam nem um pouco com sua expressão vivamente jovial. Ele nasceu em 3 de outubro de 1951.

Sua veia musical começou a pulsar bem cedo, ainda na infância nas ruas de Goiânia. Enquanto estudava piano, seus quatro irmãos se dedicavam ao violão e tinham professora de música. Depois da aula, deixavam o violão na cama, ocasião oportuna para Tonicesa pegá-lo para tirar os primeiros acordes. Quando estava cursando o ginásio, o irmão que fazia o segundo grau trazia para casa discos de rock, jazz e bossa nova, coisas que ele ouvia com atenção. Assim, foi gostando de jazz, de Tom Jobim, de Luiz Gonzaga e do samba. A música fazia parte da rotina da família. Quando surgiram os Beatles, o artista não teve dúvida em comprar uma guitarra e reunir os melhores amigos para formar a primeira banda. A maioria não sabia tocar, mas aulas particulares tocaram a banda pra frente. De dia tinha influência dos Beatles, mas, na madrugada, dedicava-se ao romantismo de Dolores Duran, nas serenatas para belas namoradas goianas. A ousadia máxima era tocar nos colégios e na televisão local. O pai, José Balduino de Souza, hoje falecido, era cantor amador e violonista no estilo da velha guarda, que, na juventude, ganhou fama de seresteiro. Talvez tenha havido influência do avô, autor de letra e música do hino da cidade de Campo Grande. Enfim, a música imperava naquela família.

Quando os festivais pipocavam na década de 1960, Goiânia também entrou na moda. Além de se enturmar com os compositores da época, fez sua banda de iê-iê-iê para repetir o repertório de Rolling Stones, de Roberto Carlos, e os solos de *Os Incríveis*. Seu papel era cantar e executar guitarra-base, caprichando no inglês ao imitar Johnny Rivers.

Essa proximidade com a música abriu o seu apetite para as composições. A primeira música, entretanto, nasceu na forma de samba, e bem brasileiro, que tinha o telúrico título de *Velhas conversas*, encaminhado imediatamente para um festival em 1967. Isso ainda em Goiânia, na sua cidade natal. Os festivais de Goiânia tinham o cuidado de trazer jurados do Rio de Janeiro e de São Paulo, o que valorizou o quinto lugar da música de Badu, ovacionada pelo público. Esse foi o maior estímulo no início de carreira.

Ele passou a infância e a adolescência em sua terra natal. Mal completou seus 19 anos, veio pra Brasília (1970) pronto para fazer o cursinho pré-universitário, tendo, em seguida, garantido sua diplomação de curso superior completo, com licenciatura em música. Hoje vive de três fontes de rendas que se completam: o contracheque de professor, um projeto sociocultural na cidade-satélite do Gama, para onde se dirige todas as tardes, e os shows constantes.

Tentando se autodefinir, arrisca dizer que é exatamente um tropicalista antes do tropicalismo existir. Seu pai tocava músicas de Sílvio Calda e Pixinguinha, enquanto ele estudava música erudita e fazia serestas. Manoel Carlos, o irmão mais velho, fazia o clássico no colégio. Foi esse irmão que passou a chegar em casa com discos de rock, jazz e bossa nova. Mais ingredientes para o tropicalista Tonicesa Badu. Ali misturou, na sua salada juvenil, Oscar Peterson Trio, Chico Buarque de Holanda, Tom Jobim, coisas do Nordeste, samba e carnaval. Eram muitas tendências superpostas, e, como compositor, Tonicesa Badu absorveu e deu retorno. Mas sua influência original foi dos festivais dos anos 1960, com Caetano Veloso em primeiríssimo lugar. Para Tonicesa Badu, Caetano é o maior brasileiro depois de Dorival Caymmi, que se iguala à geração de Tom Jobim, com destaque para Chico Buarque e Edu Lobo.

Mas antes disso, viveu seu lado goiano tradicional, o estilo caipira de raiz. Bem cedo, acordava para sintonizar o programa de rádio do pesquisador Moraes César, divulgador de artistas caipiras de qualidade, influência que se repete hoje nos seus momentos acaipirados. São ecos de Cascatinha e Inhana cantando *Índia* ou *Cabecinha no ombro*. Da infância ainda mais remota, ficaram as congadas e folias-de-reis, que passavam na porta de casa do avô, que recebia entusiasmado.

Sua chegada à Brasília teve como primeira parada o *Pré-Universitário*, um colégio famoso da quadra 504, na W3 Sul. Era um dos melhores e lhe permitiu a aprovação no vestibular de 1971 para Economia, na Universidade de Brasília. Depois de um semestre

como calouro, soube que no Departamento de Música um professor fazia experiências musicais com sucata, pedra, folha e lata, chamada OBM. Mesmo se considerando um caipirão goiano do pé rachado, foi lá assistir uma aula e ficou maravilhado com a Oficina Básica de Música ministrada por Conrado Silva. Foi a senha para se transferir rumo ao licenciamento em música.

Mesmo encantado com Brasília, Tonicesa Badu não se entrosou logo e continuou fazendo música com pessoas de Goiânia, criando uma ponte Brasília–Goiânia para alternar shows nas duas capitais. Aqui em Brasília, travou conhecimento com outros artistas. Paralelamente, passou a participar da banda *Margem*, que chegou a fazer sucesso local. A *Margem* foi mencionada com elogios em reportagem da revista *Veja* sobre o som do Planalto. Nessa mesma época, começaram a aparecer os instrumentistas ligados ao jazz, time que tinha Elenice Maranese e Ricardo Vasconcelos, depois reforçado por Marco Pereira, regente do coral do Senado Federal. Mas sua experiência em festivais continuou dando bons resultados. Em 1972, Tonicesa Badu voltou à Goiânia, dessa vez com a banda *Margem*, para ganhar o prêmio de primeiro lugar.¹⁶⁰

Tonicesa Badu conheceu pessoalmente Rita Lee, Luiz Melodia, Toninho Horta e Gilberto Gil. O baiano tinha uma ligação forte e mística, acreditando que Brasília abrigaria um renascimento espiritualista. Paralelamente, a *Margem* tinha comprado um equipamento, em São Paulo, que não estava dando retorno para pagar as prestações. Por isso houve uma aproximação com a banda Matuskelas, mais experiente em bailes, quando chegaram a dividir apresentações. Mas chegou a hora de optar entre virar conjunto de baile ou seguir para o Rio de Janeiro, já que não havia mais nada para acontecer em Brasília:

A gente tinha uma multidão de pessoas atrás da gente onde a gente andava. Eram os malucos, porque a gente também era maluco. Essa galera da herança hippie era o nosso público. Lotava. (Tonicesa, entrevistado em junho de 2007)

A banda *Margem* ficou na cidade, foi esfacelando-se e Tonicesa Badu rumou para São Paulo (1973). Duas coisas lhe atraíram. A primeira, foi o desejo de tornar-se discípulo de Kikuschi, um mestre da macrobiótica, que lhe ensinou o valor da ioga, da macrobiótica e do jejum. A segunda motivação foi tocar melhor seu lado de músico, acompanhando

¹⁶⁰ Nesse mesmo festival, os Matuskelas ficaram em terceiro lugar com a música *Idade do louco*, de Zeca Bahia e Clodo, depois batizada como *Velho demais*, que virou trilha da novela *Sem lenço, sem documento*, da Rede Globo, em gravação da banda Placa Luminosa

Martinho da Vila, Sebastião Tapajós, Tim Maia, e atuando na boate *Jogral*. O casamento de três anos com Beth, mãe da filha Lídia, estava em crise. Depois de um tempo, chegou a hora de voltar para Brasília (1975).

Nessa volta, Tonicesa Badu deu um salto qualitativo e enriqueceu sua percepção harmônica. Suplantou a simplicidade do rock e conheceu as riquezas harmônicas de Tom Jobim, ficando mais atento, fazendo e tocando músicas mais complicadas, e começando a ouvir jazz com ouvido de músico.

Os anos 1970 provocaram um furacão comportamental. Há que diga que aquela foi o tempo do desbunde e da reviravolta nos costumes. O mundo não seria o mesmo depois. A vida de Tonicesa se transformou entre 1975 e 1980. Como muitos outros músicos, ele acabou um casamento e passou a adotar um estilo mais alternativo, afastando-se do cenário musical para se entregar à prática espiritualista durante quase duas décadas. Mudou-se para uma chácara e só vinha para a cidade para dar aula de música na rede pública de ensino. A vida se resumia a dar aulas e a frequentar por 15 anos a *União do Vegetal*, uma entidade religiosa, experiência que julga extremamente válida. Ele se sentia perdido, uma vez que tinha uma formação familiar muito forte, mas de repente deu uma guinada para o mundo do sexo, droga e rock and roll. Nesse sentido, a espiritualização teve um papel equilibrador. Isso significou um afastamento da vida artística de Brasília.

É por isso que ele não testemunhou pessoalmente o badalado rock brasileiro. Só conheceu Renato Russo depois que a Legião Urbana já estava no Rio de Janeiro. Não tocou no bar e restaurante *Bom Demais*, palco marcante do espaço musical, nem participou do projeto *Cabeças*. O Néio Lúcio, líder do projeto, era mais novo e andava com o grupo *Margem* nos tempos das cachoeiras, chácaras e comunidades fazendo som nas fogueiras.

Finalmente começou a produção de seu único CD, no fim da década de 1990. A demora foi por falta de condições objetivas. É o registro de uma vida inteira, com canções mais antigas como *Superconsumo*, parceria com Renato Castelo, vencedora do festival de 1972, em Goiânia. Ali aparece a influência de Bob Dylan e Neil Young, um estilo country com baladas de três acordes, diferente da música caipira brasileira. O disco teve uma aceitação muito boa. Rapidamente foram vendidas duas mil cópias e foi bem executado nos programas do segmento *vip*. O artista reconhece as dificuldades na divulgação do trabalho de artistas independentes:

Aqui em Brasília, infelizmente, é somente a Bia Reis, o Ruy Godinho, e algum programador da Rádio Câmara ou da Rádio Senado que colocam as músicas dos compositores de Brasília. Existe potencial, inclusive comercial, para as músicas tocarem nas outras rádios, mas isso não acontece. (Tonicesa, entrevistado em junho de 2007)

O *samba* não é um destaque entre os CDs da cidade, pois são poucos os discos gravados, embora o gênero tenha uma inserção enorme na história da música de Brasília. A memória cultural certamente não pode ignorar a contribuição do músico e produtor de discos Evandro Barcelos. Por uma dessas coincidências significativas, Evandro nasceu no Rio de Janeiro no ano da fundação de Brasília. Quando desembarcou no Planalto Central, a família Barcelos pegou a poeira dos tempos pioneiros na Asa Sul.

Seu pai, Nelson Barcelos, trouxe a família para Brasília por causa do cargo público que ocupava. Na qualidade de diretor da Imprensa Nacional, veio para a nova capital com a transferência de todo o maquinário da Imprensa Oficial (1962). Há fortes indícios de que os vínculos familiares deram uma boa base ao jovem músico. Com uma precocidade ímpar, Evandro debutou profissionalmente aos 12 anos, portando uma honrosa autorização da Ordem dos Músicos do Brasil, a qual, naturalmente, dependia do aval dos pais. Evandro guarda também um agradecimento sincero a Roberto Afonso, seu primeiro professor de violão, pai do Tonho do Pandeiro. Era ele que fazia as provas de fogo do garoto aprendiz. Na época, havia um programa de rádio de Julinho do Samba, transmitido ao vivo, no qual Roberto jogava Evandro no meio dos mais experientes, fazendo com que o aluno aprendesse na marra diante do desafio de tocar como gente grande. Só depois Evandro frequentou a Escola de Música para adquirir novos conhecimentos.

Evandro produziu muitos discos na cidade, como, por exemplo, o CD do Prêmio Renato Russo (1998), dedicado a homenagear dois veteranos sambistas da cidade e antigos funcionários do Ministério dos Transportes, que vieram para Brasília em meados da década de 1970. O primeiro deles é Manoel Brigadeiro, figura carioca histórica, que participou do primeiro desfile carnavalesco em 1930. Depois se tornou compositor consagrado, fundou o Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro, além de participar das principais organizações de defesa dos direitos dos artistas. Em Brasília, foi diretor da Aruc, do GRES Candangos do Bandeirante, da Unidos da Ocidental e Brazlândia, tendo ocupado a presidência da

Associação das Escolas de Samba do DF. Julinho do Samba começou a carreira artística no Rio de Janeiro, em 1950, como apresentador de programas nas rádios Nacional, Tupi e Mayrink Veiga. Depois de transferido para a cidade de Brasília, continua a obra como compositor, mas manteve a atividade de radialista com o tradicional programa *Bom é samba*, pela Rádio Nacional, tendo trabalhado em outras emissoras, como a Alvorada, a Capital, a Atlântida e a Cultura FM.



Evandro Barcelos, artista entrevistado.

Foto de Sônia Palhares (2006).

Evandro também participou de festivais, chegando a ganhar um deles com a parceria *Chupando cebola*, ocasião em que testemunhou o aparecimento de Eduardo Rangel, no festival da Funarte. A fase de buscar bons músicos em Brasília vem de muito tempo. Ele mesmo foi requisitado por Dona Ivone Lara para fazer uma tournée no exterior. Entre 1987 e 1990, morou no Rio de Janeiro, mas achou difícil ficar longe. Hoje está convencido de que quem sai, volta, porque a cidade é muito cultural, lamentando apenas que não tenha ainda uma projeção maior.

Na cidade, ele participou do CD do grupo *Samba Choro*, que está com a tiragem esgotada. Atualmente, destaca a qualidade do grupo *Coisa Nossa*. Outras bandas de samba são *Luz do Samba*, *Da Cor do Samba*, *Batom na Cueca e Amor Maior*.¹⁶¹



Julinho do Samba e Manoel Brigadeiro.

Fotos do encarte do CD Prêmio Renato Russo (1998).

O trabalho do Evandro produtor vai além do samba, contribuindo com seu talento nos discos de artistas sertanejos e marcando presença na realização de mais de 100 discos, como *Sopro e Cordas*, *Myrla Muniz*, *Célia Porto*, *Carlinhos Piauí*, seja no estúdio Zen, seja no Estúdio 57, além de uma série de trabalhos musicais de discos para os Correios e Telégrafos. A maioria dos violões de sete cordas gravados por aqui sai de suas mãos. Ele produziu, por exemplo, parte das gravações brasileiras do disco do compositor Hamilton Costa, terminado do Rio de Janeiro no estúdio de Gilson Peranzeta.

Uma das lideranças culturais de Brasília, ele aprendeu o ofício de sambista no Rio de Janeiro. Carlos Elias faz parte da história da cidade, mas também de momentos significativos da música brasileira. Se o Rio de Janeiro deu ao País o seu ritmo mais típico – o samba - deu também a Brasília um de seus grandes sambistas. Quem conhece a música da cidade está habituado com a sua figura, sempre com seu chapéu elegante e seu jeito

¹⁶¹ Na área instrumental, Evandro dividiu um CD com o violonista Jaime Ernest Dias, chamado *Papo de Cordas*, e tem pronto CD *Cavaco Malandro*. Está como instrumentista no *Choro Livre*, com Reco do Bandolim e participação do *Liga Tripa*, pelo Prêmio Renato Russo, onde atua como produtor e cavaquinhoista. Como produtor, assinou discos de Chiquinho Chocolate, Isaltina e Teodoro, e iniciou a produção do primeiro disco do *Dois de Ouro*.

simpático. Elias é uma personalidade emblemática desde os tempos mais encantadores das escolas de samba do Rio de Janeiro.

Ele chegou a Brasília em meados da década de 1970 para fazer daqui o novo lar. Agora está aposentado do serviço público que abraçou na juventude e continuou quando transferido para a nova capital na qualidade de funcionário do Ministério das Relações Exteriores. Carlos gosta de brincar dizendo que se fosse receber algum título seria o de embaixador do samba. Realmente, essa terminou sendo sua missão cultural na cidade.

Elias tem formação superior em jornalismo, concluído na Universidade de Brasília, em 1978, mas nunca exerceu a atividade profissionalmente, embora o aprendizado tenha ajudado na redação de textos e nos shows que escreveu. Sua família é de Laranjal, no interior de Minas Gerais. Canceriano, nascido em 1933, foi levado ao Rio de Janeiro aos três anos de idade. O primeiro emprego foi na administração do porto e suas lembranças chegam repletas de histórias deliciosas que remetem aos anos dourados.

É verdade que a música impressionava Carlos Elias desde muito cedo. Ele lembra dos tempos de criança em que freqüentava festas no salão paroquial, carinhosamente conhecido como a casa dos padres. Até hoje não esqueceu as impressões do som daquele piano reverberando nos seus ouvidos de criança de oito anos de idade. Aquilo lhe agradava especialmente. Ele sonhava em tocar, aprender música, mas nunca teve oportunidade. Somente nos anos 1950, quando atingiu a maioridade, teve a chance de, finalmente, estudar violão e um pouco de piano.

Sua trajetória musical guarda numa série de incidentes trágicos, pelo menos para os outros. Começou a estudar piano com dona Carmem, que ensinava com partituras simplificadas para motivar os alunos. Elias só parou para se preparar para um concurso. Passado o concurso, ligou para voltar às aulas e soube que ela tinha mudado para São Cristóvão e havia falecido. Matriculou-se, então, com o maestro Rubens, um militar aposentado. Depois de suspender temporariamente as aulas, voltou a procurá-lo e soube que ele também havia morrido. O jeito foi procurar o professor austríaco refugiado de guerra que morava num quatinho com um piano pequeno, mas com a vantagem de que estava se mudando para perto da casa de Elias. Esse se mudou e não deixou o endereço, sendo dado por desaparecido. Assim, Elias desistiu do piano e passou para as aulas de violão com o professor Oswaldo, que veio a falecer logo depois.

O Rio de Janeiro da juventude de Carlos Elias era a capital do País, antes de perder a titularidade de Distrito Federal para Brasília. Quando chegaram os anos 1950, Elias lembra as horas que ficava ouvindo Radamés Gnatale e os programas de auditório da Rádio Nacional do Rio de Janeiro. O sucesso vinha com a música nordestina e a influência dos mexicanos. Sempre tinha muito samba-canção, quando se apaixonou pela música romântica de Dick Farney. Nesse balaio de recordações, Carlos inclui sua primeira composição, a ingênua *Seus beijos*



Carlos Elias com o filho em Roma.

Foto de arquivo pessoal (1985).

Não quero mais para mim
você me iludiu
você me traiu.

Carlos reconhece a influência romântica nessa fase. Depois de conhecer o *Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela*, acrescentou mais balanço em suas músicas. O vento da vida lhe fez freqüentar a casa de amigos ligados à escola de samba. Aqui o destino escreveu em linhas tortas. Um dia conheceu um rapaz que se apresentou como compositor e convenceu Carlos a entrar na parceria de música no carnaval. Na tarefa de divulgação a tal parceria, organizou um baile prestigiado pelo pessoal da Portela. Daí Elias se transformou em diretor social da escola. Depois descobriu que o parceiro usava até nome falso: na verdade, era um guarda que trabalhava no mesmo emprego de Elias. Carlos aproximou-se da Portela compondo os primeiros sambas:

Havia uma história lá mal resolvida de que para entrar na área tinha que fazer estágio. Era estágio de dois anos, fazer samba para depois entrar na ala, para saber se o cara podia entrar. Eu já entrei na diretoria e o próprio cara da diretoria que me colocou lá queria que eu cantasse. (Carlos Elias, entrevistado em 11 de abril de 2007)

Realmente, seu samba *Exaltação ao Rio* foi incluído no disco *Grandes Sucessos da Portela*, sendo um dos mais tocados. Carlos tornou-se amigo de Candeia, Zé Kéti, Monarco e de toda a turma que se encontrava no botequim. O ano de 1962 foi inesquecível, principalmente, por causa do samba enredo *Viagem pitoresca através do Brasil, Rugendas*, que ele fez com Sebastião Marques Balbino e Zé Kéti, para contribuir com a nota dez que ajudou a escola a faturar o título de campeã. Era a glória.

Carlos sempre foi dinâmico nas suas atividades culturais e acabou sendo o apresentador do quadro *Cantinho do compositor* num programa de televisão de Edna Savage. Essas e outras aventuras ele pretende contar num livro que planeja escrever.

A partir de 1965, Elias passou a participar de uma *Feira de Música*, no Teatro Jovem, no Rio de Janeiro, onde conheceu a cantora Nara Leão. Carlos mostrou sua *Canção da primavera* naquele ambiente, na presença de Nara Leão e da maestrina Genny

Marcondes,¹⁶² que tinha vontade de fazer um show com escolas de samba. O show realmente aconteceu, juntando compositores, como Paulinho da Viola, Zé Kéti e Carlos Elias. Seu sonho era que Nara gravasse uma música sua, tanto que chegou a sonhar com isso:



Carlos Elias chegou a Brasília na década de 1970.

Foto de Sônia Palhares (2006).

Eu estava num lugar pra baixo, como se fosse num pé dum morro, numa casa. E lá numa outra casa de outro morro saía de um rádio, modelo antigo, daqueles de madeirão, minha melodia na voz da Nara. Um negócio impressionante. Eu fiquei pensando: mas não vai dar certo. (Carlos Elias, entrevistado em 11 de abril de 2007)

Ainda no tempo da *Feira de Música* do Rio de Janeiro, Nara gravou a *Canção da primavera*. Depois de muitas aventuras musicais, Carlos Elias veio trabalhar e estudar em Brasília. Mal desembarcou e foi logo procurando o jornalista Irlam Lima para pedir dicas de como encontrar o samba na capital. Poucas horas depois, recebeu um telefonema de

¹⁶²

Genny Marcondes Ferreira (Taubaté SP 1916). Compositora e diretora musical. Solicitada por companhias dos anos 1960, dentre elas o Teatro de Arena e o Grupo Opinião, é responsável pela trilha da peça *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*.

Irlam pedindo informações para uma matéria de boas-vindas do jornal. Foi essa matéria que aproximou Carlos de Paulo Brandão, surgindo aí a idéia de montar a boate *Camisa Listrada* (1976),¹⁶³ um grande sucesso artístico e um enorme fracasso comercial.

Outra semente de Carlos Elias foi a *Feira de Música*, cuja idéia ele importou da *Feira* que vivenciou nos tempos do Rio de Janeiro, mas acrescentou um bom som para todo mundo cantar e garantiu um conjunto para acompanhar. Era uma novidade, pois a *Feira* carioca era totalmente informal.

Com essas narrativas, recobramos um pouco da história de vida de artistas da cidade e colocamos algumas cores no quadro cultural de Brasília. Não são histórias de heróis nem fatos retumbantes, mas a labuta diária dos que estão erguendo o edifício da cultura brasiliense, como fizeram os candangos operários dos áureos tempos da construção de Brasília. São pessoas comuns que sustentam com trabalho e persistência um ofício de fazer música contra todas as adversidades. Os meios de comunicação estão fechados a seu talento. O público não se coloca, preferindo, normalmente, seguir as indicações das paradas de sucesso. A Academia, de maneira geral, não se interessa por seu esforço de formiga, a ação continuada de quem deseja se expressar. Evidentemente, muitos ficaram de fora do campo de estudo da pesquisa, por esquecimento involuntário ou mesmo porque não é possível incluir aqui todos os fatos e pessoas. Mas a intenção é criar um espaço para os independentes. Certamente virão outros trabalhos nesse sentido. Por agora, fica a satisfação de ter tentado contribuir, mesmo que em pequena escala, para começar a contar a história dos artistas independentes.

¹⁶³

Camisa Listrada ficava na Galeria Ouvidor, no Setor Comercial Sul, em cima do restaurante Panela de Barro.

5. CONCLUSÃO EM CONSTRUÇÃO

A frase chavão de que *nada é definitivo* nunca me pareceu tão propícia. Diante do desafio de tratar da produção independente em Brasília, percebi que não pude, nem de longe, abarcar os aspectos que poderia. Mas parece impossível realmente sonhar em ser conclusivo e completo. Fica só o consolo de poder contribuir, de forma imensamente reduzida, para a história cultural de Brasília. Isso não impede que algumas reflexões deixem de ser reconhecidas.

A primeira delas é que a produção independente não deve ser vista como inimiga da produção hegemônica ou como sua negação. A convicção da assertiva vem do que foi possível observar no sentimento dos próprios artistas independentes. A independência é indesejável. O que eles gostariam mesmo era de poder usufruir, como considero justo, das estruturas da produção cultural. Eles queriam poder distribuir seus discos para todo o País. Gostariam, e muito merecidamente, de ter suas músicas tocando constantemente nas emissoras de rádio, que, aliás, são concessões outorgadas pela sociedade para que cumpra esse papel de divulgador da cultura nacional, regional e independente. Talvez para isso seja realmente necessário livrar a cultura de mecanismos não democráticos, como o *jabá*.

Sim, eles gostariam de contar com o apoio de técnicas mercadológicas para incluir sua produção no mundo da cultura hegemônica. Enfim, gostariam de participar de uma hegemonia cultural, no entanto, que não fosse essa de agora, que se conduz por critérios exclusivamente mercadológicos, que teima em ignorar o artista enquanto criador.

Acredito que a independência é a única forma de sobreviver na cultura fonográfica para o autor que não se dispõe a atender a todas as demandas da grande indústria. Ou para aqueles que, mesmo dispostos a dialogar com essas demandas, são preteridos pelos critérios imediatistas do lucro fácil. O que vemos é que, se a produção independente não ameaça a grande indústria, e, às vezes, até lhe fornece talentos, o aspecto econômico é quem vem mordendo os calcanhares das grandes empresas, na forma de uma pirataria que, dialeticamente, denuncia também o alto preço de se adquirir cultura, comprar discos ou DVDs.

Não se pode perder de vista que o fato de se produzir de uma determinada forma não garante outras qualidades aos produtos. Nem todos os artistas da grande indústria são criticáveis. Ao contrário, os grandes nomes da mais respeitável produção musical brasileira

são contratados das empresas, embora já se esteja observando um êxodo desses criadores para gravadoras ou selos nacionais de menor porte, porém, de maior vocação cultural. Artistas do porte de Chico Buarque e de Maria Bethânia deixaram as multinacionais para entrar no catálogo da gravadora nacional Biscoito Fino. Outros, como Djavan e Elba Ramalho, aderiram radicalmente à produção independente.

Também não estamos autorizados a considerar como de *resistência* cultural ou de valor estético indiscutível todos os artistas independentes. O problema não é esse. O que vemos é que a indústria hegemônica se guia por outros padrões e esses são, muitas vezes, hostis aos desejos do próprio artista. Lembramos de que a quantidade de artistas na condição de independentes, em Brasília, por exemplo, supera o número dos que se destacam na grande indústria. O caldo cultural mais abrangente está na independência.

Mesmo não tendo a independência como uma bandeira política ou estética, todos eles demonstram a opção pela independência como uma forma de preservar sua expressão. Se perguntarmos se eles rejeitam a possibilidade de estar dentro da produção hegemônica, a resposta é não. Eles não rejeitam participar da indústria, mas não abrem mão de seus conteúdos e sua expressão. Daí também porque todos vivem intensamente todas as etapas da produção, da criação das músicas, concepção visual do disco, arranjos e interpretação. A mim parece que a indústria precisa aprender que se deixar ao artista a iniciativa de sua criação, irá ampliar de maneira inimaginável suas opções de contratação, além de prestar um serviço inestimável à cultura nacional, que, aí sim, será mais democrática e plural. Aqui pode existir uma utopia, mas isso vai aparecer no horizonte da democratização para incluir a diversidade como desejo e meta. Realmente, o que percebemos é que o artista independente resiste à carência de meios de subsistência, ao silêncio da divulgação nos meios de comunicação, à falta de recursos para produção e a todas as mazelas de um trabalho semi-artesanal. Mas não sucumbe ao canto da sereia de fazer um trabalho musical que não é de seu desejo. Exposto a ser avaliado como bom ou ruim, genial ou banal, o independente quer existir. É o seu princípio e sua estratégia, à espera de quem lhe dê ouvidos e aplauda, como todo artista merece.

A construção do imaginário pela via das narrativas e das obras dos artistas mostra que a identidade cultural da cidade não se enquadra na visão binária da política. A temática política caracterizada pelo ângulo privilegiado pelas correntes de pensamento, principalmente, de origem marxista clássicas, em que impera o binômio opressão *versus*

oprimido, terminou por ligar a política à música de protesto. Creio que os artistas que criticam de alguma forma o que chamam de *música de protesto*, considerando até uma forma chata de manifestação, não estão optando entre a política e a arte. Na maioria dos casos, a política, para esses artistas, recoloca-se em questões culturais de outra ordem. Mesmo que eles não se mostrem claramente, suas obras refletem os novos campos de luta contra as hegemonias.

Assim, vários artistas adotam a temática social, mas pelo viés das questões *identitárias* num contexto de globalização. Acima de tudo, fica evidente o mal-estar diante do olhar externo, daqueles que moram fora de Brasília e vêem a cidade exclusivamente pelo seu lado de palco da política partidária. A cultura de Brasília anseia por ultrapassar a imagem estreita construída de fora para dentro.

A diversidade da produção independente permite uma avaliação inicial de que temos artistas com engajamentos políticos rígidos, como o caso do compositor de hip hop, o brasiliense Gog, filho de pais piauienses, apoiador público do presidente Lula, e perfeitamente integrado na temática dos marginalizados, negros e pobres, trabalhando no nível da conscientização e da mobilização popular. Sem o mesmo radicalismo, mas igualmente engajado nos temas afro-brasileiros, Renato Matos vai tecendo os primeiros fios do imaginário da cidade, reforçando as cores locais e cantando espaços geográficos. A influência do hibridismo surge no trabalho da banda *Tijolada Reggae*, dona de dois discos no estilo e contemporânea da consagrada banda Natiruts.

Há os que trabalham questões candentes, como a sexualidade e a relação de gênero. A relação homem–mulher é relida poeticamente e com muita sensibilidade, como nas canções de Eduardo Rangel. Existe o viés tropicalista do goiano Tonicesa Badu, que há décadas se dedica a misturar influências e estilos, na melhor tradição da música brasileira, como Goya, que também se apropria da boa MPB. O termo pop parece incomodar os artistas. Mesmo Uirá, da Banda Banduirá, prefere se classificar como rock nacional, esse sim, motivo de orgulho dos artistas da nova geração, como Sérgio, da banda *Cálida Essência*. Nesse particular, o rock nacional, que teve em Brasília o braço forte de *Legião Urbana*, *Capital Inicial*, *Plebe Rude* e *Paralamas do Sucesso*, dentre outros, teve influência declarada sobre os jovens artistas da *Tijolada Reggae*, *Cálida Essência* e *Banduirá*, essa última a mais harmonizada com o universo da indústria hegemônica.. Evidentemente, o perfil da *Banduirá* realça um tipo de artista independente que se coloca o mais próximo

possível do universo industrial, na busca de um espaço maior dentro do mercado, com a decisão de encontrar um lugar na música nacional.

A cidade tem menos de meio século. Isso permitiu a aproximação de uma história em pleno processo de florescimento. O pioneirismo dessas poucas décadas, provavelmente, vai se refletir no futuro de maneira intensa. É bom começarmos a sistematizar e a pensar na própria história, poupando parte do trabalho arqueológico do futuro e acelerando os mecanismos de autoconhecimento da cidade. Felizmente, atualmente testemunhamos uma explosão de publicações e estudos sobre música brasileira, muito especialmente sobre o samba, a bossa nova, a tropicália e outros elementos de repercussão nacional. Isso é salutar. A música passa a ser reconhecida como elemento para o entendimento da história, da geografia, da psicologia, da sociologia e dos mais diferentes campos do conhecimento.

No caso específico de Brasília, talvez a maior contribuição seja para a questão ligada à identidade cultural. Se antes os teóricos se debruçavam incansáveis em busca da identidade nacional, sentimos aqui a necessidade de fazer um retrato da *identidade cultural*. Por suas próprias peculiaridades, Brasília parece não reproduzir o trajeto cultural das outras cidades brasileiras. Seu tempo de existência é curto, não guarda tradições seculares. Ela já nasceu sob o signo da era moderna, alavancada pelo desenvolvimentismo de JK, atropelada por um golpe militar e carregada de utopias e sonhos. Sua população vive o estigma de ser a capital política do País, embora os políticos sejam, na sua esmagadora maioria, mandados para ela por outros Estados. E mais, são ciclicamente substituídos, formando um segmento externo e inconstante que deixa uma marca simbólica que não corresponde à identidade cultural vivenciada pelos 2,5 milhões de habitantes.

Os primeiros habitantes da cidade, alguns ainda hoje morando aqui e criando filhos e netos, vieram construir, literalmente falando, a cidade. Isso se reflete na postura cultural diferenciada. Os conceitos de cultura traduzida ou de diáspora, de Stuart Hall, foram os que me pareceram mais adequados e úteis para desenvolver o trabalho. Realmente, há o hibridismo – outro conceito de Hall – na formação cultural da cidade. Agora já se pode observar as primeiras manifestações das gerações já nascidas na cidade, mas, claro, transpassadas pelas heranças familiares, essas sim, vindas de fora. São vários brasis que vieram e fizeram uma síntese aqui. Mas a *diáspora* não é só uma questão geográfica. Há que se levar em conta as identificações culturais de minorias ou as especificidades, como

afrodescentes, populações rurais, regionalismos e outras especificidades. Brasília tem essa vocação de caldeirão, de mistura e de sincretismo. E, acima de tudo, a vocação para o novo.

Não há uma *linha evolutiva* da produção independente de Brasília para ser anunciada, descrita e analisada. Podemos mostrar um quadro de tendências na curta vida da cidade. Iniciamos com os artistas que chegaram na fundação de Brasília, especialmente influenciados pelo samba-canção, pela bossa nova e pelas serestas. Surge, então, uma primeira geração de artistas adolescentes, formando grupos de música jovem, com guitarras elétricas e conjuntos de baile, concentrando-se mais nas cidades-satélites, com destaque para a produção cultural de Taguatinga na década de 1960. Também nesse momento, a televisão tem um papel importante com a realização de programas de auditório, com transmissão ao vivo.

Na transição entre os anos 1960 e 1970, há uma transformação de estilos, com o aparecimento de compositores universitários, mais ligados à música brasileira, e que encontraram nos festivais de música um lugar de atuação e uma vitrine para seus trabalhos. Naquele momento, a cidade passa a ter espaços de música ao vivo para a formação de uma geração inteira de instrumentistas, especialmente ligados ao samba e ao choro.

A década de 1980 tem duas características básicas. A primeira é a nacionalização da produção artística da cidade, quando artistas de Brasília passam a ter reconhecimento nacional, gravando em grandes gravadoras e tendo músicas de sucesso nacional. Foi na esteira dessa aproximação com o mercado fonográfico que a cidade passou a ser conhecida como a capital do rock, exportando para os grandes centros as principais bandas daquele momento. A fase tem a marca do crescimento da música feita na periferia, principalmente, com a explosão de compositores da cultura hip hop.

Nos anos 1990, há uma abertura para a diversificação cultural. O rock firma-se como uma das vocações da cidade, mas divide o espaço com o estilo reggae e o choro, por exemplo.

Finalmente, chegamos aos anos 2000, com as novíssimas tendências apontando para a predominância da nova geração de instrumentistas, a música de fusão de ritmos nacionais e a criatividade de novas propostas sonoras.

A grande polêmica que ronda o mundo acadêmico parece ser a inclusão das músicas da periferia fora da indústria fonográfica, produzida nos bolsões sociais pela e para a população mais pobre. Novas propostas estão surgindo a partir das provocações de

estudiosos, como Hermano Viana e outros. Realmente, esse debate promete ser vigoroso e útil. E ele vem evidenciar uma obviedade que precisa urgentemente ser assumida: somente a diversidade permitirá uma convivência pacífica e democrática. O que é melhor para a sociedade em termos estéticos não pode ser arbitrado pelos acadêmicos, por melhor que sejam nossas intenções. Entretanto, cabe aos estudos derrubar os muros da ignorância sobre as manifestações artísticas que não comungamos, a tolerância com a sensibilidade de outros segmentos sociais e culturais.

No bojo dessas reflexões, deveremos abrir os olhos para a imensa produção independente que o Brasil vem fazendo de Norte a Sul, tirando de nossas vistas todos os travos dos critérios viciados de avaliação.

Sim, a produção independente é relevante e preserva a capacidade de expressão dos que não se deixam paralisar pelo fechamento do sistema de produção convencional. Mesmo os que estão bem situados no momento, poderão bater às portas da independência a qualquer momento.

Quanto ao julgamento do valor estético ou político dessas obras, deveremos deixar que isso ocorra na relação dialética entre a obra, o público e o artista. Para tanto, é necessário deixar o público conhecer as obras, apaixonar-se ou rejeitar seus discursos. A luta agora ainda é pela defesa da pluralidade das falas, afirmando o direito de manifestar convicções e emoções. A produção independente é uma obra inconclusa, vaga e fracamente organizada, embora apresente os primeiros sinais de sistematização e efetividade. Creio até que a adesão de grandes nomes da indústria convencional venha a fortalecer a *prática* independente.

O conhecimento da própria capacidade cultural de Brasília vem a ser um passo importante para contribuir no cumprimento de uma vocação ainda não cumprida da cidade de ser exemplo de pluralidade cultural, democracia de meios de expressão e terreno fértil para permitir o surgimento de novas falas e novas vozes.

Finalmente, resta assumir a cidade na sua dimensão de metrópole, aceitando-a melhor, além do Plano Piloto e incluindo as cidades-satélites, aquelas que foram palco das primeiras manifestações culturais, das primeiras gravações e dos acordes iniciais de Brasília.

Corpus Documental

Escrito:

- Adolfo, Antonio – Prefácio in Ferreira, Clodomir – Estudo de caso da produção de discos independentes em Brasília, dissertação de mestrado, Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, 1992.

- Ferreira, Clodomir Souza – Uma Gota: Assim a Chuva Começa, Estudo de caso da produção de discos independentes em Brasília, dissertação de mestrado, Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, 1992.

- Córdova, Magno - *Rompendo as entranhas do chão: cidade e identidade de migrantes do Ceará e do Piauí na MPB dos anos 70*. Dissertação de Mestrado, Departamento de História, Universidade de Brasília (2007)

Jornal e revista

- Correio Braziliense, Brasília
- Folha de São Paulo, São Paulo
- O Globo, Rio de Janeiro
- Le Monde Diplomatic, Paris
- Carta Capital

Instituições

- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
- Universidade de Brasília
- Departamento de Estradas de Rodagem (DER/GO)
- Associação brasileira de produtores de discos (ABPD)
- Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo

Sites (Internet)

- <http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio>
- www.fmi2007.com.br

- Portal Uol
- <http://bbs.keyhole.com>
- www.ptceara.org.br
- www.dalila.telesveras.com.br
- www.oaixote.com.br
- www.infobrasília.com.br
- www.senhorf.com.br
- www.iesb.br
- www.dicionariompb.com.br
- www.diplo.com.br
- www.clubedorei.com.br
- www.pphp.oul.com.br
- www.vidaslusofonas.pt/
- www.banduirá.com.br

Filmes

- Conterrâneos velhos de Guerra, Vladimir Carvalho, 1992
- Romance do vaqueiro voador, Manfredo Caldas, 2006
- Raízes do Brasil – Uma Cinebiografia de Sérgio Buarque de Holanda, Nelson Pereira dos Santos, 2003
- Um Grito De Liberdade (Steve Biko), Richard Attenborough, 1987

Músicas:

CD Antonio César (antigo nome de Toniseca Bdu)

- Singeleza (Antonio César)
- Brasília (Antonio César)
- Resposta das cores (Antonio César)
- Crônica do buraco da cidade (Antonio César)

CD Pirata de Mim (Eduardo Rangel)

- Bicicletas (Eduardo Rangel)
- Chafariz (Eduardo Rangel)
- Estória pros netos (Eduardo Rangel)
- Sex Shop (Eduardo Rangel)
- Se apaixonar (Eduardo Rangel)

- Viúva negra (Eduardo Rangel)
- Esfinge (Eduardo Rangel)

CD Goya (Goya)

- Procure andar na linha (Goya)
- O tom da tarde (Goya)
- Duelo entre o bem e o mal (Goya)

CD Aviso às gerações (Gog)

- Quando o pai se vai (Gog)
- Eu sou (Gog)
- É o terror (Gog)

CD Reggadô (Renato Matos)

- Louvai (Renato Matos e João Bani)
- Um telefone é muito pouco (Renato Matos)
- Tambores do amor (Renato Matos)
- Reggae do trator (Renato Matos)
- Grande circular (Renato Matos)

CD Construção (Tijolada Reggae)

- Armas morais (Rogério Fagundes)
- Flashback (Rogério Fagundes)
- Lua (Rogério Fagundes)
- Tempo (Rogério Fagundes)

CD Solistício (Cadabra)

- Guerra de chão (Daniel Grilo)
- Candidato (Daniel Grilo)
- Mundo novo (Daniel Grilo)

CD Seus gritos e também os meus (Banduirá)

- Ordens e ritos (Uirá)
- O que vim buscar (Uirá)
- Qual é o nome dela?(Uirá,Patrick,Natan,Razen,Rafael)
- Visceral amor (Uirá)

CD O nome da rosa (Cálida Essência)

- O nome da rosa (Sérgio Fonseca)

- Brasília (Sérgio Fonseca)

Músicas inéditas:

- O assassinato das rosa (Sérgio Fonseca e Fernando Pessoa)
- Vai pro Rio, menino (Eduardo Rangel)
- Aqui para ter amor (Renato Matos)

Músicas diversas:

- É mesmo incrível (Gog), no CD Dia-a-dia da periferia
- Faroeste Caboclo (Renato Russo)
- Raio das cores (Caetano Veloso)
- Coma profundo (Uirá)
- Revelação (Clésio e Clodo)
- Cavalo Ferro (Fagner e Ricardo Bezerra)
- Placa Luminosa (Zeca Bahia e Clodo)
- A palavra (Goya e Ubiratan Aguiar)
- Carta à mãe África (Gog)
- Vênus (Eduardo Rangel)

História de Vida (entrevistados)

- Uirá França Carneiro (Uirá), 27 anos
- Daniel Oliveira Rodrigues, (Daniel Grilo), 31 anos
- Rogério Fagundes, (Rogério Fagundes) 32 anos
- Sérgio Eduardo da Fonseca Silva, (Sérgio Fonseca), 37 anos
- Genival Oliveira Gonçalves, (Gog), 43 anos
- Eduardo Rangel de Jesus Barros, (Eduardo Rangel), 45 anos
- Francivaldo Oliveira da Costa (Goya), 49 anos
- Evandro Barcelos, 48 anos
- Antonio César Hermano Balduino, (Tonicesa Badu), 55 anos
- Renato Matos dos Santos, (Renato Matos), 56 anos
- Carlos Elias da Cruz, (Carlos Elias), 73 anos

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, V. **Manual de história oral**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2005.
- ALBERTI, V. **O riso e o risível na História do pensamento**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar; Ed. FGV, 1999.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. **A invenção do nordeste e outras artes**. Recife: FJN; Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.
- AMADO, J. **O grande mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em história oral**. São Paulo, 1995. (História, v. 14)
- ARRUDA, A. (Org.). **Representado a alteridade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- AYALA, M. I. N. **No arranco do grito: aspectos da cantoria nordestina**. São Paulo: Ática, 1988.
- BABER, K. **Readings in African Popular Culture**. Indiana University Press, 1994.
- BAKHTIN, M. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. Brasília: Edunb, 1993.
- BANDEIRA, L.; SIQUEIRA, D. O profano e o sagrado na construção da terra prometida. In: NUNES, B. F. (Org.). **Brasília: a construção do cotidiano**. Brasília: Paralelo 15, 1997.
- BASTIDE, R. [1898-1974]. **Arte e sociedade**. 3. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1979. (Biblioteca Universitária; Série 2.: Ciências sociais: v. 43)
- BEHR, N. **Eu engoli Brasília**. Brasília: Ed. Autor; Ed. Brasiliense, 2004.
- BENJAMIM, W. **Magia e técnica, arte e política**. Ed. Brasiliense, 1987.
- BERGER, J. **Modos de Ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. [Tradução de: Lúcia Olinto]
- BEÚ, E. **Expresso Brasília**. Brasília: Ed. LGE, 2006. 260 p.

BICK-MORSS, S. **Dialética do olhar**. Walter Benjamin e o projeto das passagens. Belo Horizonte: UFMG; Chapecó, SC: Argos, 2002.

BOLLE, W. **Fisiognomia da metrópole moderna**. São Paulo: Edusp, 1994.

BOSI, E. **O tempo vivo da memória**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BOSSI, A. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOURDIEU, P. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BREMMER, J.; HERMAN, R. (Org.). **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BURKE, P. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BURKE, P. **O mundo como teatro**. Estudos de antropologia histórica, Lisboa: Difel, 1992.

BURKE, P. **Variedades de história cultural**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2000.

CANCLINI, N. G. **A globalização imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

CANCLINI, N. G. **Consumidores e Cidadãos**, UFRJ, 1996.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 1997.

CANDIDO, A. **Sérgio Buarque de Holanda e o Brasil**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 1998.

CASTORIADIS, C. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CAZARÉ, L. **Um castelo no Cerrado (História de moradores e artistas da SQN 312)**. Brasília: T-Bone Cultural, 2002.

CANZIAN, F. **Folha de São Paulo**, São Paulo, domingo, 16 de dezembro de 2007.

CERTEAU, M. de. **A escrita da História**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CHALHOUB, S. **Visões da liberdade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHARTIER, R. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1988.

CHARTIER, R. **Cultura escrita: literatura e história**. Porto Alegre: Artmed, 2001.

CÍCERO, A. Letra de Canção e poesia, Talvez o que se deva perguntar é se uma boa letra é necessariamente um bom poema. In: **Folha de S. Paulo / Ilustrada**. São Paulo, 16 jun. 2007.

CÓRDOVA, M. C. **Rompendo as entranhas do chão: cidade e identidade de migrantes do Ceará e do Piauí na MPB dos anos 70**. Brasília, 2007. Dissertação (Mestrado) - Departamento de História, Universidade de Brasília.

CORREIO BRAZILIENSE. **Brasília, cidade viva**, Caderno Especial, 30 de junho de 2006.

COSTA, C. B. da. **Um passeio com Clio**. Brasília: Paralelo 15, 2003.

COSTA, C. B. da (Org.). **Um passeio com Clio**. Brasília, 2002. Monografia (Programa de Pós-Graduação, Departamento de História) – Universidade de Brasília.

COSTA, C. B. da; MACHADO, M. S. K. (Org.). **Imaginário e História**. Brasília: Paralelo 15, 1999.

COUTO, R. C. **Brasília Kubitschek de Oliveira**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

DAPIEVE, A. **BRock, o rock brasileiro dos anos 80**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DARTON, R. **O grande massacre dos gatos e outros episódios da História Cultural francesa**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DAVIS, N. Z. **Culturas do povo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

DELUMEAU, J. **Mil anos de felicidade**: uma história do paraíso. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

DIEHL, A. A. **Cultura Historiográfica**. Memória, identidade e representação. Bauru, SP: Edusc, 2002.

DURKHEIM, E. **Sociology & Philosophy**. New York: Free Press, 1974.

ELIAS, N. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ELIAS, N. **Envolvimento e distanciamento**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.

ELIAS, N. **Mozart, sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

ELIAS, N. **O processo civilizador**. Uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

ELIAS, N.; SCOTSCON, J. L. **Os estabelecidos e os outsiders**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

ENCICLOPÉDIA EINAUDI. **Enciclopédia Einaudi Volume II**. Lisboa: Imprensa Nacional, casa da Moeda, 1984.

FALCON, A. **Tempos modernos**: ensaios de História Cultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. 1, 2000. 285 p.

FAOUR, R. **História Sexual da MPB**: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2006.

FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. de. (Org.). **Diálogos com Bakhtin**. Paraná: UFPR, 1996.

- FARIA, L. C. Qualidade ambiental, imagem de cidade e práticas socioespaciais. In: PAVIANI, A.; GOUVÊA, L. A. de C. (Org.). **Brasília: controvérsias ambientais**. Brasília: Ed. UnB, 2003.
- FEATHERSTONE, M. **A desmanche da cultura**. Globalização, pós-modernismo e identidade. São Paulo: Studio Nobel/Sesc, 1997.
- FERREIRA, C. **16 porretas**. Brasília: Sindicato dos jornalistas do DF, 1979.
- FERREIRA, C. S. **Uma Gota**: assim a chuva começa. Estudos de casos de produção de discos independentes em Brasília. Brasília, 1992. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Faculdade de Comunicação.
- FERREIRA, C. S. Os espaços generosos da música. In: **Rumos Brasil da música: pensamento & reflexão**. São Paulo: Ed. Itáu Cultural, 2006. p. 123-124.
- FRITH, S. Música Popular 1950-1980. In: MARTIN, G. (Org.). **Fazendo música: o guia para compor, tocar e gravar**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002. 488 p.
- FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- GEERTZ, C. **Nova luz sobre a antropologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- GINZBURG, C. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- GINZBURG, C. **Olhos de madeira**: nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GIRON, L. A. **JK, um faraó bossa-nova**. In: Revista Eletrônica do portal AOL. Disponível em: <www.uol.com.br> Acesso em: 23 jan. 2006.
- GITAHY, M. L. C. **Ventos do mar**. Trabalhadores do Porto, movimento operário e cultura urbana em Santos, 1889-1914. São Paulo: Ed. Universidade Estadual Paulista, 1992.
- GOFFMAN, E. **A representação do EU na vida cotidiana**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.
- GOODY, J. **The Interface between the written and the oral**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

GÜNTHER, H.; BARRETO, F. F. P.; **Psicologia Ambiental no Distrito Federal: Uma Agenda para Pesquisa**. In: PAVIANI, A.; GOUVÊA, L. A. de C. (Org.). **Brasília: controvérsias ambientais**. Brasília: Ed. UnB, 2003, p. 125-156.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 5ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HALL, S.; SOVIK, L. (Org.). **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. 410 p. (Coleção Humanitas)

HELD, J. **O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica**. São Paulo: Summus, 1980.

HERMUCHE, W. Disponível em: <http://www.oaixote.com.br/galeria1/Ghermuche.htm>. Acesso em: dez. 2007.

HERSCHMANN, M. **Abalando os anos 90**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HOBBSAWM, E. J. **Sobre a história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HOLANDA, S. B. de. [1902-1982]. **Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. São Paulo: Brasiliense: Publifolha, 2000.

HOOVER, C. **Era digital pode fazer com que CDs tenham o destino dos LPs de vinil**. COX Newspapers, 16 mar. 2006.

HUNT, L. **A nova história Cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

JENKINS, K. **A história repensada**. São Paulo: Contexto, 2001.

JODELET, D. (Org.). **As representações sociais**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001.

JOVCHELOVITCH, S. **Representações sociais e esfera pública**. A construção simbólica dos espaços públicos no Brasil. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

KONDER, L. **O que é dialética**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

KHOURY, M. do P. de A. V.; PEIXOTO, M. do R. da C.; AUN, Y. M. 4ª ed. **A pesquisa em História**. São Paulo: Editora Ática, 2003.

LALO, in PAIVA, E. F. **História & imagem**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

Le GOFF, J. **A história nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEMINSKI, E.; RUIZ, T. **Contra-indústria**. Curitiba: Gramofone Produtora Cultural, 2006.

LIMA, L. C. **A aguarrás do tempo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

MACÊDO, C. **História de uma Orquestra em Cordel**. Brasília: Ed. do Autor, 2006.

MACEDO, J. R. **Riso, cultura e sociedade na idade média**. Porto Alegre/São Paulo: Unesp, 2000.

MACHADO, R. **Ciência e saber: a trajetória da arqueologia de Michel Foucault**. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

MADEIRA, M. A. Formas de sociabilidade e a cultura da festa na juventude brasileira dos anos 1990. In: PAVIANI, A.; GOUVÊA, L. A. de C. (Org.). **Brasília: controvérsias ambientais**. Brasília: Ed. UnB, 2003. p.258.

MAFFESOLI, M. **A Conquista do Presente**. Rio de Janeiro, Rocco, 1984.

MAFFESOLI, M. **A transformação do político: a tribalização do mundo**. Porto Alegre: Sulina, 1997.

MAFFESOLI, M. **Elogio da razão sensível**. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

MALERBA, J. (Org.). **Representações: contribuição a um debate transdisciplinar**. Campinas, SP: Papyrus, 2000.

MARTIN, G. (Org.). **Fazendo música**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2002.

MARTINEZ, M. **O rádio é e sempre será o maior meio de comunicação**. Disponível em: <http://www.iesb.br/grad/jornalismo/na_pratica/noticias_detalhes_impresao.asp?id_artigo=4912>. Acesso em: nov. 2007.

MATTOS, L.; SANCHES, P. A. Jabaculê! **Folha de S. Paulo**, 22 maio 2003.

MATTELART, A.; MATTELART, M. (Colab.). **História das Teorias da Comunicação**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

MELLO, Z. **Homem de**: a era dos festivais - uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2003. 528 p. (Coleção Todos os Cantos, 24).

MENEZES, E. D. B. de. **Crítica da noção de identidade cultural**. Brasília, 2000.

MORELLI, R. C. L. **Indústria Fonográfica**: um estudo antropológico. Campinas, SP: Unicamp, 1991.

MOSCOSO, M. C. **Patrulha Ecológica**. Disponível em: <<http://bbs.keyhole.com>>. Acesso em: nov. 2007.

MOREIRA, P. R. de. **Bela noite para voar**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005.

NUNES, B. F. (Org.). **Brasília, a construção do cotidiano**. Brasília: Paralelo 15, 1997. 302 p. (Série Coleção Brasiliense)

NUNES, B. F. A lógica social do espaço. In: PAVIANI, A.; GOUVÊA, A. de C. (Org.). **Brasília**: controvérsias ambientais. Brasília: Ed. UnB, 2003. p. 39.

OLIVEIRA, M. de. **Brasília**: o mito na trajetória da nação. Brasília: Paralelo 15, 2005.

OLSON, D. R. **O mundo no papel**. São Paulo: Ática, 1997.

ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAIVA, E. F. **História & imagem**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PALENCIA, Eladio, disponível em <<http://www.secom.unb.br/bcopauta/cultura2>>. Acesso em: nov. 2007

PATRINI, M. **Les Conteurs se Racontent**. Genève: Ed. Slatkine, 2002.

PAVIANI, A. **Moradia e exclusão**. Brasília: Ed. UnB, 1996.

PAVIANI, A. Ambiente urbano com desemprego. In: PAVIANI, A.; GOUVÊA, A. de C. (Org.). **Brasília: controvérsias ambientais**. Brasília: Ed. UnB, 2003. 316 p.

PELUSO, M. L. Reflexões sobre ambiente urbano e representações sociais. In: PAVIANI, A.; GOUVÊA, A. de C. (Org.). **Brasília: controvérsias ambientais**. Brasília: Editora UnB, 2003.

PENNA, N. A. Fragmentação do ambiente urbano: crises e contradições. In: PAVIANI, A.; GOUVÊA, A. de C. (Org.). **Brasília: controvérsias ambientais**. Brasília: Editora UnB, 2003.

PERES, E. **O encantador, Seu Teodoro do Boi**. Brasília: Ed. Senac, 2007.

PESAVENTO, S. J. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, v. 1, 2003.

PESAVENTO, S. J. Representações. Revista Brasileira de História, Órgão da Associação Nacional de História. São Paulo, **ANPUH/Contexto**, v. 15, n. 29, 1995.

PTCEARÁ. **PT do Ceará 2007**. Disponível em: <<http://www.ptceara.org.br>> acesso em: 18 dez. 2007.

PORTAL UOL. Disponível em: <<http://www.uol.com.br>>. Acesso em: dez. 2007.

PRADO, A. A. (Org.). **Libertários no Brasil**. Memória, lutas, cultura. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PROPP, V. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1982.

RAGO, M.; GIMENES, A. de O. (Org.). **Narrar o passado, repensar a história**. Campinas, SP: Unicamp, 2000. (Coleção Idéias)

RECTOR, M.; NEIVA, E. **Comunicação na era pós-moderna**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

RENNÓ JÚNIOR, L. R. Cultura política, hobbersianismo social e democracia. In: NUNES, B. F. (Org.). **Brasília: a construção do cotidiano**. Brasília: Paralelo 15, 1997. (Série Coleção Brasiliense)

RIBEIRO, L. F. **Mulheres de papel**: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. Niterói: Eduff, 1996.

REVISTA Eletrônica **Senhor F**. Disponível em:

<<http://www.senhorf.com.br/rockdebrasil/interna07.htm>>. Acesso em: jul. 2007.

RICOEUR, P. **Interpretação e ideologias**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

RICOEUR, P. **O conflito das interpretações**: ensaios de hermenêutica. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa**. São Paulo: Papyrus, 1994.

SANCHES, P. A. O apagão fonográfico. São Paulo, **Revista Carta Capital**, 28 nov. 2007.

SANDRONI, C. **Feitiço decente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2001.

SANTOS, M. S. dos. **Memória Coletiva e teoria social**. São Paulo: Annablume, 2003.

SANTOS, L. J. O jabá e a liberdade de comunicação. **Folhaonline, Folha de S. Paulo**. Acesso em nov. 2007

SARLO, B. **Paisagens imaginárias**. São Paulo: Edusp, 1997.

SILVA, L. S. D. da. **A construção de Brasília**: modernidade e periferia. Goiânia: Ed. UFG, 1997. 140 p.

SILVA, T. T. da. (Org.). **Nunca Fomos Humanos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

SILVA, T. T. da. **Documentos de identidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SILVA, T. T. da. **O que é, afinal estudos culturais?** 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SIQUEIRA, D. **Le Monde Diplomatic**. Uma iniciativa do Instituto Paulo Freire. Disponível em: <www.diplo.oul.com.br>. Acesso em: dez. 2007.

SODRÉ, M. **Reinventando a cultura**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

SOUZA, L. de M. **Inferno Atlântico**. Demonologia e colonização. Séculos XVI-XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SOUZA, T. **Tem mais samba**. São Paulo: Editora 34, 2002.

STORT, E. V.R. **Cultura, imaginação e conhecimento**: a educação e a formalização da experiência. São Paulo: Unicamp, 1993.

STYCER, M. Guerra Aberta com a Indústria: Djavan lança a sua própria gravadora, tenta baixar o preço do CD e enfrenta o jabá. **Revista Carta Capital**, v. 10, n. 298, 7 jul. 2004.

SUASSUNA, A. **Iniciação è estética**. 8ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

TELES, V. D. **A imprensa alternativa no Brasil como resistência cultural**. Disponível em: <<http://www.dalila.telesveras.com.br>> Acesso em: 12 dez. 2007.

THOMPSON, J. B. **A mídia e a modernidade**, Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

THOMPSON, J. B. **Ideologia e cultura moderna**. Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1989.

TINHORÃO, J. R. **Música Popular**: do Gramofone ao Rádio e TV. São Paulo: Ed. Ática, 1981.

TONKI, E. **Narrating our pasts [the social construction of oral history]**. New York: Cambridge University Press, 1995.

VARGAS, C. Os Anjos Caídos, uma arqueologia da imaginário pós-utópicos nas canções da Legião Urbana. In: BOTELHO, C.; SALETE, M. (Org.). **Imaginário e História**. Brasília: Paralelo 15, 1999.

VAZ, S. **Colecionado de pedras**. Rio de Janeiro: Editora Global, 2007.

VIANNA, H. **O mistério do samba**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Jorrgge Zahar; Ed. AFRJ, 2002.

VIANNA, H. Enquanto isso. In: **Pensamento & reflexões, Rumos Brasil da Música**. São Paulo: Itaú Cultura, 2006.

WAIZBORT, L. (Org.). **Dossiê Norbert Elias**. São Paulo: Edusp, 1999.

WHITE, H. **Trópicos do Discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: Edusp, 1994.

WILLIAM, R. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ZENI, B. **O negro drama do rap**: entre a lei do cão e a lei da selva. In: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.usp.br/iea>>. Acesso em: ago. 2007.

CDs de compositores de Brasília

- | | | |
|-----------------------------|--|--------|
| 1. Abadia Amorim | | |
| 2. Adriano Faquini | - Tom da Cor- Ponte Stúdios | (1995) |
| 3. Afonso Gadelha | - Escuta Isso - BB Recors | (2001) |
| 4. Afonso Gadelha | - Tambores | |
| 5. Alexandre Lacerda | | |
| 6. Alexandre Paredes | | |
| 7. Alexandre Santos | | |
| 8. Alma D'Jem | | |
| 9. Amálgama | | |
| 10. Analfabíous | | |
| 11. Amanita Muscaria | - Tiragem exclusiva para o verão | (2002) |
| 12. Amis | | |
| 13. Araújo do Norte | | |
| 14. Aparício Ribeiro | - Sonho de Violeiro | () |
| 15. Assis Gaudereto | - Só nos Meus Sonhos-Renascer Studio | () |
| 16. Assis Medeiros | | |
| 17. Auravil | - Mundo Dance | (1999) |
| 18. Antenor Bogéa | - Peregrino - ROB - FAC | (2005) |
| 19. Antonio César | - Antônio César (| |
| 20. Banda Bicho Grilo | - Corpo de Deusa | |
| 21. Banda Cumade Selvira | - Caravanas de Pensamentos | (2002) |
| 22. Banda Verbo | - Apaixonado por Mim- <i>Religiosa</i> | (1996) |
| 23. Banda Verbo | - Em Deus <i>Religiosa</i> | (2000) |
| 24. Beto Dourah | - Destino | (1994) |
| 25. Banda Verbo | - Em Deus <i>Religiosa</i> | (2000) |
| 26. Batomna cueca | - Vai começar...(2001 music) | (1998) |
| 27. Beto Dourah | - Beto Dourah Coletânea | (2004) |
| 28. Beto Só | | |
| 29. Bruno Aguiar | - Bruno Aguiar () RBM Música | () |
| 30. Bruno Basso | - Bazar | () |
| 31. Carlinhos Piauí | - Estradas e Terreiros - FAC | (2001) |
| 32. Carlinhos Piauí | - Conterrâneos | (1999) |
| 33. Carlos Bivar | - Por Enquanto | (1984) |
| 34. Carlos Bivar | - Sintonia | |
| 35. Carlos Bivar | - Bossa Jazz | |
| 36. Carlos Bivar | - Amigos Cantam | (2002) |
| 37. Carlos Zimbher | - Amor Tecido na Pele | |
| 38. Climério Ferreira | - Canção do Amor Tranquilo-.2001 | (1995) |
| 39. Clodo, Climério, Clésio | - Tiro Certo- T-Bone Cultural | () |
| 40. Clodo Ferreira | - Corda de Aço- UnB Discos | (1998) |
| 41. Clodo Ferreira | - Gravura - UnB Discos | (2001) |
| 42. Clodo Ferreira | - Clodo Ferreira interpreta Sinhô | (2005) |
| 43. Clayton Aguiar | - 550,40,20, Uai - RBM Música | (2000) |
| 44. Clayton Aguiar | - A Cara do Tato - RBM Música | (2002) |
| 45. Danny | - Esfera | |

46. Dois de Ouro	- Dois de ouro	
47. Dr. Jah		
48. Eduardo Rangel	- Pirata de Mim	
49. Fábio Carvalho	- Tô em Casa	(2004)
50. Flávio Fonseca	- Flávio Fonseca	(1983)
51. Flávio Fonseca	- Flávio Fonseca en Esperanto	(1985)
52. Flávio Fonseca	- Luz do Ar	(1989)
53. Flávio Fonseca	- Aerlumo	(1990)
54. Flávio Fonseca	- Em Nossas Mãos	(1993)
55. Flávio Fonseca	- A Força que Ecoa em Todo Canto	(1996)
56. Flávio Fonseca	- Liberdade e Compromisso	(1998)
57. Flávio Fonseca	- Preces e Orações	(2001)
58. Flávio Fonseca	- La Korvo	(2002)
59. Flávio Fonseca	- Simbiozo	(2002)
60. George Durand	- George Duran - FAAC	(1998)
61. Goya	- Goya - Prêmio Renato Russo	(1999)
62. Goya	- Acústico	(2002)
63. Goya	- Palavras verdes	(2005)
64. Goya	- Vagão da estrela (Ubiratan Aguiar)	(2004)
65. Gisa Pitan	- Ninguém Sabe	(2001)
66. Há-Ono-Beko	- Siga o Sol e Vá em Frente	(1999)
67. Jairo Mozart	- Choramingando	(2001)
68. Jairo Mozart	- Canto Cerrado	(2002)
69. JKatia Chamma	- Kátia Chamma	(2001)
70. Liga Tripa e Choro Livre	- Prêmio Renato Russo	
71. Luiz Theodoro	- Luiz Theodoro	FAAC ()
72. Mascavo Roots		
73. Marcelo Lafeté	-	(1995)
74. Mário Salimon	- Trinta e três– UnB Discos	(1999)
75. Mestre Teodoro Freire e Izaltina dos Santos	- Prêmio Renato Russo	(2001)
76. Milena Tibúrcio	- Milena Tibúcio – FAC	(2005)
77. Mata Hari		
78. Manoel Brigadeiro e Julinho do Samba	- Prêmio Renato Russo	
79. Manduka	- Terceira Asa	()
80. Marinho Lima		
81. Missão Jacobina	- Panacéia	(2001)
82. Móveis Coloniais de Acaju	- Idem (FAC)	(2005)
83. Paulo Tovar	- H2OLHOS – (FAC)	()
84. Nelkson Oliveira	- Linguagens	(2006)
85. Pecê	- Ecos do Cerrado - Musicalango	(2001)
86. Pé de Cerrado	- Pé de Cerrado (FAC)	
87. Paraibola	- Paraiabola	(1997)
88. Psicodélico Azul	- CD Demos (História dos Ventos)	
89. Renato Matos	- Trombetas	(1997)
90. Renato Matos	- Reggado Discoteca 2001	(1993)
91. Renato Matos	- Zirigdum do Além	
92. Toninho Alves	- Por Prazer	
93. Vítima D.C	- CD Demo	(1999)

94. **Zé Mulato e Cassiano** - **Dias Melhores** (FAC)
 95. **Zé Mulato e Cassiano** - **Sangue Novo – VBS** (2001)
 96. **Zelito Passos** - **Balé – 2001Music**()
 97. **Zelito Passos** - **Compositor** ()
 98. **Josilson Lobo**

Intérpretes, discos instrumentais e eruditos

1. **Adriano Faquini** - **Tom da Cor**
 2. **Célia Porto** - **Célia Porto - Discoteca 2001** (1994)
 3. **Célia Porto** - **Canta Legião Urbana – Ponte Studio** (1996)
 4. **Elisa Alves** - **Pérolas** () - FAC
 5. **Luciana Oliveira** -
 6. **Mirian Barros** - **Mirian Barros** (2002)
 7. **Mirla Muniz**
 8. **Sopro e Cordas** - **Muito Prazer** () -FAAC
 9. **Malaika** - **Malaika** (2008)
 10. **Leonel Laterza** - **Esmeralda** (2007)
 11. **Nilson Lima** - (2007)

Instrumentais

1. **Alberto Sales** - **Itajibá**
 2. **Ana Lúvia e Marcelo Ramos**
 3. **André Luiz Oliveira**
 4. **Artesanal** - **Artesanal** - FAC
 5. **Arun**
 6. **Brasília Brasil** - **Abre Alas** (2001)
 7. **Carrapa do Cavaquinho** - **E a Cia da Música** ()
 8. **Dois de Ouro** - **A Nova Cara do Velho - Choro** (1998)
 9. **Gabriel Grossi** - **Diz que fui por aí - FAC** ()
 10. **Jorge Antunes**
 11. **Haroldinho**
 12. **Sopros e Cordas**
 13. **Marcos Mesquita** - **Em um lugar bonito....**
 14. **Jaime Ernest Dias** - **Instrumental**
 15. **Jaime Ernest Dias e Evandro Barcelos- Papo de Cordas - FAC** ()
 16. **José Cabrera** - **Brasiliano** - FAC ()
 17. **Quarteto de Saxofones de Brasília- Bem Brasileiro –UnB Discos** ()
 18. **Rênio Quintas** - **As Canções - Ponte Studio** ()
 19. **Roberto Corrêa** - **Uróboro**
 20. **Roberto Corrêa** - **Crisálida –2001 Musical** (1996)
 21. **Rogério Caetano**
 22. **Wlafimir Barros** - **Lucas** - FAC (2004)

Eruditos

1. **Ana Cecília Tavares** - **J.S. Bach, J.J. Froberger-GLB** (1998)
 2. **José Guerra Vicente** - **Sonatas- GLB** (2001)

3. **Trio de Brasília** - **Trio de Brasília- GLB** (2001)
4. **Trio de Brasília** - **Smetana/Guerra-Peixe - GLB** (2003)
5. **Ludmila Vinecka/Elza K. Gushikem – Românticos da Boêmia- GLB** (1998)
6. **Quarteto Brasília** - **Brasil 500 – GLB** (1999)
7. **Série Música Brasileira/V.2-** GLB (2000)