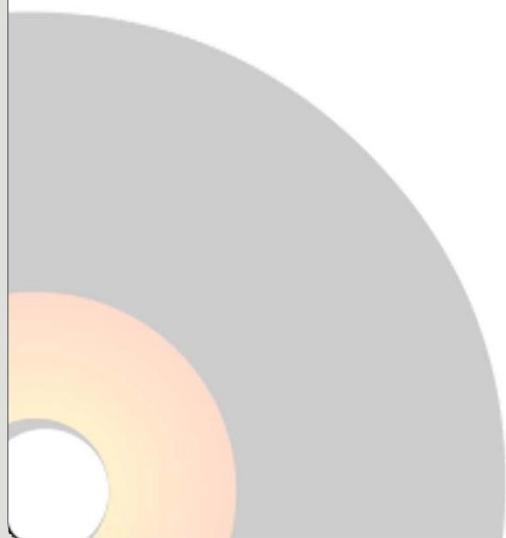
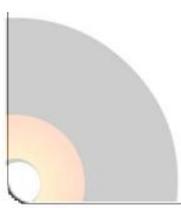


# A EXPERIÊNCIA COLETIVA VIA MUTANTES E NOVOS BAIANOS

Lia Baron

Março / 2012  
PUC-Rio





## A EXPERIÊNCIA COLETIVA VIA MUTANTES E NOVOS BAIANOS

**Lia Baron** é pesquisadora, jornalista e produtora cultural, mestre pelo programa Erasmus Mundus – Crossways in European Humanities e doutoranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-RIO.

Email: liabaron@gmail.com

### **Resumo**

Este artigo tem como objetivo delinear as principais características de processos coletivos contemporâneos de produção musical, através da comparação com as experiências dos Mutantes e dos Novos Baianos.

Nas últimas décadas, um decisivo movimento de reconfiguração nos métodos de produção e distribuição de criações culturais foi possibilitado pelo desenvolvimento das tecnologias digitais e pela crescente difusão de artefatos comunicativos. Tal processo, de alcance global, se manifesta no Brasil de maneira mais significativa na área da música, apresentando como principal sintoma uma crise no modelo vertical de produção, protagonizado pelas grandes gravadoras e empresas de marketing. Ainda não se pode dizer que tenhamos assistido à derrocada categórica do império das transnacionais do disco. Mas podemos indicar, no mínimo, que o regime por elas capitaneado passa agora a conviver com outros modos de produção, circulação e consumo musical, em que as práticas e os sentidos de “coletividade” ganham posição emergente.

No início deste ano, o incrível sucesso alcançado pelo clipe da música “Oração”<sup>1</sup>, d’A Banda Mais Bonita da Cidade, expressou alguns aspectos desse fenômeno. Seu êxito pode ser explicado pela qualidade técnica do vídeo, um plano-sequência de seis minutos produzido de maneira independente, como resultado do esforço coletivo dos integrantes da banda e de diversos outros colaboradores. Sua aceitação pode ser justificada ainda pela adesão a uma certa estética *clean*, boa moça, que não raro se reconhece na produção artística brasileira contemporânea (A Banda Mais Bonita da Cidade dosa *hypismo* e *neo-hippismo* “na medida certa”). Mais do que isso, talvez seja importante considerar, como um dos principais fatores que conduziram ao sucesso do clipe, o “apelo coletivizante” para o qual o roteiro aponta.

O vídeo se inicia com a imagem de um rapaz que, portando um mini-gravador de áudio, começa a cantar uma canção. Ele se desloca por uma grande casa e, a cada cômodo por que passa, encontra outros cantores e instrumentistas. Apesar do deslocamento espacial que o personagem e o cinegrafista operam, todas as pessoas que encontram durante o caminho executam a mesma composição, sem diferença de andamento. Por fim, o grupo inteiro se reúne no maior cômodo do imóvel e o roteiro se encerra com uma grande celebração em que o refrão é repetido em conjunto, exaustivamente<sup>2</sup>.

Pode-se dizer que, no clipe de “Oração”, os “efeitos de coletivo” se desenrolam em cascata no momento em que a produção é lançada internet. A “coletividade musical” que se compõe na reta final do roteiro é espelhada em uma coletividade de “curtidores”, que compartilham e comentam o link nas redes sociais. Alguns membros dessa coletividade assumem a câmera e formam coletividades de parodiadores. As paródias são relançadas na internet, formando novas coletividades de curtidores, compartilhadores e comentadores. A partir da formação de tal circuito, “Oração” tornou-se rapidamente um fenômeno de rede<sup>3</sup>.

No que diz respeito ao êxito do clipe, cabe sublinhar mais um detalhe: o sucesso d’A Banda Mais Bonita da Cidade chegou antes mesmo do registro de seu primeiro disco. Sondados por algumas gravadoras após o *boom* do vídeo na rede, os integrantes

---

<sup>1</sup> O clipe pode ser visto em <http://www.youtube.com/watch?v=QW0i1U4u0KE>.

<sup>2</sup> Muito se comentou, na internet, sobre a semelhança entre o clipe de “Oração” e o de “Nantes”, da banda Beirut. O vídeo foi comparado ainda a uma propaganda produzida pela rede Casas Bahia para o Natal de 2010. Não se pretende defender aqui o ineditismo da ideia que conduziu o roteiro da produção; apenas consideramos importante indicar o sucesso alcançado pelo clipe e sua abertura para diversos “efeitos de coletivo”.

<sup>3</sup> O produto do grupo curitibano foi postado no Youtube no dia 17 de maio de 2011 e, em 25 de junho, pouco mais de um mês depois, já contava quase seis milhões de visualizações.

optaram por gravar o álbum de estreia através do sistema de financiamento coletivo, recurso de web tido como a bola da vez para a viabilização de projetos culturais<sup>4</sup>.

Em resumo, pode-se dizer que o fenômeno do clipe “Oração” expressa “efeitos de coletividade” em pelo menos quatro níveis: 1) no método colaborativo e independente que viabilizou a produção; 2) no tom comunitário que conduz o roteiro do vídeo; 3) no procedimento reticular que permitiu sua divulgação; 4) na estratégia de financiamento do disco demandado pelo sucesso do clipe.

No último dia 12 de junho, A Banda Mais Bonita da Cidade abriu as atividades do Festival Fora do Eixo RJ, evento produzido pela rede homônima, que reúne hoje 76 coletivos culturais – em sua maioria, voltados para a produção de música. Operando com base num portal web ([www.foradoeixo.org.br](http://www.foradoeixo.org.br)), o Circuito Fora do Eixo é uma rede descentralizada de trabalho formada em 2005 por produtores independentes de Cuiabá (MT), Rio Branco (AC), Uberlândia e Londrina (PR). O FdE está presente hoje em 26 das 27 unidades federativas do país. Além de trocarem informações, fazerem circular produtos e criarem obras de maneira colaborativa, através do Circuito os coletivos viabilizam viagens, turnês, congressos e festivais no Brasil e na América Latina<sup>5</sup>.

Ainda que A Banda Mais Bonita da Cidade não se defina como um “coletivo”, tampouco faça parte do Circuito Fora do Eixo, não parece um disparate o fato de ela ter sido elencada para o show de abertura do Festival. Os efeitos de coletividade expressos pelo fenômeno do clipe “Oração” apresentam plena sintonia com certa tendência de produção musical contemporânea que confere amplo destaque às práticas coletivizantes e que se manifesta de maneira mais concreta, dentre outros dispositivos, no Circuito Fora do Eixo.

Desde o início dos anos 2000, os coletivos musicais vêm se expandindo quantitativamente e ganhando representatividade no cenário da música brasileira. Estruturados em torno das ideias de *cooperativismo*, *associacionismo* e *horizontalidade*, tais núcleos de associação laboral envolvem músicos, produtores, técnicos e assessores. O princípio de horizontalidade por eles incorporado leva a que os critérios das tomadas de decisão internas sejam o mais democrático possível e que as verbas sejam divididas de maneira equânime.

No que diz respeito ao trabalho em coletivos, deve-se considerar uma perspectiva dupla: eles não apenas se caracterizam pelo colaborativismo inerente às suas formações nucleares, como pelo fato de que os grupos mantêm estreita comunicação entre si e trabalham em conjunto. Isto cria uma segunda camada de cooperação produtiva – pode-se mesmo dizer, uma rede – em cuja formação as tecnologias de comunicação são estratégicas.

É sempre possível objetar, no que diz respeito à emergência de tais grupos, que formações musicais de natureza coletiva atravessaram a história da música brasileira, o que retiraria ao fenômeno seu caráter de originalidade. Qual seria, em termos mais objetivos, a diferença entre coletivos musicais (tais como vemos surgir desde a virada do século) e as bandas ou grupos de música, entendidos no sentido mais costumeiro? Procuremos nos aproximar da resposta recuperando algumas características da trajetória e da estruturação interna dos Mutantes (como exemplo de banda que conheceu relativo sucesso no Brasil) e dos Novos Baianos (como exemplo de procedimento comunitário de produção musical). Através da retomada de experiências de produção grupal de

---

<sup>4</sup> O financiamento do disco funciona através do link <http://catarse.me/pt/abandamaisbonitadacidade>

<sup>5</sup> Segundo Pablo Capilé, o Circuito Fora do Eixo inclui hoje 2.000 participantes, que produzem 5.000 shows e 180 festivais anuais, por onde circulam 10 mil bandas. Fonte: <http://casa.foradoeixo.org.br/blog/2011/10/4745/>

caráter diverso, é possível que se tornem mais claras as especificidades dos mecanismos de produção coletivos contemporâneos.

Formados em 1966, os Mutantes encararam de frente a briga pela introdução dos instrumentos eletrificados e dos elementos do *rock'n roll* na música brasileira, sendo decisivos para seu processo de abertura em relação às influências sonoras internacionais. Sua relação de parceria estética com Gilberto Gil, Caetano Veloso e Rogério Duprat, entre outros, foi fundamental para a formação do movimento tropicalista.

Por trás do impulso questionador e piadista que os Mutantes exibiam, eles cultivavam a exigência de um estreitíssimo rigor profissional. Os Mutantes só se formaram como trio justamente porque tiveram que tomar uma decisão relativa ao gerenciamento de carreira. Inicialmente, se tratava de um sexteto: O'seis (ou Osseis) incluía ainda Raphael, Moggy e Pastura. Em 1966, a turma já fazia suas primeiras incursões na cena do rock paulista, quando receberam uma proposta de agenciamento por parte de um empresário. Rita, Arnaldo e Sérgio resolveram apostar em uma vida de fato profissional no mundo do *rock'n roll* e decidiram assinar o contrato. Mas o projeto exigia as exclusões de Pastura, cujo talento pendia para o jazz, e de Moggy, que se recusava ao aprimoramento musical. Raphael, convidado a continuar, decidiu sair em solidariedade aos parceiros.

Sabe-se que, no entanto, a formação em trio raramente se sustentou por si. Os Mutantes sempre contaram com o decisivo apoio de Claudio César, terceiro irmão da família Batista, que desde muito jovem cultivou a fama de excelente técnico, inventor de instrumentos e fabricante de sons. Embora nunca tenha sido incorporado oficialmente ao grupo, a colaboração deste “quarto Mutante” foi fundamental para que o trio fosse de fato reconhecido pelo experimentalismo estético e tecnológico.

Além de Claudio Cesar, dois outros músicos ajudaram de maneira mais efetiva a viabilizar a carreira dos Mutantes: o baterista Dinho e o baixista Liminha, que passaram a acompanhar o trio em shows e gravações. Embora colaborassem fundamentalmente para a consistência do som Mutante, Dinho e Liminha sempre foram considerados acompanhantes e nunca receberam cachês iguais aos dos integrantes principais. Para além disso, eram raras as aparições de suas imagens nas artes gráficas dos discos: a primeira vez que posaram todos juntos foi na quarta-capa do quarto álbum do grupo, *Jardim Elétrico*.

A divulgação das imagens pessoais, aliás, fez toda diferença para a dissolução da formação original dos Mutantes. A união do trio começou a se enfraquecer quando, por volta de 1969, Rita passou a ser mais solicitada pela imprensa: única mulher do grupo, era dona de uma beleza europeia, além de ser articuladíssima. Era habitual que fosse convidada para fazer fotos e entrevistas sozinha. Nesse mesmo momento, a cantora também passou a ser cobiçada pela indústria do disco, que viu a possibilidade de que o investimento em sua carreira solo correspondesse ao forjamento de uma grande estrela pop brasileira<sup>6</sup>.

Toda essa inflação da imagem da vocalista provocou naturalmente uma polaridade em relação à liderança que Arnaldo exercia sobre o grupo. Já acostumado a se colocar como porta-voz do trio diante da imprensa, agora ele assumia ainda a função de produtor musical dos discos. Não demorou muito para que demonstrasse intransigência e autoritarismo no momento das decisões grupais, que até então respondiam a um sistema satisfatoriamente democrático. Acrescidos de motivos extra-

---

<sup>6</sup> O primeiro disco solo de Rita, *Build Up*, saiu pela Polydor em 1970, quando ela ainda era integrante dos Mutantes.

profissionais, tais fatores levaram a que o espaço de Rita na banda fosse sendo diminuído progressivamente até que, em 1972, Arnaldo tomasse a iniciativa de expulsá-la dos Mutantes<sup>7</sup>.

A saída de Rita não representava apenas sua retirada da trajetória da banda, mas também o banimento do convívio na Serra da Cantareira. Tempos antes, os Mutantes e alguns agregados haviam comprado um terreno na região rural de São Paulo, onde alguns construíram suas casas e outros faziam visitas diárias, sobretudo para os ensaios da banda. O terreno da Cantareira havia se transformado em uma espécie de comunidade musical voltada para a experimentação e para a radicalidade criativa.

As casas construídas na Serra da Cantareira nunca chegaram a se integrar em uma comunidade de moldes hippies, com padrões de produção e convívio bem definidos. Mas foi durante os anos vividos naquele terreno, à base de LSD, que os Mutantes mudaram radicalmente sua orientação sonora. Conduzidas pelo rock progressivo, as composições passaram a ser cunhadas coletivamente e o deboche era trocado pelo “messianismo lisérgico”. Arnaldo passara a achar que o rock é “um movimento que abre a cuca das pessoas, elevando o espírito e fazendo com que fiquem mais próximas de Deus” (Calado, 1995, p. 297). Através da música, os Mutantes consideravam possível chegar até o íntimo das pessoas e dissolvê-las em uma só entidade: “Eu sou/Você é também/ E todos juntos somos nós/ Uma pessoa só” (“Uma Pessoa Só”).

Após diversas alterações em sua formação, os Mutantes se desfizeram em 1976. Consagraram-se como o primeiro grupo de pop-rock brasileiro que conseguiu conciliar invenção sonora, crítica de costumes e sustentação profissional, apesar de nunca terem atingido sucesso massivo de público. Na última década, com formação diversa da original, os Mutantes retomaram a agenda de shows e gravações de discos, tendo causado grande mobilização na imprensa mundial com uma turnê realizada em 2007.

Os Novos Baianos surgiram alguns anos mais tarde, em 69, e são reconhecidos por representarem uma “extensão”<sup>8</sup> do movimento tropicalista na década de 70. O som do grupo, inicialmente tendido para o pop-rock, termina por redescobrir a tradição da música brasileira, reinventando-a através de um “regional elétrico”. Cada um a seu modo, Mutantes e Novos Baianos sacudiram a cena cultural do Brasil na virada da década de 60 para a de 70, seja pelo experimentalismo estético que imprimiram no âmbito musical, seja por questionarem, com sua presença jovem e propositiva, os padrões comportamentais em voga naqueles anos.

O primeiro encontro entre os Novos Baianos se deu entre o poeta Galvão e o violonista Moraes, no fim da década de 60, numa pensão de Salvador. Apresentados por Tom Zé, a dupla logo se juntou a Paulinho Boca de Cantor. Os próximos a chegar seriam os irmãos Pepeu e Jorginho Gomes, guitarrista e baterista. Pepeu trouxe consigo uma menina que havia conhecido após o show “Barra 69”, que marcou a despedida de Caetano e Gil do Brasil rumo ao exílio. Baby havia ganhado uma passagem de ônibus que lhe permitira fugir da cidade de Niterói com destino a Salvador.

A primeira incursão da trupe nos palcos foi com o show “Desembarque dos Bichos depois do Dilúvio Universal”, montado no Teatro Vila Velha. O espetáculo performático amalgamava diversas linguagens artísticas, incluía personagens voadores e músicos-atores cobertos de tinta acrílica. Após o show, os Novos Baianos passaram a

<sup>7</sup> A essa altura, Rita já havia gravado seu segundo disco solo, *Hoje é o Primeiro Dia do Resto da Sua Vida*, também em 72.

<sup>8</sup> Tentamos evitar o termo “pós-tropicalista” e a opção por “extensão do movimento tropicalista” revela-se inadequada de igual maneira. Pretendemos, com ele, apenas indicar que há relações de continuidade/ruptura entre as formações de grupo aqui abordadas.

ser anunciados como a mais potente das invenções “pós-tropicalistas” no âmbito musical. Não demorou muito para que o grupo programasse seu deslocamento para grande o eixo de produção musical do país naquele momento. A primeira parada foi em 1970, em São Paulo, onde gravaram *Ferro na Boneca*. Dentro em pouco partiriam para o Rio de Janeiro, onde incorporariam o baixista Dadi e viveriam um período em rotina nômade, alojando-se nas casas de amigos ou conhecidos.

Foi em um apartamento alugado na Rua Conde de Irajá, no bairro de Botafogo, que os Novos Baianos experimentaram pela primeira vez a rotina comunitária. Todos os integrantes do grupo passaram a habitar a mesma cobertura, cujo espaço era dividido por pedaços de pano e barracas dispostas no chão. “De Chacrinha a Elke Maravilha, passando por Caetano Veloso e Gal Costa”<sup>9</sup>, muita gente que fez acontecer a cultura brasileira das décadas de 60/70 passou por aquele apartamento. E foi ali que os Novos Baianos experimentaram uma virada decisiva para a definição de sua sonoridade. Com as visitas e as lições musicais de João Gilberto, eles entenderam que o seu prazer era misturar o som que vinha de um Brasil “profundo” e “verdadeiro” com a música elétrica, amplificada e distorcida que o mundo acabara de conhecer.

O processo de consolidação sonora em curso naquele momento só se traduziria de maneira mais significativa no LP *Acabou Chorare*, que, no entanto, já foi gestado longe do apartamento de Botafogo. Os Novos Baianos deslocaram sua comunidade para um sítio alugado em Jacarepaguá, o chamado Cantinho do Vovô, que também foi o lugar de produção do terceiro disco da banda, *Novos Baianos Futebol Clube*. E foi o espaço que possibilitou a experiência densa de um modelo de vida e de produção musical comunitário.

No sítio dos Novos Baianos, todos produziam para que todos fossem alimentados. O número de integrantes da comunidade crescia constantemente, não se restringindo àqueles envolvidos mais diretamente com o trabalho da banda. Moraes e Galvão recebiam pagamentos mais robustos em seus nomes, já que assinavam boa parte das músicas gravadas pelo grupo. Mas toda a verba que arrecadavam com direitos autorais juntava-se à renda dos demais em um fundo comum: um cantinho escondido atrás de uma parede feita de esteiras, reservado ao depósito de dinheiro vivo. Ninguém possuía conta bancária.

No Cantinho do Vovô, a rotina se dividia entre a música, os afazeres de manutenção da comunidade e o futebol, três esferas em que se exercia, praticamente na mesma medida, o espírito de coletividade. A comunidade só era possível porque partia de um fundamento filosófico-comportamental comum aos que dividiam o espaço e o cotidiano. O objetivo partilhado era experimentar se tornar uma “nova raça”, despojada de hábitos e problemas “velhos”, que assumisse a criação como princípio norteador do dia-a-dia: “Não há filosofia além disso / Só o novo / O criado em cada minuto / Não tem dois tempos para quem anda / A dúvida só tem a duração de um lance / Ser junto / Ser mais de dois / O sonho dourado da família / Encontro constante continuado com o fiozinho de nada que é você (...)” (Moreira, 2007).

Na época, Paulinho Boca de Cantor afirmava: “A gente se gosta muito, a gente só pode viver junto mesmo”<sup>10</sup>. Mais de vinte anos depois, Moraes confirmou: “Morar junto era fundamental para o clima do grupo, para as músicas, para as gravações, para a emoção, para a filosofia”<sup>11</sup>, acrescentando ainda que o processo de composição nunca

<sup>9</sup> “Anos 70 – Novos e baianos” (documentário), 1998.

<sup>10</sup> “Novos Baianos Futebol Clube” (documentário). Dir.: Solano Ribeiro, 1973.

<sup>11</sup> “Anos 70 – Novos e baianos” (documentário), 1998.

se dava no ambiente de isolamento ou de reclusão, mas na vivência cotidiana do coletivo.

Em 1974, no auge do sucesso do grupo, Moraes decide separar-se da banda e da comunidade. Preferiu investir em carreira solo, apostar em novas parcerias musicais e criar seus filhos de maneira um pouco mais reservada (na comunidade nasceram ao todo seis crianças). Depois que ele saiu, os Novos Baianos ainda gravaram três discos, até se dissolverem, em 1978. Em 1997, eles se reuniram de novo no show e no cd *Infinito Circular*, em que cantaram seus grandes sucessos. Recentemente, em 2010, a revista Trip entrou em contato com todos os integrantes, convidando-os para uma revisita ao antigo sítio. Apenas quatro deles concordaram em voltar ao local.

Embora as experiências dos Mutantes e dos Novos Baianos incluam uma série de métodos e comportamentos de cunho coletivista, os princípios de estruturação interna de tais grupos guardam uma série de diferenças com relação aos coletivos musicais contemporâneos. Os Mutantes ajudaram a posicionar o modelo de banda como uma estrutura amplamente aceita pelo público e fortemente explorada pela indústria do disco – vieram a reboque dos Beatles e dos Rolling Stones na esfera internacional, por exemplo. O formato dos Mutantes baseava-se sobretudo na manutenção inflexível da estrutura em trio e na firmeza da autoridade de Arnaldo, que passou a se posicionar quase como *bandleader*. Sempre reticente com relação ao reconhecimento (inclusive financeiro) dos músicos “acompanhantes” como participantes “núcleo duro”, a partir de um determinado momento a banda apresentou toda sua vulnerabilidade em função das polaridades verificáveis em sua hierarquia interna. Desigualdade na distribuição financeira, não-reconhecimento do trabalho de colaboradores e estabelecimento de lideranças não-representativas não estão no vocabulário dos coletivos musicais contemporâneos, cujo principal critério de autodefinição é a horizontalidade, que norteia os processos decisórios e a divisão dos lucros.

Os Novos Baianos, por seu turno, aderiram a um modelo de produção de fato comunitarista<sup>12</sup>. No que diz respeito ao regime estrutural da comunidade, nem se poderia afirmar que houvesse partilha financeira igualitária: o dinheiro não era dividido, mas gasto de acordo com as necessidades do grupo - a noção de individualidade era diluída no ideal do coletivo<sup>13</sup>. Por outro lado, de forma similar ao que acontece hoje com os coletivos musicais, a comunidade incluía um número considerável pessoas que trabalhavam diretamente na viabilização do projeto da banda, como técnicos e produtores. O próprio Galvão, “mentor” poético e filosófico dos Novos Baianos, era reconhecido como participante da banda e da comunidade, sem que fosse preciso estar no palco ou ter sua voz registrada em estúdio.

É preciso frisar, no entanto, que o Novos Baianos personalizaram uma atitude, em voga na década de 70, que procurava contestar os padrões comportamentais “através do corpo, da espiritualidade e da negação de valores morais” (Coelho, 2010, p.221). Trata-se de uma demanda de vivência datada historicamente, ligada à expansão do

<sup>12</sup> Inicialmente, o Circuito Fora do Eixo funcionava exclusivamente com base no portal web e era sustentado por uma série de reuniões presenciais. Desde o início de 2011, no entanto, foram estabelecidas diversas Casas Fora do Eixo, onde gestores dos coletivos vivem e trabalham. As casas funcionam ainda como hospedaria para bandas e profissionais de passagem pela cidade, além de sediarem festas e eventos. O empreendimento Fora do Eixo, inicialmente fundamentado no princípio de formação de redes de trabalho, passa agora a incluir a experiência da vivência comunitária. A primeira Casa foi estabelecida em São Paulo, como um claro sinal de que o antes periférico Fora do Eixo adentrou definitivamente o centro do circuito de produção cultural do país.

<sup>13</sup> Uma metodologia de gestão financeira bastante similar é empreendida hoje em alguns nichos do Fora do Eixo, principalmente nas Casas Fora do Eixo, onde todos têm acesso a um fundo comum e as economias individuais são desconsideradas.

movimento contra-cultural (também denominado à época como “alternativo” ou “desbundado”). Os coletivos musicais contemporâneos expressam, por sua vez, uma outra configuração da cena de cultura, em que a tônica incide mais sobre o modelo de produtividade do que sobre o princípio filosófico-comportamental. O que se revela como grande perspectiva, hoje, não é a vida em comunidade, mas o cumprimento de toda a cadeia produtiva em coletivo.

Como se disse, a emergência deste novo modelo está atrelada a uma circunstância histórica que se desenvolveu mais ou menos nos últimos 20 anos: a difusão das tecnologias digitais permitiu que o todo processo de produção musical passasse a ser gerido por indivíduos ou pequenos núcleos laborais em constante comunicação e troca entre si, sem que seja preciso recorrer a grandes indústrias ou estruturas empresariais para que o produto seja fabricado e divulgado. Os coletivos musicais representam, em suma, um determinado agenciamento de produção, que pressupõe não apenas os princípios do associacionismo, do cooperativismo e da horizontalidade, como também da independência e da reticularidade.

Tal regime produtivo não pode ser colocado como um sistema necessariamente “alternativo”, desenvolvido à margem dos critérios de produção e consumo que regem o mercado musical. A característica comum aos grupamentos coletivos consiste, ao contrário, no fato de incorporarem um tipo de organização, de produção e de posicionamento *no* (e não *diante do*, ou *com relação ao*) mercado<sup>14</sup>. O êxito do trabalho em coletivos é defendido justamente sob a ótica da produtividade e da rentabilidade: através da ação cooperativa, passou a ser possível produzir álbuns e shows – com isso, ganhar dinheiro, pagar as contas e viver de música. Os coletivos musicais vêm se transformando, enfim, em *cases* de sucesso no âmbito da produção musical brasileira.

Longe de se apresentar como um fenômeno próprio ou exclusivo do mercado de música, a proliferação dos coletivos coloca em primeiro plano um movimento de reestruturação característico do capitalismo contemporâneo e de seus métodos de produtividade. Segundo Antonio Negri e Michael Hardt (2001, 2005), o mundo da virada do século XX para o XXI vê acontecer uma transformação radical na forma como se estabelece o exercício do trabalho, que se desloca do acoplamento físico homem/máquina para uma ênfase na produtividade imaterial. O mundo pós-fordista (este mesmo que assiste o declínio das grandes gravadoras) concentra seus critérios de valor no trabalho intelectual; segundo Negri, “é a capacidade de conhecer que nos permite hoje ter acesso à produção” (Negri, 2003, p. 91). Na medida em que passa a se fundamentar no pensamento e na linguagem, tanto mais o trabalho pode quanto mais ele for fruto da capacidade de comunicação, de articulação, de conexão. O paradigma de produtividade do mundo contemporâneo é intrinsecamente relacionado a uma tendência de formação reticular, coletiva, interelementar. Nesse sentido, o fenômeno de expansão dos coletivos musicais contemporâneos não é excepcional, enquanto modalidade produtiva; talvez ele seja representativo de um novo regime de trabalho que, pouco a pouco, tende a se generalizar.

<sup>14</sup> Diversos coletivos do Fora do Eixo desenvolveram suas próprias unidades de moeda, utilizadas para trocarem serviços, entradas em shows etc. (algumas delas são o Cubocard, o Gomacard, os Marcianos, as Lumoedas e as Pataivas). O Circuito já pensa em oficializar um banco que trabalhe exclusivamente com elas. Ainda que este fato possa ser interpretado como a tentativa de se estabelecer um registro financeiro paralelo ao oficial, a estratégia do Fora do Eixo tem sido, de maneira geral, se aproximar cada vez mais dos espaços institucionalizados de produção cultural, tensionando antigos padrões e introduzindo novos métodos de produtividade. A ideia do Fora do Eixo não é gerar um sistema de produção paralelo, mas criar novos procedimentos e radicalizar uma alteração no modo de fazer dos espaços já consolidados. Uma prova disso é a constante relação que os gestores do Circuito mantiveram com o Ministério da Cultura durante a gestão Gilberto Gil/Juca Ferreira.

No último 01 de outubro, o artigo “É proibido criticar”, publicado por Álvaro Pereira Júnior na Folha de São Paulo, detonou uma grande polêmica orientada diretamente para a cena de produção musical contemporânea (sobretudo a paulista) e, de relance, para os coletivos musicais e o Circuito Fora do Eixo. O texto que originou o debate dava a entender que o princípio associativo e colaborativo que tende a nortear uma parcela da produção musical representa, na verdade, um empecilho para o desenvolvimento de um sistema potente e criativo de criação e consumo. De um golpe só, o colunista atingiu a crítica (que considera inoperante), a qualidade estética das novas produções (“indie-sambinha” sem criatividade) e o mercado que traz sustentação a elas (segundo ele, ancorado em editais e projetos de governo): “A crítica não perturba. Todos, ‘críticos’ e músicos, rezam pelo mesmo catecismo consensual. Os artistas não precisam nem querem crescer. Estão satisfeitos com o esquema dos Sescs, que lhes paga mais do que merecem. E não precisam correr atrás de público. Por si, os shows baratos e os festivais gratuitos, bancados por governos, já atraem o pessoal.”

A contenda (que se desenrolou em outros artigos do mesmo autor) provocou reações enfáticas por parte dos implicados, que ganharam réplicas nos jornais e se contra-posicionaram nos canais da rede. Pablo Capilé, gestor Circuito Fora do Eixo, categorizou a manifestação do crítico como “rancorosa”; defendeu a horizontalização e a cooperatividade orientadoras do novo modelo de produção, que inclui, também, um novo posicionamento da crítica: “Foi-se o tempo em que os ‘críticos’ cumeavam a pirâmide perversa do sucesso, num conluio incestuoso entre a indústria da música e a da mídia. Não é a música que está morrendo, é a pirâmide.”

O debate levantado por Pereira Júnior desdobra uma série de implicações, que não serão detalhadas aqui. Basta-nos indicar que, se o crítico pode ter razão em afirmar que panorama musical brasileiro surgido a partir da década de 00 não nos defronta com movimentos de radicalidade estética, por outro lado, não há como contestar que ele nos abre para o momento preciso de uma grande alteração, de fato uma virada na forma como se articulam os meios de produção, não apenas no Brasil, como no âmbito global. A emergência dos coletivos musicais é uma prova da efetividade desse processo – que não requer lamento nem festejo, apenas a consciência das possibilidades que oferece e dos ardis que apresenta.

**Referências Bibliográficas**

- BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006.
- CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- COHN, Sergio & JOST, Miguel (Orgs.). *O Bondinho*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 60 e 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- GOMES, Pepeu. *O melhor de Pepeu Gomes: melodias e cifras originais para guitarra, violão e teclado, com tablatura*. Coordenação de Luciano Alves. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.
- MOREIRA, Moraes. *A história dos Novos Baianos e outros versos*. Rio de Janeiro: Língua geral, 2007.
- NEGRI, Antonio e HARDT, Michael. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- NEGRI, Antonio. *Cinco lições sobre Império*. Rio de Janeiro, DP&A, 2003.
- NEGRI, Antonio e HARDT, Michael. *Multidão: guerra e democracia na era do Império*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- SANCHES, Pedro Alexandre. “Os novos baianos voltaram?” In: Revista Trip, vol. 23, p. 192.
- SOUZA, Okky de. “Novos Baianos: besta é tu”.  
<http://super.abril.com.br/cultura/novos-baianos-besta-tu-445235.shtml>. Último acesso: 25/06/2009, às 15:57.

**Referências audiovisuais**

- “Anos 70 – Novos e baianos” (documentário), 1998.
- “Novos Baianos Futebol Clube” (documentário). Dir.: Solano Ribeiro, 1973.