

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

RENAN DO NASCIMENTO SANTOS

“PARA VER SE EU APRENDO ALGUMA COISA NESSA PARTE DO CAMINHO”:

Um estudo sobre a experiência musical *independente* a partir da trajetória de Tulipa Ruiz

NITERÓI

2016

RENAN DO NASCIMENTO SANTOS

“PARA VER SE EU APRENDO ALGUMA COISA NESSA PARTE DO CAMINHO”:

Um estudo sobre a experiência musical *independente* a partir da trajetória de Tulipa Ruiz

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em
Produção Cultural da Universidade Federal
Fluminense, como requisito parcial para obtenção do
Grau de Bacharel.

Orientação: Prof^a. Dr^a. Marina Bay Frydberg

NITERÓI
2016

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

S237 Santos, Renan do Nascimento.

Para ver se eu aprendo alguma coisa nessa parte do caminho: um estudo sobre a experiência musical independente a partir da trajetória de Tulipa Ruiz / Renan do Nascimento Santos. – 2016.

54 f.

Orientadora: Marina Bay Frydberg.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Produção Cultural) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2016.

Bibliografia: f. 48-54.

1. Música independente. 2. Independência como opção.
3. Independência como condição. 4. Ruiz, Tulipa, 1978. I. Frydberg, Marina Bay. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.



ATA DE APRESENTAÇÃO DE TRABALHO FINAL DO CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL

IDENTIFICAÇÃO DO TRABALHO

Nome do Candidato:

RENAN DO NASCIMENTO SANTOS

Matrícula: 112.033.033

Título do Trabalho:

"PARA VER SE EU APRENDO ALGUMA COISA NESSA PARTE DO CAMINHO: UM ESTUDO SOBRE A EXPERIÊNCIA MUSICAL INDEPENDENTE A PARTIR DA TRAJETÓRIA DE TULIPA RUIZ"

Orientador: **Dr^a. Marina Bay Frydberg**

Categoria: **Monográfica**

Data da Apresentação: **27/07/2016**

BANCA EXAMINADORA

1º Membro (Presidente): **Dr^a. Marina BAy Frydberg**

2º Membro: **Dr. Marildo José Nercolini**

3º Membro: **Me. Kyoma Silva Oliveira**

AVALIAÇÃO:

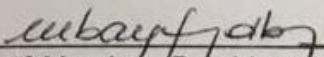
Análise / Comentário

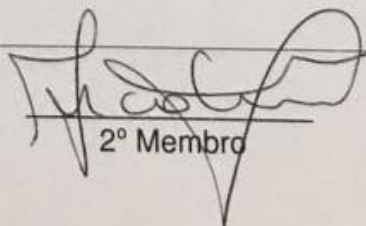
A banca destaca a escolha do objeto, o recorte e o uso da teoria. Salienta a qualidade do trabalho, a densidade reflexiva criando duas categorias de análise que mereçam aprofundamento em trabalhos posteriores. E indica continuidade na pós-graduação.

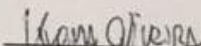
Nota Final (média dos três integrantes da Banca Examinadora):

10,0 (dez)

ASSINATURAS


1º Membro (Presidente)


2º Membro


3º Membro

RENAN DO NASCIMENTO SANTOS

“PARA VER SE EU APRENDO ALGUMA COISA NESSA PARTE DO CAMINHO”:

Um estudo sobre a experiência musical *independente* a partir da trajetória de Tulipa Ruiz

Niterói, 27 de julho de 2016.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Marina Bay Frydberg – Orientadora
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Marildo José Nercolini
Universidade Federal Fluminense

Prof. Me. Kyoma Silva Oliveira
Universidade Federal Fluminense.

NITERÓI

2016

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, aos meus pais, Isaura e Anselmo, e ao meu irmão, Ryan, pelo apoio imensurável que me deram ao longo de toda minha formação e não foi diferente em mais esta etapa. À minha orientadora, Marina Bay Frydberg, por acreditar e me fazer acreditar na minha capacidade e por me ajudar a realizar este trabalho com tanta dedicação, paciência e carinho. Aos professores Marildo José Nercolini e Kyoma Silva Oliveira que prontamente aceitaram ler e avaliar este trabalho. Aos amigos do meu “bonde”, Vanessa, Manuela, Lucia, Alessia, Ilana e João por estarem ao meu lado ao longo desses anos de faculdade, em especial à amiga Carolina Rocha, que dividiu comigo todas as alegrias e angústias desta jornada. Ao José Nascimento pela ajuda fundamental que me deu às vésperas da conclusão deste trabalho. A todos e cada um de vocês, o meu mais profundo e sincero agradecimento.

RESUMO

Esta pesquisa investiga as especificidades da experiência musical *independente* hoje a partir da trajetória da cantora Tulipa Ruiz, considerando os contextos econômicos, sociais e culturais contemporâneos que a circunscrevem. Apresentam-se duas categorias analíticas para a compreensão da noção de *independência* na música: *independência* como opção e *independência* como condição. Busca-se então contribuir com o debate sobre a *independência* musical adicionando camadas analíticas e verificando as articulações que Tulipa Ruiz exerce no campo, principalmente seu modo de operação da cadeia produtiva da música, e as dinâmicas de legitimação e consagração de sua música.

Palavras-chave: música *independente*, *independência* como opção, *independência* como condição, Tulipa Ruiz.

ABSTRACT

This study researches the specific characteristics of the independent musical experience today, by focusing on the career of singer Tulipa Ruiz, and considering the economic, social and cultural contemporary contexts that surround it. To better understand the idea of independence in music, two analytic categories are presented: independence as an option and independence as a condition. Thus, this study contributes to the debate about independence in music, adding analytic layers and verifying Tulipa's articulations in her field, mainly her way of operating the productive chain of music and the dynamics of legitimation and consecration of her music.

Keywords: *independent* music, *independence* as an option, *independence* as a condition, Tulipa Ruiz.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO | 08 |
| | |
| CAPÍTULO 1 | |
| “SOMOS UM MODELO EM PROCESSO”: CONFIGURAÇÕES E RECONFIGURAÇÕES DO CAMPO MUSICAL <i>INDEPENDENTE</i> | 11 |
| 1.1. “Não é uma opção radical”: <i>independência</i> como opção e <i>independência</i> como condição..... | 12 |
| 1.2. “A semelhança entre todos está na postura”: construção de uma memória musical <i>independente</i> pela aproximação da Vanguarda Paulista com a Nova MPB | 18 |
| | |
| CAPÍTULO 2 | |
| “EU TÔ SENDO MEU PROJETO PILOTO”: OS NOVOS MODOS DE PROFISSIONALIZAÇÃO E PRODUÇÃO MUSICAL DOS ARTISTAS <i>INDEPENDENTES</i> | 23 |
| 2.1. “A vitrola da minha mãe foi a minha principal escola”: percursos para a formação e profissionalização enquanto artista | 24 |
| 2.2. “Os modelos antigos não se aplicam mais”: novas estratégias para velhas demandas da cadeia produtiva da música | 29 |
| | |
| CAPÍTULO 3 | |
| “O FLORESCER DE TULIPA RUIZ”: EXPERIÊNCIA MUSICAL <i>INDEPENDENTE</i> COMO VALOR SIMBÓLICO | 36 |
| 3.1. “Tulipa Ruiz já não precisa mais de apresentações”: instâncias de legitimação e consagração dos artistas <i>independentes</i> | 38 |
| 3.2. “A maior cantora de sua geração”: a aura da música <i>independente</i> | 42 |
| | |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 46 |
| | |
| REFERÊNCIAS | 48 |

INTRODUÇÃO

Um estudo sobre o que se pode chamar de *independência* musical será sempre atravessado por um caráter polissêmico do próprio termo *independência* que permite a formulação de agenciamentos diversos. Nota-se, no entanto, que tais agenciamentos em torno da noção de *independência* – seja no âmbito acadêmico-científico ou pelos próprios agentes envolvidos nos processos musicais – são pautados pelo tipo de situação *independente* que os artistas experimentam em determinado tempo. Então, pode-se pensar que a partir de recortes temporais ou geracionais seja possível verificar as especificidades da experiência musical *independente* do período. Dado este pressuposto, a abordagem adotada na presente pesquisa buscou analisar a um só tempo discurso e prática na experiência musical *independente* dos artistas, de modo a identificar e compreender o que há de específico neste tipo de fazer musical nos dias de hoje – ou ainda: para aprender alguma coisa sobre esta parte do caminho¹.

A observação do tipo de *independência* que os artistas reivindicam hoje, se deu a partir da trajetória da cantora Tulipa Ruiz: artista *independente* com grande visibilidade nacional, números expressivos de público e portadora de um alto grau de consagração pelas instâncias legitimadoras do campo em que está inserida. A escolha da trajetória da artista como objeto de estudo se justifica por uma sucessão de eventos em sua carreira que a tornam um lugar de observação privilegiado. Destaca-se como um primeiro ponto relevante de sua trajetória o tipo de relação que a cantora estabelece com as grandes companhias fonográficas e com o mercado musical de maneira ampla, a ponto de recusar propostas das *majors* por considerá-las menos eficazes do que o seu próprio modo de operação *independente*. Outra articulação emblemática da trajetória de Tulipa Ruiz diz respeito aos seus modos de produção musical, em especial na etapa da distribuição, em que a artista é exceção à tendência de associar-se à *majors* ou outras empresas distribuidoras para dar conta da distribuição da música produzida, rompendo com mediadores e intermediários também nesta fase produtiva.

A análise das posturas adotadas por Tulipa Ruiz bem como das articulações que executa, permitiram a formulação de duas categorias analíticas apresentadas neste estudo: ***independência como opção*** e ***independência como condição***. Sem cair em dicotomias simples, ambas as categorias foram úteis para analisar os dados recolhidos sobre a trajetória da cantora e conseqüentemente algumas das facetas do campo investigado, contribuindo,

¹ Paráfrase da canção “Efêmera” de autoria de Tulipa Ruiz e Gustavo Ruiz. Um verso da mesma canção dá título a este trabalho.

portanto, para o acréscimo de novas camadas analíticas às discussões sobre a noção de *independência* musical, numa abordagem que considerou os contextos econômicos, sociais e culturais contemporâneos. Reiteradamente os argumentos apontaram para um caráter permeável entre as duas categorias, sem oposições ou hierarquias.

Os grande objetivo perseguido por esta pesquisa é a identificação das atuais configurações do campo musical *independente* para a partir disso discutir um tipo de experiência musical *independente* próprio deste tempo. Além disso, buscou-se identificar e analisar como os agentes se articulam, acumulam capital e legitimam representações dentro do campo da música *independente*. Para tanto, foi importante também a identificação e análise dos modos de profissionalização e operação da cadeia produtiva pelos artistas *independentes* e das dinâmicas de legitimação e consagração desses artistas por parte das instâncias legitimadoras do campo.

Para dar conta dos objetivos desta pesquisa, foi realizado um estudo da trajetória de Tulipa Ruiz a partir da coleta e análise de materiais sobre a mesma. A coleta desses materiais se deu através de duas fontes principais: a) levantamento de material na mídia em seus diversos meios (matérias jornalísticas, entrevistas, presenças em programas de TV e rádio, etc.); e b) análise exploratória das suas redes sociais (*Facebook*, *Twitter* e *Instagram*). A combinação dessas fontes rendeu uma quantidade substancial de conteúdos sobre a trajetória da cantora, grande parte presente neste texto.

Este trabalho está organizado em três momentos. O primeiro capítulo situa onde e quando Tulipa Ruiz se insere no campo da música *independente*, ao mesmo tempo em que discute suas configurações e reconfigurações. Também neste capítulo faz-se breve recuperação histórica da indústria fonográfica que ajuda a compreender as atuais configurações do campo. Além disso, aborda a noção de cena musical para verificar como Tulipa Ruiz se relaciona com seus pares e como recorre a um tipo de memória musical *independente* a partir de proximidades e distâncias entre as experiências *independentes* da Nova MPB e da Vanguarda Paulista.

Depois de localizar Tulipa Ruiz nos contextos que a circunscrevem, é no capítulo 2 onde visualiza-se mais claramente quem ela é, o que faz, como faz e a relevância de sua trajetória para a compreensão da experiência musical *independente* hoje. O capítulo 2 demonstra os seus percursos para formação e profissionalização enquanto artista e os novos modos de operação da cadeia produtiva pelos artistas *independentes*.

No terceiro e último capítulo, os debates giram em torno da identificação e análise das instâncias legitimadoras dos artistas *independentes* e as dinâmicas desses processos de legitimação e consagração. Neste capítulo também, faz-se uma discussão a respeito do acúmulo de valor simbólico em torno da experiência musical *independente* e sua conversão ou não em capital econômico a partir de uma ideia de aura da música *independente*.

CAPÍTULO 1

“Somos um modelo em processo”²: configurações e reconfigurações do campo musical independente.

“Tá pra nascer algo maior
Que vá tirar do lugar as coisas
Que cismam em não andar”
Algo Maior (Tulipa Ruiz)

A noção de *independência* na música tem origens, significados e usos variados que vêm sendo amplamente investigados sob enfoques diversos. A complexificação dos agenciamentos do conceito de música *independente* tem sido recorrente nas discussões já existentes a respeito desse tema. A este propósito, é possível verificar certa dificuldade na delimitação do espectro conceitual do termo *independente*, em que pese a rapidez com que as tecnologias avançam e alteram significativamente as práticas de produção e consumo musical e, conseqüentemente, provocam reconfigurações no campo da música, tornando difícil um entendimento consensual sobre o que é a chamada *independência* musical.

A necessidade de análises mais profundas que deem conta de compreender o quão complexa é a noção de *independência* musical hoje, está diretamente relacionada com a compreensão das atuais configurações do campo da música *independente*. Ou seja, o conceito de música *independente*, bem como as realidades de produção, profissionalização e legitimação dos artistas *independentes*, se realizam de determinada maneira porque o campo está organizado de modo que permite que essas articulações aconteçam. A partir da leitura da teoria de Bourdieu, Loic Wacquant (2005) explica campo artístico:

O campo artístico é esta arena particular, ou *espaço estruturado de posições e tomadas de posição*, onde indivíduos e instituições competem pelo monopólio sobre a autoridade artística à medida que esta se autonomiza dos poderes económicos, políticos e burocráticos. [...] é antes do mais um *campo de forças*, isto é, uma rede de determinações objectivas que pesam sobre todos os que agem no seu interior. [...] o campo artístico é também um *campo de batalha*: um terreno de luta em que os participantes procuram preservar ou ultrapassar critérios de avaliação ou, para usar o idioma conceptual de Bourdieu, alterar o peso relativo dos diferentes tipos de “capital artístico”. (WACQUANT, 2005, p. 117).

O mapeamento do campo musical *independente* desta pesquisa encontra lugar privilegiado de observação e análise na trajetória de Tulipa Ruiz, cantora e compositora

² RUIZ, Tulipa. Entrevista concedida à webserie “Um chope com” publicada em 20 de Fevereiro de 2013a. Disponível em <<http://multishow.globo.com/webseries/um-chope-com/materias/ainda-independente-tulipa-ruiz-reve-primeiros-anos-de-carreira-entrevista-ao-multishow.htm>>. Acesso em 20 de Maio de 2016.

independente, nascida em Santos/SP, filha de Luís Chagas, guitarrista da banda Isca de Polícia, que acompanhou Itamar Assumpção, um dos nomes mais expressivos da Vanguarda Paulista. Lançando mão das falas da própria cantora, será possível extrair e analisar como Tulipa Ruiz se constrói enquanto artista e consolidou sua trajetória profissional e o quanto isso tem de revelador sobre as configurações deste campo em que está inserida e ajuda a construir.

O jeito que os artistas têm sobrevivido hoje, o jeito que distribui, o jeito que vende os shows... Acho que esse modo de como ser artista, num momento em que a indústria está tão numa fase de mudança, é um exemplo pras pessoas que irão fazer música daqui pra frente, que olham a gente e veem o jeito que a gente trabalha. De algum jeito, eu sei que a gente ainda é um modelo em processo, não dá pra escrever a equação certinha de como é ser músico hoje em dia, de como é se virar com a música, mas acho que somos um modelo em processo, acho que daqui a algum tempo esse modelo possa, talvez, ser replicado. (RUIZ, 2013a)

A fala de Tulipa Ruiz insinua a existência de uma lógica própria que opera no campo musical *independente* hoje e que isso teria consequências num “modo de como ser artista”. Esta percepção da cantora, de dentro do próprio campo, dialoga com as questões centrais desta pesquisa e inicia as discussões sobre as delimitações da noção de *independência* musical e como ela se inscreve num contexto atual de configurações e reconfigurações do campo presentes nesse capítulo.

1.1. “Não é uma opção radical”³: *independência* como opção e *independência* como condição.

*"Ela foi, ele foi, ela foi Buscar algum sentido
pro que não tá tão legal Talvez dê pra trocar
Você tem que trocar um pouco*

*E não sofrer por ter dançado Porque
estar vivo já foi mais estranho Já foi
mais estranho”
Bom (Tulipa Ruiz e Gustavo Ruiz)*

De acordo com o pressuposto básico que orienta as definições do que seria a música *independente*, toda produção musical – seja ela registrada em um fonograma ou apresentada ao vivo – que se distancie, em níveis diversos, da estrutura e modo de funcionamento das grandes gravadoras, poderia ser designada como música *independente*. Nesse sentido, por

³ Idem.

mais simplificada que seja, esta definição contempla em primeira instância o caso de Tulipa Ruiz: os três discos que compõem sua discografia, iniciada em 2010 com o álbum “Efêmera”, bem como os seus shows, foram viabilizados sem associação com grandes gravadoras. Contudo, Trotta e Monteiro (2008, p.2) identificam que esta definição de *independência* teria um caráter “vago o suficiente para abarcar artistas e grupos bastante diferentes esteticamente, unidos por uma certa posição periférica no mercado”. Os debates a respeito da noção de *independência* reconhecem e evidenciam as tensões e disputas em torno desta definição.

A definição usual da independência pela exclusão do Capital estrangeiro permite que o conceito do (in)dependente possa estar associado à grande variedade de gravadoras e artistas. Nesse contexto, a tipologia “independente” pode ser utilizada para designar tanto o músico que produziu seu CD num home studio, quanto a Biscoito Fino, por exemplo, que mesmo sem contar com o capital estrangeiro tem respaldo no grande capital privado nacional. Na verdade, a heterogeneidade implícita na tipologia e seu fraco desenvolvimento analítico demonstram a importância em esclarecer as relações de força que se movimentam no próprio setor. Quer dizer, (in)dependente como? (CERQUEIRA, 2014, p. 8).

Cerqueira (2014) constata que o critério de “oposto às grandes gravadoras” seria insuficiente para definir *independência* musical, não colaborando, portanto, para superar o caráter vago da definição. Entretanto, para além do esforço de análise no âmbito acadêmico-científico, o conceito se mostra escorregadio também nos discursos de alguns dos atores envolvidos no processo.

É possível entender que isto se associa, em boa medida, também com processos e origens históricas que implicaram em diferentes sentidos e abordagens possíveis em relação ao termo, bem como com distintos momentos e feições que fenômeno “independente” assumiu no Brasil, ao longo das últimas décadas. Por um lado, é possível localizar nestes discursos atuais uma distinção significativa entre “cena independente” e “produção independente” – distinção que, em certa medida, acaba por retomar, em novos termos, a sintomática confusão de sentidos relativamente às expressões “música independente” e “produção independente”, observada desde décadas anteriores. Oriunda, como vimos antes, dos diferentes matizes histórico-discursivos que permearam a importação do termo “independente” para o Brasil, esta confusão aparece com força já na ocasião do primeiro boom independente no país, com a Vanguarda Paulista e os debates em torno da mesma, no início dos anos 1980. (GALLETA, 2014, p. 68)

Notadamente, esses dois trabalhos exemplificam o muito que já se avançou nos estudos sobre o campo da música *independente*, mas que ainda há muito a se aprofundar, visto que nem o que poderia ser considerado como a sua “superfície” – a terminologia que nomeia o campo – alcançou um consenso. Tanto Cerqueira quanto Galleta fazem uso de

nomenclaturas diferenciadas que questionam e/ou adicionam sentidos ao termo: Cerqueira faz uso de “(in)dependente” e Galleta usa a palavra “independente”, com o acréscimo das aspas⁴.

Entretanto, muito antes de pretender propor nomenclaturas e vocabulários mais precisos, nota-se que o manejo da noção de *independência* musical ainda permite a apreensão de novas camadas analíticas na medida em que o campo se reconfigura. A observação um pouco mais atenta do campo da música *independente* hoje permite verificar a existência de duas maneiras de o músico se relacionar com a sua *independência* que aqui denominamos ***independência como opção*** e ***independência como condição***.

A ***independência como opção*** diz respeito a uma forma de produção deliberadamente autônoma em relação ao modo de produção das *majors*, centralizando na figura do artista várias das etapas da cadeia produtiva, a fim de ter maior liberdade artística e estética na criação musical, bem como maiores retornos financeiros sobre a comercialização de sua obra. Já a ***independência como condição*** pode ser compreendida como uma forma de produção circunstancialmente *independente*, ou seja, o artista também centraliza em si várias fases do trabalho, mas, nesse caso, como forma alternativa de produção por não haver uma gravadora viabilizando e dirigindo o projeto, ou ainda como uma reação às condições adversas no campo.

Cabe salientar que estas não são categorias estanques e sua relação não é de hierarquia ou mesmo oposição, mas podem na prática permear-se continuamente. Os músicos *independentes* posicionam-se no campo ora em situação de ***independência como opção***, ora ***independência como condição***, variando de acordo com a configuração do campo. No caso de Tulipa Ruiz, isso pode ser visto com mais clareza. Ao ser questionada sobre a possibilidade de trabalhar com grandes gravadoras, a cantora posiciona-se de modo que permite essa dupla possibilidade de leitura.

Se o acordo for interessantíssimo para o artista, por que o artista não iria topar? É óbvio que sim. Mas enquanto não tiverem propostas interessantíssimas para o artista, a gente vai continuar fazendo do nosso jeito que tem dado mais certo do que as propostas que a gente tem ouvido por aí. (RUIZ, 2013e).

Por um lado, utilizando a ***independência como opção*** como categoria analítica, é possível compreender que Tulipa Ruiz conduz sua carreira musical deliberadamente fora da

⁴ Nesse sentido, concordando que o vocabulário corrente sobre a música *independente* deixa escapar muitas especificidades do campo, sempre que utilizadas pelo autor, as palavras *independência*, *independente* e suas variações serão grafadas em itálico.

lógica das grandes gravadoras, arcando com as consequências dessa autonomia. Ao mesmo tempo, a cantora associa esta opção a uma atual configuração do campo que não seria “interessantíssima para o artista”, ou seja, a maneira com o que o campo musical *independente* está organizado estaria, em última análise, condicionando sua *independência*.

Este entendimento permite considerar a *independência* musical hoje enquanto posicionamento político do artista frente à indústria fonográfica e ao campo em si, a partir de duas perspectivas: a) a ***independência como opção*** enquanto posicionamento político do músico *independente* pela recusa a um modo de operação das *majors* considerado desinteressante, ultrapassado e que não contempla as expectativas artísticas e financeiras do artista e b) a ***independência como condição*** como disputa e demarcação do seu lugar no campo apesar da sua não absorção pelas *majors*. Dito em outras palavras: no primeiro caso, o artista está em situação *independente* porque pode e quer sê-lo, no segundo, porque pode e precisa.

Não é uma opção radical tipo “Serei uma artista independente, farei tudo sozinha, sem gravadora, desbravando essa indústria fonográfica que está na curva e ninguém sabe onde vai dar”. (RUIZ, 2013a).

As propostas pouco interessantes que Tulipa Ruiz tem “ouvido por aí” são feitas pelas *majors* aos artistas *independentes* ou *indies*. Segundo Vicente (2006, p. 2-3), *majors* são gravadoras de atuação global e/ou associadas aos grandes conglomerados de comunicação e sua tendência é realizar a difusão maciça de poucos artistas e álbuns, já o termo *indie* diz respeito ao mesmo tempo às pequenas gravadoras de atuação principalmente local e que normalmente dedicam-se à descoberta de novos artistas e nichos de mercado, quanto aos novos artistas que produzem autonomamente sua música.

A relação entre esses dois agentes centrais para a indústria fonográfica, *majors* e *indies*, é complementar e revela uma importante lógica que configura o campo.

A relação de complementaridade pode, então, ser vista das seguintes perspectivas: a *indie*, ao absorver parte do excedente da produção musical não capitalizada pelas *majors*, além de permitir a diminuição da tensão no panorama cultural, derivada da busca de oportunidades, acaba por testar produtos, mesmo que num espaço restrito, permitindo à *major* realizar escolhas mais seguras no momento em que decide investir em novos nomes. Nos dias de hoje, assistimos a um aperfeiçoamento dessa relação, quando a *major* busca, na *indie*, produtos acabados, prontos para a difusão. (DIAS, 2008, p. 129).

O que há de crucial nesta relação atual dos artistas *independentes* com as *majors*, e que parece orientar as decisões de Tulipa Ruiz, é o fato de o artista não estar meramente à disposição das gravadoras como um produto já testado e aceito no mercado musical, portanto, oferecendo menos riscos ao investimento. Nesse sentido, o artista se posiciona em situação de ***independência como opção***, o que sugere a existência de certo capital simbólico em circulação neste campo e que o artista consegue aplicar nas suas negociações com as *majors*. Segundo Bourdieu:

O capital simbólico – outro nome da distinção – não é outra coisa senão o capital, qualquer que seja a sua espécie, quando percebido por um agente dotado de categorias de percepção resultantes da incorporação da estrutura da sua distribuição, quer dizer quando conhecido e reconhecido como algo de óbvio. (BOURDIEU, 1989, p. 145).

As articulações que Tulipa Ruiz exerce no campo se inscrevem num contexto atual de transição da indústria da música. Desde meados dos anos 1990, as transformações nessa indústria configuraram o que passou a se chamar de crise. Herschmann (2010) identifica duas das principais transformações ocorridas na indústria da música nos últimos tempos: primeiro, a significativa desvalorização dos fonogramas e o crescente interesse e valorização das apresentações de música ao vivo nos centros urbanos e, em segundo lugar, e a busca por novos modelos de negócios fonográficos, com o emprego de novas tecnologias e redes sociais como estratégia de reorganização do mercado. Sistemáticamente, Herschmann relaciona a crise a três fatores:

a) um crescimento da competição entre os produtos culturais, entre as empresas que oferecem no mercado globalizado bens e serviços culturais (há claramente um aumento da oferta, das opções de lazer e consumo cultural); b) limites dados pelo poder aquisitivo da população (especialmente em países periféricos como o Brasil); c) e o crescimento da chamada “pirataria”, não só aquela realizada através de downloads, na rede, mas também a concretizada fora da rede. (HERSCHMANN, 2010, p 36-37).

A noção de crise na indústria fonográfica poderia então ser traduzida pela reestruturação do grande *business* da música gravada e parece mais adequado substituí-la pelo entendimento de uma reorganização da cadeia produtiva e do mercado fonográfico (HERSCHMANN, 2010; MARCHI, 2006). As consequências dessa reorganização da indústria fonográfica alcançaram também as *indies* e artistas *independentes* que valeram-se de estratégias autônomas para darem continuidade aos seus negócios. Tulipa Ruiz situa-se nesse

contexto de incerteza:

A indústria fonográfica está numa curva. Nós artistas não sabemos o que vai acontecer e muito menos as pessoas que trabalham no mercado fonográfico. Então, todas as ações são válidas. As gravadoras não sabem muito bem como lidar com viral, Youtube, *download*... Ninguém sabe muito. Atualmente, grandes empresas cujos negócios até então não eram voltados para a área musical estão viabilizando a produção de álbuns incríveis. A comercialização da música já não é mais restrita ao universo fonográfico e as verbas que vem financiando nossos projetos são provenientes de outras instituições. Realmente estamos um pouco perdidos... Ninguém vende mais um milhão de discos, as vendas estão muito diluídas e dispersas. É um momento muito especial. [...] O mercado fonográfico realmente está sem saber o que fazer. Hoje o artista pode divulgar o seu trabalho, fazer shows e ser conhecido sem necessariamente ter uma gravadora. Ele assume o controle de todos os processos e, através da Internet e do boca a boca, consegue divulgar seu álbum e vender seu disco... É possível. (RUIZ, 2011a).

Retomando o argumento já aqui apresentado sobre a permeabilidade das noções de ***independência como opção e independência como condição***, verifica-se novamente através da fala de Tulipa Ruiz que as configurações do campo podem ser responsáveis por condicionar os músicos a uma situação de *independência*, ao mesmo tempo em que é possível, demarcar sua opção de ser *independente* nesse contexto ao não migrar para a lógica das *majors*. Contudo, cabe situar que várias das transformações que permitem que estas articulações *independentes* aconteçam da forma que Tulipa Ruiz expõe, se processaram antes de sua inserção no campo. Do ponto de vista técnico e tecnológico, além das condições de produção e gravação cada vez melhores e barateadas experimentadas pelas *indies* desde os anos 1990 (VICENTE, 1996 apud GALLETTA, 2014, p. 64), nos anos 2000 as dificuldades nas fases de distribuição e promoção dos trabalhos musicais gravados também foram minimizadas com a ampliação da conexão de internet banda larga no país, o desenvolvimento das tecnologias de *download* e *streaming*⁵ de arquivos musicais e a popularização das primeiras redes sociais⁶ (GALLETTA, 2014, p. 65).

Tulipa Ruiz tem razão quando se refere às atuais articulações que ela e seus pares realizam no campo da música *independente* como um modelo em processo ou uma equação ainda pouco precisa (2013a). As considerações feitas até aqui revelaram especificidades da relação dos *independentes* com as *majors* e com o mercado fonográfico de maneira ampla. Entretanto, também é possível observar as articulações de Tulipa Ruiz numa perspectiva mais

⁵ Streaming é uma forma de distribuição de dados, geralmente de multimídia em uma rede através de pacotes. É frequentemente utilizada para distribuir conteúdo multimídia através da internet.

⁶ Galletta (2014) destaca o Orkut, muito popular no Brasil durante a década de 2000, e outras redes sociais mais voltadas especificamente à música, como o Myspace e a brasileira Trama Virtual.

localizada, de modo a identificar outras características desse processo e variáveis dessa equação. Nesse sentido, cabe verificar a relação que a artista estabelece com seus pares e como recorre a um tipo de memória musical *independente* anterior à sua inserção no campo.

1.2. “A semelhança entre todos está na postura”⁷: construção de uma memória musical *independente* pela aproximação da Vanguarda Paulista com a Nova MPB.

*"Quando é que a saudade
Daquilo que a gente não viveu passa?
Se passa, parece que já foi, mas quando você vê volta
Volta porque tem a tua cara, tem a ver com a tua história"*
Expirou (Tulipa Ruiz e Gustavo Ruiz)

Conforme visto anteriormente, a noção de *independência* é bastante complexa e não delimita em si estilos ou gêneros musicais. Cenas como a do rock *underground*, do tecnobrega ou do funk, por exemplo, são comumente entendidas como *independentes*, mas por não se tratar de um todo homogêneo, cada uma dessas cenas possui suas lógicas próprias de funcionamento. Nesse sentido, são importantes para esta pesquisa as lógicas que orientam a cena da chamada Nova MPB, onde Tulipa Ruiz está inserida. A respeito da Nova MPB, José Flávio Junior e Márcio Orsolini fazem algumas inferências:

Eles não têm manifesto. Não formam um movimento articulado. Por não se sentirem na obrigação de se opor a um estilo anterior, têm liberdade e abertura para qualquer influência – e, entre essas influências, valorizam principalmente a MPB tradicional. Afinados com os novos tempos, divulgam suas obras pelo MySpace. Não são artistas-solo, como os da bossa nova dos anos 60, nem formam bandas, como os roqueiros dos anos 80. Trabalham colaborativamente. Em alguns momentos, formam núcleos de criação que são verdadeiras incubadoras de talentos; em outros, se recolhem para criar trabalhos solo. (FLÁVIO JUNIOR; ORSOLINI, 2008, p. 90).

A compreensão da chamada Nova MPB como uma cena musical formada por uma nova geração de músicos – em sua maioria, *independentes* – se baseia na noção de cena musical explorada por Simone Pereira de Sá (2011) a partir da discussão de Will Straw sobre esse conceito.

A noção de cena nos remete a um grupo demarcado por um espaço cultural onde coexiste uma diversidade de práticas musicais que interagem de formas múltiplas, através de diferentes trajetórias de troca e fertilização. [...] Straw afirma que esta distinção ajuda-nos a identificar dois vetores opostos: o primeiro trabalhando a favor

⁷ RUIZ, Tulipa. Entrevista concedida ao site Natura Musical, publicada em 20 de Maio de 2013c. Disponível em <<http://www.naturamusical.com.br/vanguarda-paulista>>. Acesso em 11 de Junho de 2016.

da estabilização de uma tradição musical – como é o caso, num exemplo familiar, da comunidade do samba no Brasil, eternamente engajada na busca das raízes, origens e linhas de autenticidade; e o outro trabalhando no sentido da ruptura das continuidades, buscando um diálogo cosmopolita e relativizador das raízes com o cenário internacional e que tem na mudança, e não na estabilidade estilística, a referência mais importante. (SÁ, 2011, p. 151).

As trajetórias de troca e fertilização emergem no caso de Tulipa Ruiz através da sua aproximação e diálogo com outros artistas. A cantora destaca os encontros como a principal característica da cena em que se insere, sem que isso se manifeste necessariamente em afinidades estilísticas, mas sim em relações interpessoais de trocas, sociabilidades e afetos: “Eu acho que essa ‘cena’ tem a ver não sempre pelo som, mas porque virou um grupo, as pessoas foram ficando amigas, vão ao cinema juntas [...] A gente pensa muito um no outro.” (RUIZ, 2009). De fato, não são os gêneros musicais os elementos que dão liga à cena da Nova MPB, mas também não se trata apenas de uma relação de amizade entre os artistas. Para Bressane (2009) a aproximação de artistas e bandas de gêneros musicais distintos “não tem nada a ver com movimento: a liga é mais forma que conteúdo, mais modo de trabalho que programa artístico.”.

A minha resposta é: não há movimento, o que temos é o momento. Vamos trocar essas palavras! Não existe um grupo de pessoas unidas em prol de uma causa ou de uma estética específica. O que nós temos são muitos músicos bons, contemporâneos, que vivem em uma mesma época e que estão gravando vários discos legais. Nós nos encontramos e trocamos idéias porque o circuito de shows é o mesmo. E isto acontece em todo o Brasil. Então é muito mais momento do que movimento, entende? É somente uma nova geração. (RUIZ, 2011a)

Por certo, não se deve negligenciar as razões que levam Tulipa Ruiz a ser tão enfática ao tratar a cena da Nova MPB como uma conjunção de “acazos”. Se antes a cantora associou a formação da cena às relações de amizade entre os músicos, aqui, parece reduzi-la a simplesmente uma geração de bons músicos vivendo num mesmo tempo e compartilhando um mesmo circuito de shows. Se não há uma estética específica compartilhada e/ou uma movimentação coletiva em torno de uma causa, o que haveria de específico e fundador nesta cena? É possível considerar a hipótese de que isso seja reflexo de uma mentalidade desses artistas que, conscientes de sua possibilidade de *independência*, considerariam como valores a espontaneidade e liberdade artística, em oposição à lógica excessivamente calculada que querem refutar das grandes companhias fonográficas e seus departamentos comerciais e de marketing. Não existe um teor de negação da cena no discurso de Tulipa Ruiz, porém o

aparecimento de noções como afeto, amizade e espontaneidade parece significativo para apontar tensões e disputas em torno da Nova MPB e do próprio campo musical *independente*.

Dando continuidade a esse raciocínio, pode-se considerar então que existe o domínio de uma gramática comum por parte dos artistas dessa cena – ou mesmo dessa geração – que os aproxima, caracterizando a Nova MPB e o campo musical *independente* neste tempo. Isto estaria relacionado ao fato de esses músicos fazerem parte de “uma geração que assimilou a linguagem da Internet, dos movimentos urbanos, das lógicas de mercado e de formas não convencionais de expressão” (GONÇALVES, 2014, p. 71), ou segundo o conceito de *habitus* de Bourdieu, teriam incorporado “as estruturas constitutivas de um tipo particular de meio [...] que podem ser apreendidas empiricamente sob a forma de regularidades associadas a um meio socialmente estruturado” (1983, p. 60-61).

As noções de cena musical e nova geração se misturam nos discursos a respeito da Nova MPB e dos *independentes*, configurando simultaneamente cena e campo a partir das relações estabelecidas entre os músicos. Numa perspectiva histórica, é possível recuperar referências de outro momento na história do campo em que os discursos sobre cena, nova geração e *independência* sugerem uma espécie de filiação entre aquela geração e a atual. Trata-se das várias iniciativas *independentes* do início dos anos 1980 circunscritas pela Vanguarda Paulista. No caso de Tulipa Ruiz, isso é ainda mais emblemático porque a filiação também é literal: seu pai, Luís Chagas, é guitarrista e a acompanha como músico nas suas apresentações e foi um dos músicos diretamente ligados à movimentação daquela cena.

Bem, quando meu pai começou a tocar com o Itamar [Assumpção] eu tinha 3 anos e meu irmão, 1. Então, vanguarda paulista era meu pai e seus amigos. Só mais tarde eu vim a entender o que era vanguarda e porque era paulista – porque era restrita a São Paulo. E, com o tempo, comecei a ouvir meu pai dizer que aquele era um rótulo inventado pelos jornalistas para definir um lugar para aqueles novos nomes. A principal diferença entre o que tocava no rádio, o que tocava na minha casa e o trabalho da vanguarda paulista era que todos os discos destes pareciam mais artesanais. Em todos os sentidos. As gravações não eram aquela maravilha (em termos técnicos), não havia um estilo definido, muito menos aquela intenção de agradar, de soar perfeito, de não haver erros. Não sei se na época percebia isso que vou dizer, mas era um som mais viável para alguém como eu, era mais próximo da (minha) realidade. Não tinha aquela aura de superprodução. (RUIZ, 2013c)

Vanguarda Paulista foi o nome dado pelos críticos musicais da época para reunir sob um mesmo rótulo um grupo de novos artistas que emergiam no cenário musical de São Paulo e que tinham como característica marcante o experimentalismo. Também era comum a esses artistas a situação de *independência* musical. Embora outras iniciativas *independentes* tenham

sido realizadas anteriormente⁸, a experiência da Vanguarda Paulista marcou um primeiro momento de articulação coletiva de artistas em torno do debate sobre a viabilização da produção fonográfica *independente* no Brasil (TATIT, 1984 apud GALLETTA, 2014, p. 63).

Vale ressaltar o seguinte: segundo Pollak (1989, p. 10), “o trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história” e “esse material pode sem dúvida ser interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas”. Isso é importante para esclarecer que as memórias que Tulipa Ruiz recupera e reproduz sobre a Vanguarda Paulista têm como pontos de referência a sua infância e os depoimentos de seu pai e, sendo assim, apenas fornecerão alguns elementos para a presente pesquisa no sentido de traçar algumas proximidades e distâncias entre aquele período e o atual.

Uma das mais visíveis semelhanças entre a Vanguarda Paulista e a Nova MPB é o batismo feito de fora pra dentro. Os artistas *independentes* identificados com a Vanguarda Paulista “sempre negaram a existência de um movimento de qualquer natureza, visto que as propostas estéticas não eram únicas e tampouco a aglutinação ao redor de interesses comuns era espontânea” (FERNANDES DE OLIVEIRA, 2002 apud GALETTA 2014, p. 62) e como já foi apresentado até aqui, as falas sobre a Nova MPB recorrem a um argumento muito similar ao utilizado na década de 1980.

Pelo que eu sei, pelo que meu pai me diz, eles não têm nada em comum e, paradoxalmente, são iguais. Meu pai vivia me dizendo que, tirando o fim da Ditadura, a São Paulo berço da Semana de 22, e outras coisas, a vanguarda paulista era a soma do Lira Paulistana com a USP. E completava: não podemos esquecer que o Itamar nunca foi à USP e o Arrigo nunca entrou no Lira. Se você notar, todos mexem um pouco com teatro, com a vanguarda musical, com a vanguarda literária, com Paulo Leminski, os irmãos Haroldo e Augusto de Campos, com o punk e por aí vai. Ou seja: chamar de vanguarda não é tão absurdo. O problema é que eles próprios não se viam com esse nome, ou sob essa ótica. O que os unia é que todos eram independentes. Vários eram estudantes da USP. Quase todos procuraram se lançar pelo Lira Paulistana – se não pelo selo, pelo menos no teatro. Mas isso é circunstancial, cada um veio de um lado. (RUIZ, 2013c)

A noção de cena também considera a dimensão espacial nas práticas musicais: “cenas são espaços geográficos específicos para a articulação de múltiplas práticas musicais” (SÁ, 2011, p. 152). Sem dúvidas, o território era um elemento muito mais significativo para a formulação de uma ideia de cena para a Vanguarda Paulista do que é para a Nova MPB. Enquanto a Vanguarda Paulista se concentrava na cidade de São Paulo e tinha como um

⁸ O disco “Feito em casa”, gravado, prensado e distribuído de modo autônomo pelo músico e maestro Antônio Adolfo, com lançamento datado de 1977, é tido como um marco fundamental da produção musical *independente* no país.

núcleo para essa movimentação o Teatro Lira Paulistana, no bairro da Vila Madalena, a Nova MPB tem um caráter mais disperso territorialmente, sobretudo porque as possibilidades de circulação e promoção dos trabalhos baseiam-se principalmente nas possibilidades trazidas pela internet. Mesmo assim, a cidade de São Paulo também é considerada um território que, em algum nível, concentra a movimentação da Nova MPB.

Alguma coisa acontece no coração da nova música popular brasileira quando cruza certas esquinas paulistanas neste início de século XXI. Aos poucos, nos últimos anos, uma geração de artistas baseados em São Paulo, de diferentes motivações e origens (Paraná, Recife, Ceará, Rio e mesmo a capital paulista), vem trocando ideias, e-mails, arquivos MP3, mensagens no Facebook, links do MySpace - produzindo muito e alimentando uma cena que agora, madura, se configura como a mais consistente do país, apesar do pequeno alcance comercial. Pode ser cedo para afirmar, mas talvez pela primeira vez desde a década de 60, quando foram realizados os festivais e os programas da paulista TV Record (como "Jovem Guarda" e "O fino da bossa"), São Paulo concentre os olhares de quem está interessado nos rumos da futura MPB (LICHOTE, 2010).

Guardados os devidos contextos e distâncias temporais, o tipo de postura adotada pelos músicos da Nova MPB em muito se assemelha a que os músicos da Vanguarda Paulista assumiram décadas antes. Isto dito à luz das categorias apresentadas anteriormente, permite a conclusão de que a *independência* já era um posicionamento político para os músicos da Vanguarda Paulista e ajudou a construir uma espécie de memória musical *independente* que se manifesta hoje através da cena da Nova MPB.

Para o pessoal daquela época, gravadora era uma coisa esquisita, limitante. Para confirmar isso basta dizer que a vanguarda paulista foi uma geração que nunca considerou o Luiz Melodia, o Walter Franco, o Jards Macalé, o Jorge Mautner, o Hermeto Pascoal como “malditos”. Eles eram artistas. Esquisitas eram as gravadoras. Na verdade, eles não nos preparavam para o futuro (hoje). Eles sentiram o que estava por vir, sei lá como. Quero dizer: o fim das gravadoras. Eles desprezavam as gravadoras e elas de fato acabaram. (RUIZ, 2013c)

A previsão não se cumpriu: as gravadoras não acabaram, mas se reorganizaram para se adequarem às configurações do campo musical nas décadas seguintes, assim como os artistas. As consequências das reconfigurações do campo musical *independente* se desdobram em novas formas de produção e profissionalização desses artistas, que serão analisadas detidamente no próximo capítulo.

CAPÍTULO 2

“Eu tô sendo meu projeto piloto”⁹: os novos modos de profissionalização e produção musical dos artistas *independentes*.

“*Todo motivo te leva a querer Todo
querer te faz ter vontade Toda
vontade te faz ter impulso Todo
impulso sempre me estimula*”

Jogo do contente (Tulipa Ruiz e Gustavo Ruiz)

No capítulo anterior, as discussões giraram em torno do campo musical *independente*, da cena da Nova MPB e da própria noção de *independência* musical que atravessa toda esta pesquisa, situando a trajetória de Tulipa Ruiz nos contextos que a circunscrevem. Assim, depois de localizar onde e quando a artista se insere no campo, agora os debates prosseguirão no sentido de compreender o que faz e como faz, através da análise dos percursos até sua formação e profissionalização como artista e dos processos de produção e distribuição de sua música.

Norbert Elias (1995), em seu estudo sociológico sobre a trajetória de Mozart, faz uma distinção entre o que chama de arte do artesão e arte do artista. Seria a arte artesão (ou arte da corte ou arte oficial), a produção de arte em que imaginação e conhecimento específico do artista estão subordinados ao gosto de um patrono com status social superior ao seu; na arte do artista, a produção desvincula-se do padrão de gosto de um patrono e a relação de poder muda em favor do artista e da sua autonomia na criação para um público consumidor anônimo. É possível pensar na ideia de *independência* na música nos dias de hoje à luz das noções de arte do artesão e arte do artista, ao considerar, por exemplo, o aporte estrutural e financeiro das *majors* como o “patrono” a quem a produção dos músicos deveria subordinar seu talento, imaginação e força criativa, sendo em oposição, a *independência* uma maneira de ter maior liberdade artística.

Contudo, para além da tal esperada liberdade de criação, não se pode ignorar o ônus de fazer a transição para uma lógica de arte do artista, que no caso de Mozart aconteceu quando tornou-se um artista autônomo. Na prática, isso significava abrir mão de todo um sistema estruturado para a produção, distribuição e consumo musical que tinha a corte como figura central que “determinava que tipo de música um artista burguês poderia tocar nos círculos

⁹ RUIZ, Tulipa. Entrevista concedida à *webserie* “Um chope com” publicada em 20 de Fevereiro de 2013a. Disponível em <<http://multishow.globo.com/webseries/um-chope-com/materias/ainda-independente-tulipa-ruiz-reve-primeiros-anos-de-carreira-entrevista-ao-multishow.htm>>. Acesso em 20 de Maio de 2016.

cortesãos e até que ponto suas inovações poderiam ir” (ELIAS, 1995, p. 41) e limitava, portanto, o projeto artístico que Mozart desejava realizar. Retomando argumentação anterior, naquele momento em que Mozart “simplesmente, não suportava mais o trabalho na corte” (ELIAS, 1995, p. 41), as configurações do campo musical estariam condicionando sua busca por autonomia, numa dinâmica similar a de ***independência como condição***.

Quando libera-se do patronato, Mozart passa a acumular (e delegar) funções como organizador de concerto, regente, diretor de ópera, etc., funções estas que antes não eram atribuições suas, ou seja, o músico alcançou maior autonomia artística mas não se viu livre da estrutura que organizava o fazer musical do seu tempo. Quer dizer, Mozart experimentou um modo de produção autônomo para velhas demandas. De modo semelhante, pode-se compreender que o artista *independente* hoje ao romper com a mediação feita pelas *majors*, passa a interferir de maneira mais direta e expressiva no todo da sua produção sem, no entanto, recriar de fato a estrutura, assim como na investida *independente* de Mozart. Os produtos ainda são os mesmos que a indústria fonográfica consolidou décadas antes – fonogramas, *singles*, discos, turnês, videoclipes –, o que há de novo são os modos produção, distribuição e consumo destes.

Nesse sentido, a trajetória de Tulipa Ruiz irá demonstrar as especificidades desses processos de formação e profissionalização do artista *independente* bem como a maneira como esses artistas vem operando a cadeia produtiva da música atualmente.

2.1. “A vitrola da minha mãe foi a minha principal escola”¹⁰: percursos para a formação e profissionalização como artista.

*“Podia não ter dado em nada
Então como é que virou?”*

Virou (Tulipa Ruiz, Gustavo Ruiz, Luiz Chagas, Felipe Cordeiro e
Manoel Cordeiro)

Não raro, os artistas associam sua formação artística a um tipo de dom ou vocação inatos que os conduziram naturalmente para o trabalho artístico. No caso de Tulipa Ruiz, o elemento que é recorrentemente destacado por ela por lhe formar como artista é a tradição familiar. O pai, Luís Chagas, músico e crítico musical, e o irmão, Gustavo Ruiz, músico e produtor musical dos discos da irmã, são as influências mais facilmente identificáveis para a

¹⁰ RUIZ, Tulipa. “Minha primeira memória musical com Tulipa Ruiz”. Entrevista concedida ao site Natura Musical publicada em 19 de novembro de 2013. Disponível em <<http://www.naturamusical.com.br/minha-primeira-memoria-musical-com-tulipa-ruiz>>. Acesso em 29 de junho de 2016.

formação musical de Tulipa Ruiz, mas, além disso, a cantora também atribui sua formação a um ambiente familiar musical na infância.

É o som da vitrola da minha mãe. Ela tinha o hábito de colocar um disco para tocar antes mesmo de preparar o lanche da manhã. O som que ela escolhia entrava de algum jeito no meu sonho e ia me despertando aos poucos. Eu e meu irmão acordávamos cantando. Na infância, a gente acordava com música mais perfume de café. [...] Esses registros da infância formaram o meu repertório musical e até mesmo de vida. A vitrola da minha mãe foi a minha principal escola. Me apaixonei pelos sons, depois pelos discos, por suas capas. Me identificava tanto com aquele universo musical que de algum jeito eu sabia que a vida me faria seguir por esse caminho. (RUIZ, 2013e).

Os relatos feitos por Tulipa Ruiz parecem ter a intenção de organizar o passado de modo a dar explicações sobre sua trajetória, especificamente sobre sua formação e profissionalização na música. Segundo Bourdieu (2006, p. 184), estes relatos seguiriam uma ordem cronológica, mas também “uma ordem lógica, desde um começo, uma origem, no duplo sentido do ponto de partida, de início, mas também de princípio, de razão de ser, de causa primeira” e completa:

Sem dúvida, cabe supor que o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tomar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário. (BOURDIEU, 2006, p. 184).

Gilberto Velho (2003) explica que, no percurso de suas trajetórias, os indivíduos constroem *projetos* – “a conduta organizada para atingir finalidades específicas” (2003, p.101) – para organizar o futuro de suas trajetórias e biografias. A construção de um *projeto* leva em conta também os sentidos que os sujeitos dão às suas memórias, aos acontecimentos passados de suas vidas. Assim, a observação da sucessão de eventos ocorridos na trajetória de Tulipa Ruiz, bem como dos relatos feitos por ela, deve ser feita sem perder de vista que não se tratam de pontos de um percurso linear, mas ao contrário, fazem parte de um processo descontínuo e heterogêneo, influenciados pelo *campo de possibilidades* (VELHO, 2003) existente, quer dizer, um repertório de alternativas a partir do qual os sujeitos deslocam-se no campo no decorrer de sua trajetória.

As trajetórias dos indivíduos ganham consistência a partir do delineamento mais ou menos elaborado de *projetos* com objetivos específicos. A viabilidade de suas

relações vai do jogo e interação com outros *projetos* individuais ou coletivos, da natureza e da dinâmica do *campo de possibilidades*. Os *projetos*, como as pessoas, mudam. Ou as pessoas mudam através de seus *projetos*. A transformação individual se dá ao longo do tempo e contextualmente. (VELHO, 2003, p.47-48).

Tulipa Ruiz enfatiza um caráter de informalidade, não intencionalidade e *hobby* quando relata seu percurso de formação e profissionalização como artista, entretanto, a distância do trabalho com a música não parece ter sido assim tão grande. Durante a adolescência, na cidade de São Lourenço no interior de Minas Gerais onde morou durante 20 anos, Tulipa Ruiz trabalhou como vendedora numa loja de discos, teve um programa diário numa rádio comunitária, integrou um grupo de canto coral e um grupo de improvisação que realizava esquetes e performances pela cidade. A fala de Tulipa Ruiz sobre este período pontua as noções de *projeto* e *campo de possibilidades* na sua experiência.

São Lourenço é uma cidade muito pequena, tem, no máximo, 60 mil habitantes. Quando eu morava lá, só existia a faculdade de administração, então comecei a fazer aulas de canto lírico e também de italiano, para entender o que eu cantava. Uma hora pensei: “Nossa, isso que estou fazendo é surreal; preciso de algo mais prático, como uma faculdade”. Foi aí que me mudei para São Paulo e comecei a estudar multimeios na PUC, em 2000. (RUIZ, 2012b).

A recusa do trabalho com a música como uma solução pouco prática, é um comportamento comum aos artistas *independentes*, sobretudo nos seus primeiros projetos musicais, quando relegam suas pretensões musicais a uma posição secundária nas suas prioridades profissionais. Isto em grande parte se deve a uma mentalidade de parte da sociedade que considera o trabalho artístico como prazer, lazer ou ócio e não como um trabalho sério e legítimo. Luciana Requião (2008) aponta que esta associação reforça não só a ideia de que a atividade musical não é um trabalho, como as ideias de dom e talento, que ocultariam todo o processo de trabalho dos músicos desde seu aprendizado técnico para o domínio da linguagem, até a realização propriamente de uma gravação ou apresentação ao vivo, por exemplo. Esse entendimento que orienta o senso comum estaria amparando justificativas para as condições precárias de trabalho do músico e distorções da sua real condição humana (REQUIÃO, 2008, p. 138). Em entrevista ao programa Cultura Livre, Tulipa Ruiz relembra que em uma apresentação o cachê foi pago em batatas: “O cachê foi em batatas, a gente podia comer duas batatas recheadas no final mas o refrigerante a gente tinha que pagar” (RUIZ, 2013b).

Marcus Preto (2010) associa a profissionalização das cantoras até a década 1990 a 26

uma ideia de diva disseminada pelo cinema. Segundo o autor, as *majors* à época não apenas incentivavam a postura de divas, como também custeavam as extravagâncias: “Simone, por exemplo, ganhou um Mercedes para ir da EMI para a CBS, nos anos 80. Na mesma década, a BMG pagava o apartamento de Gal Costa” (PRETO, 2010). Já para Tulipa Ruiz e suas colegas de geração coube o modelo antídiva e sem glamour.

Não tem nada de glamouroso nessa profissão. [...] Estar no palco continua sendo a melhor coisa que existe. Mas, quando acaba o show, a gente tem que pegar no batente, desmontar bateria, carregar instrumentos pro carro. Hoje em dia ninguém vende mais milhões de discos. É impossível a cantora não se envolver com nada e só se preocupar só com o cantar. (RUIZ, 2010).

Todo este contexto adverso para a profissionalização de um artista, de certa maneira acaba por ser determinante para a formulação dos *projetos* e para o *campo de possibilidades* no percurso de profissionalização dos artistas *independentes*.

Não foi tranquilo. Demorei, inclusive, para tomar essa decisão de desenhar e só cantar. Porque eu canto informalmente desde que eu mudei para São Paulo, com 22 anos. Demorei para assumir esse lado. Acho que a comodidade, a estabilidade da carteira assinada e do salário todo mês, acaba te tornando dependente. Demorei para arriscar porque eu tinha tudo meio certo, no piloto automático. Sem muito drama. E minha família me apoiou super, sempre. Pai e mãe, qualquer coisa que a gente fizer, sendo feliz, tá valendo. (RUIZ, 2009).

Seguramente, a mudança para São Paulo e as relações que estabeleceu num circuito universitário de classe média interferiram no tipo de artista que Tulipa Ruiz se tornaria. Em 2000, por ocasião de seu ingresso no curso de Comunicação e Mídias na PUC de São Paulo, Tulipa Ruiz conheceu os músicos Tata Aeroplano e Dudu Tsuda. Durante este período e da relação com estes músicos, formou as já extintas bandas Tugudugune e Doutor Arnaldo, participou de shows de Junio Barreto e Orinho e dos discos das bandas Cérebro Eletrônico, Dona Zica e Nhocuné. Chama a atenção que, mesmo com tantas apresentações e participações em projetos de colegas, Tulipa Ruiz refira-se a este momento como informal, e que só viria a tornar-se efetivamente profissional, segundo ela, quando criou um perfil no *MySpace*¹¹.

Desde que me mudei para São Paulo, em 2000, eu cantava informalmente. Comecei a cantar em bandas de amigos, na faculdade tinha uma banda bem de brincadeira. Comecei a participar de shows dos meus amigos, gravação de discos. Aí fiz meu MySpace, ano passado ou retrasado, e o “cantora” surgiu com ele. Começou essa onda, resolvi fazer o meu com algumas coisas que eu tinha gravado com o Gustavo,

¹¹ <www.myspace.com/tuliparuiz>

em casa. Na hora de escrever quem sou eu, formalizei a história, resolvi defender o que tinha publicado. (RUIZ, 2009).

A partir da diferenciação feita por Elias (1995) entre arte do artesão e arte do artista, já apresentada neste capítulo, Marina Bay Frydberg (2011) propõe um entendimento sobre a profissionalização dos jovens músicos no choro, no samba e no fado que ajuda a explicar a dinâmica de profissionalização de Tulipa Ruiz.

Há um primeiro momento de profissionalização, em que ser profissional significa cantar em um ambiente com caráter profissional, estamos vendo a profissionalização dos jovens na música, seja no fado, no samba ou no choro, a partir de uma noção de artesão, ainda muito vinculada aos receptores da sua obra musical. [...] Já quando os jovens passam a construir uma carreira na música, simbolizada pela gravação de um CD, podemos pensar que eles também se tornaram autônomos e assim artistas, preocupados muito mais com o fazer musical do que com a sua recepção. [...] quando os jovens músicos gravam seu primeiro CD, para ter um material para a venda em um mercado da música, eles estão preocupados com a produção de uma obra autoral, que os identifique enquanto artista. É a partir dessa identificação autoral que eles acreditam que este material de mercado, o CD, possa ser vendido. Podemos pensar assim na profissionalização de artesão e na construção de carreira de artistas. (FRYDBERG, 2011, p. 303-304).

Ao transpor este raciocínio para a experiência de Tulipa Ruiz, pode-se interpretar que as participações nos shows ou discos de outros artistas são consideradas pela cantora como informais porque não se tratavam de uma obra autoral que a identificasse como artista. Existe nesse primeiro momento, portanto, uma noção de profissão mas que não configuraria uma carreira. A ideia de uma carreira, pautada por uma identificação autoral, aparece no caso de Tulipa Ruiz não pela gravação de seu primeiro CD, mas pela publicação de suas músicas na internet, que cumpriria a mesma função de ter um produto distribuído e passível de consumo.

Por certo, não foi o *MySpace* que tornou Tulipa Ruiz uma artista, mas inaugurou uma dimensão pública de Tulipa Ruiz como cantora e autora. Pode-se, inclusive, interpretar que o fato de criar e tornar público um perfil de artista (diferente de um perfil pessoal, portanto) numa rede social seja uma das características que formam a noção de artista atualmente. Num momento anterior, quando as *majors* detinham maior influência sobre o mercado musical, também cabia a elas apresentar ao público quem eram os novos artistas; hoje, o rompimento do artista *independente* com a mediação da *major* se dá também nesta esfera.

Finalmente, parece adequado compreender que a formação e, principalmente, a profissionalização dos artistas *independentes* são processos que acontecem um tanto misturados com a operação da cadeia produtiva. Ou seja, o artista descobre-se ou assume-se

como tal à medida em que vê-se produzindo o próprio o trabalho.

2.2. “Os modelos antigos não se aplicam mais”¹²: novas estratégias para velhas demandas da cadeia produtiva da música.

“Serviço, emprego, ofício, expediente, exercício
Produção, luta, função, tarefa, labuta”

Sou eu que vou trabalhar (Tulipa Ruiz, Gustavo Ruiz, Alexandre Orion e
Rica Amabis)

No capítulo anterior, ao recorrer às falas de Tulipa Ruiz, discutiu-se a existência do que a cantora considera ser um “modelo em processo” em relação ao modo de ser artista *independente* hoje. Pode-se continuar considerando a noção de modelo em processo, mas dessa vez para explorar através de quais procedimentos de produção este modelo é levado a cabo. Evidentemente, tais procedimentos irão variar de artista para artista mas pode-se observar que existe certa tendência para que os negócios musicais *independentes* sejam cada vez menos homogêneos no que diz respeito à operação da cadeia produtiva. Aqui, será possível verificar como esta tendência se manifesta na produção de Tulipa Ruiz.

Paul Tolila (2007) sistematiza as fases da cadeia produtiva em cinco etapas, nesta sequência: criação, produção, fabricação, distribuição e comercialização pública. Enquanto as *majors* ocupavam posição dominante na indústria fonográfica, cabia a elas a operação quase exclusiva de todas as fases dessa cadeia. Contudo, a partir de sucessivas transformações tecnológicas e estruturais, em que pese o barateamento dos custos de produção e serviços de estúdio e o desenvolvimento de tecnologias digitais e virtuais voltadas para a música, a cadeia produtiva vem passando por reorganizações que facilitaram simultaneamente a pulverização das iniciativas *independentes* e o fim da centralidade das *majors* nos processos produtivos dos negócios musicais.

Neste contexto, a internet é sem dúvida um fator decisivo para o tipo de *independência* que os artistas podem reivindicar hoje, em muito diferente da que os músicos da Vanguarda Paulista poderiam na década de 1980 e que Mozart sequer imaginaria séculos antes. Uma das consequências dos usos da internet para o negócio musical foi a identificação de novas possibilidades de produção e distribuição e novos padrões de consumo musical. Nesse contexto do início do século XXI, tanto as *majors* quanto as empresas de menor porte,

¹² RUIZ, Tulipa. “Música livre”. Entrevista concedida ao blog Ronaldo Evangelista publicada em 05 de Julho de 2013d. Disponível em <<https://ronaldoevangelista.wordpress.com/2013/07/05/musica-livre/>>. Acesso em 29 de junho de 2016.

as *independentes*, viram esta mudança determinar os processos de elaboração dos produtos bem como a adequação ao mercado consumidor.

Pra mim, foi um pouco difícil. Primeiro eu coloquei minhas músicas no MySpace e a divulgação do meu trabalho foi absolutamente virtual. Justo comigo que sou super ligada no disco, tenho uma relação romântica com o disco, eu queria fazer a capa do meu disco, eu gosto de folhear o encarte, sabe? Gravar o meu disco e prensar ele em CD, e a gente vai fazer o vinil agora também, acho que foi uma atitude, a princípio, romântica, mas depois a gente foi percebendo que as pessoas compram o disco ainda. (RUIZ, 2011b)

Quando Tulipa Ruiz decide publicizar suas músicas no *MySpace*, antes mesmo da gravação do álbum em si, a cantora revela certa tensão em lidar com a cadeia produtiva de modo a se adequar às configurações vigentes do campo, sobretudo em relação aos novos tipos de práticas musicais e de suportes. Muito embora hoje a música ainda seja consumida nos suportes físicos como CD e vinil, o uso da internet para os serviços musicais se consolidou e quase tornou-se a regra: o artista que não tem suas músicas disponíveis para audição na internet tem suas chances de alcançar o público minimizadas significativamente. Para a música *independente* isto é ainda mais fundamental, porque não trata-se apenas de ser o caminho mais viável dentro do seu *campo de possibilidades* para tornar o material público e disponível para fruição, mas sim a compreensão de um *lugar natural*.

A escolha de um lugar de publicação (no sentido amplo) – editora, revista, galeria, jornal - é tão importante apenas porque a cada autor, a cada forma de produção e de produto, corresponde um *lugar natural* (já existente ou a ser criado) no campo de produção e porque os produtores ou os produtos que não estão em seu devido lugar - que são, como se diz, "deslocados" - ficam mais ou menos condenados ao fracasso: todas as homologias que garantem um público ajustado, críticos compreensivos etc. para quem encontrou seu lugar na estrutura atuam ao contrário contra aquele que se extraviou de seu lugar natural. (BOURDIEU, 1996, p. 190-191).

Aqui reconhecemos, portanto, a velha demanda: promover a difusão da música; a solução: publicizá-la para audição gratuita na internet. O que poderia ser considerado como a inovação deste procedimento de circulação em relação aos modelos anteriores – publicizar música na internet – não é uma exclusividade dos *independentes*, pelo contrário, rapidamente tornou-se prática comum também para as *majors*, contudo, o que parece haver de relevante é o fato de artista poder operar diretamente esta fase da cadeia. As articulações de Tulipa Ruiz demonstram como a artista compreende este panorama e organiza sua produção para dar conta dele.

Minha prima de 13 anos nunca comprou CD e acho que nunca vai comprar música no iTunes. Ela só ouve música em streaming, no YouTube, em baixíssima resolução, e não paga por isso. Mas ela paga pra ir no show. Eu, como uma pessoa que atuo no mercado da música, não posso ignorar esse perfil. Como vou conversar com essa menina? Vejo o download como um começo de relação. Meu jeito de estar presente é: Quer baixar de graça? Está lá. Quer ouvir em streaming? Ok. Quer comprar o vinil? Vou fazer vinil. O perfil hoje é híbrido. E tem gente para consumir em todos esses lugares. (RUIZ, 2013d).

A fala de Tulipa Ruiz é, sintomaticamente, marcada por sua situação de *independência*. A artista centraliza em si mesma a responsabilidade de estudar o perfil do público interessado em sua obra, traçar estratégias para fazer sua música ser distribuída para este público e fortalecer a relação com estas pessoas. Não há novidade nesta dinâmica, pois sabe-se que as *majors* se especializaram ao longo de décadas nesta atividade, mas a possibilidade de *independência* que os artistas experimentam hoje permite que toda esta etapa seja feita sem a mediação de uma gravadora.

Cabe entretanto destacar que o artista abre mão da mediação das *majors* nos processos produtivos, mas não necessariamente vê-se livre de intermediários. Parece bastante improvável que o artista tenha meios próprios e profissionais de prensar e reproduzir cópias físicas de CDs ou vinis, por exemplo, tendo de terceirizar esta fase de fabricação, portanto. A respeito da distribuição virtual, pode-se pensar nas redes sociais em que o disponibilização de conteúdo é gratuita e feita diretamente pelo artista, como o já citado *MySpace*, o *Soundcloud* ou mesmo o *YouTube*. Mas para distribuição em grandes sites internacionais de *streaming* e comercialização musical, como *Spotify*, *Deezer* e *iTunes*, é necessária a contratação de empresas especializadas em distribuição virtual e/ou física de música. A operação, entretanto, é bastante simplificada e dependendo do tipo de plano escolhido pelo artista, a distribuição é feita sem custos. Alguns exemplos são *ONErpm*¹³, *CD Baby*¹⁴ e a brasileira Tratore, que se apresenta como “A distribuidora dos independentes”¹⁵.

Somos uma distribuidora especializada na viabilização e comercialização da produção independente. A Tratore não é uma gravadora nem estúdio e não tem produtos próprios. O que a gente faz é levar os produtos independentes até as lojas perto de você e para seus sites favoritos de acesso a música, vídeo e e-books. A Tratore vende apenas para lojas; não vendemos para o consumidor final. (Texto de apresentação da Tratore Distribuição)¹⁶

¹³ <www.onerpm.com.br>

¹⁴ <pt.members.cdbaby.com/>

¹⁵ Tratore. Disponível em <<http://www.tratore.com.br/>>. Acesso em 02 de julho de 2016.

¹⁶ Apresentação Tratore. Disponível em <<http://www.tratore.com.br/apresentacao.php>>. Acesso em 02 de julho de 2016.

No caso de Tulipa Ruiz, a distribuição é feita via Pommel Produções Artísticas¹⁷, empresa criada em 2011 pela produtora cultural Heloísa Aidar, que trabalha como produtora executiva de Tulipa Ruiz desde 2010. As articulações feitas por Tulipa Ruiz na fase de distribuição parecem demonstrar exceção à uma tendência que Márcia Tosta Dias informa a respeito das condições de distribuição *independente*.

A fragmentação da produção e as condições colocadas pela tecnologia favorecem a diversificação de agentes produtores. Mas o afunilamento que as majors realizam no momento de escolher produtos oriundos das indies (seja para estabelecer contratos de distribuição ou para compra de catálogo e/ou produtos) limita consideravelmente a ocorrência de efetivas parcerias ou situações de terceirização que garantam a conquista do mercado por produtos portadores de inovação. Por outro lado, são completamente adversas as condições autônomas de distribuição, marketing e difusão enfrentadas pelas pequenas, se desejarem prosseguir atuando em todo processo. (DIAS, 2008, p.134).

Como demonstrado no capítulo anterior, a relação dos músicos *independentes* com as *majors* hoje – sobretudo quando em situação de ***independência como opção*** –, não supõe que o artista esteja à espera ou à disposição para ser absorvido por uma grande companhia fonográfica. A esta lógica, Paul Tolila chama de oligopólio de franja em que o “centro oligopolístico coexiste com uma franja concorrencial que age em ‘nichos’ de mercado” (2007, p.44), com as *majors* ocupando o centro do oligopólio e as *indies*, a franja. Tolila explica que as *majors* dominam a fase de distribuição e podem não apenas “vender melhor seus próprios produtos, como também 'sujeitar' melhor seus competidores e analisar melhor e mais rápido as evoluções dos mercados” (2007, p.45). É neste ponto em que observa-se uma das articulações mais emblemáticas da trajetória e da experiência *independente* de Tulipa Ruiz e que torna tão relevante o seu estudo: a artista abre mão de mediadores e intermediários também na fase da distribuição física do disco, que é quando normalmente os músicos recorrem à contratos de distribuição com as *majors* ou empresas distribuidoras. Tulipa Ruiz explica como e porquê abriu mão da mediação também nesta fase da cadeia.

Antigamente, quando dependíamos de distribuidoras, o artista ganhava menos mas vendia muito mais. Então pensei, “dentro disso eu não tenho nada a perder, já estou perdendo com essa relação, vou dar um jeito de distribuir sozinha”. Comecei a levar eu mesma nas lojas, fiz o email discodatulipa@gmail.com pra vender direto pra quem queria e presei 20 mil “*Efêmeras*” na unha. Aos poucos eu fui entendendo que precisava me estruturar e que poderia fazer isso sozinha se eu tivesse uma

¹⁷ <<http://www.pommelproducoes.com.br/>>

equipe. Hoje em dia isso tem acontecido e a gente está feliz da vida: é tudo entre eu e a loja, eu e a pessoa que está comprando o disco, sem intermediário. Alguns anos atrás isso seria impossível, a internet aproximou tudo. (RUIZ, 2013d)

E aí eu fui aprendendo aos poucos isso. Logo no primeiro ano, quando eu fiz minha primeira prensagem do “Efêmera”, a prensagem acabou, eu fiz mil cópias que acabaram no show, praticamente. Então eu fiquei com uma barriga de disco de dois meses até chegar disco novo. Quando eu fui ver como seria a distribuição do Efêmera, o artista é quem ganha menos numa cadeia de distribuição. Então eu prefiro tentar dar um jeito de distribuir sozinha. Várias vezes eu fui levar caixa de disco sozinha nos lugares, porque vira uma coisa entre mim e a loja, não tem um intermediário que é quem fica com a maior parte do dinheiro. Eu comecei a achar um monte de coisa injusta. (RUIZ, 2013a)

A autonomia que Tulipa Ruiz demonstra nos seus procedimentos de distribuição parecem um tanto ousados, e o são de fato. Entretanto, não refutam o entendimento de que tratam-se de estratégias novas para continuar dando conta de antigas demandas. A necessidade de distribuição da música continua se impondo para os negócios das *majors* e dos *independentes*, afinal. Tulipa Ruiz, inclusive, reconhece como básicas as demandas de produção e distribuição, e por esse motivo o suporte nestas fases não seriam contrapartidas interessantes numa relação com as *majors*: “Eu não estou interessada no básico: produção, distribuição... Tudo isto já acontece.” (RUIZ, 2012a).

Da mesma forma acontece com os meios de viabilização dos projetos. Uma vez abrindo mão da mediação financeira das *majors*, os *independentes* recorrem a estratégias de financiamento que podem ser público, privado, pessoal, coletivo, etc.

Atualmente, grandes empresas cujos negócios até então não eram voltados para a área musical estão viabilizando a produção de álbuns incríveis. A comercialização da música já não é mais restrita ao universo fonográfico e as verbas que vem financiando nossos projetos são provenientes de outras instituições. (RUIZ, 2011a).

O primeiro disco de Tulipa Ruiz foi “independente total” (RUIZ, 2013b), gravado com recursos próprios e em parceria com o estúdio YB Music que depois se tornaria também um selo. Os dois outros álbuns que compõem sua discografia, “Tudo Tanto” (2012) e “Dancê” (2015), foram viabilizados através do edital do Natura Musical¹⁸. Trata-se de um programa de patrocínio musical da empresa de cosméticos Natura que, por meio de editais públicos e seleção direta, já apoiou mais de duzentos projetos culturais pelo Brasil desde 2005¹⁹. O Natura Musical cumpriria esse papel de agente intermediário nos processos produtivos da

¹⁸ <<http://www.naturamusical.com.br/>>

¹⁹ “Conheça o programa de incentivo à música brasileira”. Disponível em <<http://www.naturamusical.com.br/conheca-o-programa-de-incentivo-musica-brasileira>>. Acesso em 02 de julho de 2016.

música de Tulipa Ruiz.

Mais uma consequência do advento da internet se revela no desenvolvimento de novas e variadas tecnologias de comunicação virtual e sobretudo o uso maciço de redes sociais em escala global. Essa possibilidade de comunicação também se manifesta na relação entre artista e público. No modo de operação das *majors*, fica a cargo dos profissionais de marketing, *social media* e assessoria de imprensa a responsabilidade de comunicar sobre os lançamentos do artista, sua agenda de apresentações e estabelecer uma relação entre artista e público. Quando o artista está em situação de *independência*, esta tarefa ganha um caráter um tanto mais orgânico e há certo valor simbólico nisto para Tulipa Ruiz: “tenho uma vida virtual muito ativa e eu curto administrar o meu conteúdo. Quando não sou que faço um *post* na minha página, me dá até coceira, eu acho esquisito” (2015). Entretanto, a análise do conteúdo de suas redes sociais demonstra que a responsabilidade das publicações é dividida pela cantora com profissionais de sua equipe – nesses casos, as publicações têm a assinatura *#produção_tuliparuiz*. Novamente, verificam-se aqui algumas novidades nos modos dos artistas *independentes* lidarem com a cadeia produtiva sem o intermédio de gravadoras.

Essa relação tão próxima com o público é uma coisa absolutamente nova. Uma pessoa vai ao seu show, depois vai pra casa, bota “@fulano de tal” e fala diretamente com você. É um contato muito direto, cria-se um vínculo. Ainda não sei muito bem como lidar com isto... Hoje todo mundo pode se relacionar muito facilmente e é...

Assustador, superficial e, ao mesmo tempo, muito bonito. Pode ser fantástico como também perigoso. Você tem que ter um *feeling* para filtrar as coisas. É por isso que a fama hoje em dia está muito diluída. Não dá mais para você ser mega hiper ultra famoso, andar de limusine e não falar com ninguém. As pessoas vão te achar no Twitter e no Facebook. E hoje em dia os artistas precisam ser virtualmente ativos. Para mim é fundamental estar conectada. Então, se você participa e interage nas redes sociais, as pessoas irão falar com você, vai gerar um diálogo, uma aproximação. E tudo isto é absolutamente novo. Faz parte do momento atual... São novas degustações e formas de consumo da música. (RUIZ, 2011a)

Entretanto, as articulações que Tulipa Ruiz executa não foram por ela inventadas ou deduzidas. A artista conta que à época da gravação do seu primeiro álbum recorreu a amiga e cantora Tiê para lhe dar algumas instruções sobre os procedimentos de produção de um disco.

Quando eu fui gravar o disco, eu não sabia como era gravar o disco, como era o caminho burocrático pra gravação de um disco. Eu liguei pra minha amiga Tiê, que já tinha gravado antes de mim, já tinha o “Sweet Jardim” há um ano, e aí eu perguntei “O que eu faço?”. Aí a gente combinou um café numa padaria e ela falou “Olha, você tem que ter a editora, você tem que ter advogado, você tem que colocar suas músicas numa associação...”. Me explicou minimamente como seria burocraticamente a gravação de um disco. (RUIZ, 2013a)

Não supõe-se, entretanto, que todo este aprendizado das rotinas produtivas tenha sido sem dificuldades. Pensando em termos práticos, a *independência* está longe de ser uma situação de trabalho confortável, afinal, ser gestor da própria carreira significa, como a trajetória de Tulipa Ruiz demonstra, dar conta de toda sorte de demandas relacionadas ao projeto e não apenas da fase estritamente artística. Mas ainda assim, parece que há hoje uma tendência dos próprios artistas a serem multifacetados ou multiartistas. Além de cantora e compositora, Tulipa Ruiz também é ilustradora e seus desenhos estamparam os projetos gráficos de seus três discos – mais uma etapa que a artista centraliza. Além dos próprios discos, também já ilustrou desde uma apostila de educação ambiental até matérias do jornal *Le Monde Diplomatique Brasil*²⁰. Mais recentemente, música e desenho se misturaram mais uma vez, tornando-se um negócio estruturado.

Tulipa Ruiz não vê a música sem o desenho. Nem o desenho sem a música. Enquanto construía sua bem-sucedida carreira, continuou os rabiscos, todos digitais, no computador. Foram deles que saíram as capas de seus dois CDs e vinis (“Efêmera” e “Tudo Tanto”) e do mais recente compacto, “Tulipa Remixes”. Logo no início de suas turnês, os desenhos viraram peças de roupa: camisetas que evaporavam a cada show. De olho na oportunidade de negócio, a empresária da cantora, Heloisa Aidar, juntamente com Tulipa, teve a ideia de abrir uma grife. Ampliar a gama de produtos e trazer mais qualidade às peças, até então bem básicas. Depois de um período de estudos, amadurecimento da ideia e escolha de estampas, a Brocal chega ao mercado. Com coleções feminina e masculina, a primeira coleção da marca terá camisetas, regatas, vestidos e moletom. A loja, inicialmente apenas virtual, ainda prepara coleção infantil e outra especial para o verão. A Brocal também venderá os produtos musicais da cantora. (Texto de apresentação da grife Brocal)²¹.

Ao que parece, o domínio da cadeia produtiva e uma tendência a ser multifacetada combinadas fazem de Tulipa Ruiz uma artista que consegue se deslocar no campo com relativa liberdade. Contudo, reitera-se que sua investida *independente* bem como a de seus pares, não subverte radicalmente as lógicas que orientam a indústria fonográfica, mas sim, encontram estratégias para garantir autonomia e sobrevivência dentro de um estrutura posta. Aqui, entretanto, não se pretende minimizar a relevância dessas estratégias mas ao contrário, destacá-las como aspecto formador de um tipo de experiência *independente* possível neste tempo.

²⁰ Tulipa Ruiz disponibiliza alguns dos desenhos no site Ateliê da Tulipa. Disponível em <<http://ateliêdatulipa.tumblr.com/>>. Acesso em 02 de julho de 2016.

²¹ Texto de apresentação da grife Brocal. Disponível em <<http://www.brocal.com.br/sobre-nos-pg-2853c>>. Acesso em 02 de julho de 2016.

CAPÍTULO 3

“O florescer de Tulipa Ruiz”²²: experiência musical *independente* como valor simbólico.

“*Quero inventar um você para mim*”
Do amor (Tulipa Ruiz e Gustavo Ruiz)

Parte substancial do material de pesquisa utilizado neste estudo foi recolhido de diversos espaços de mídia para os quais Tulipa Ruiz concedeu entrevistas. Até aqui, o uso deste material esteve centrado nas próprias falas da artista, para a partir delas analisar a questões propostas nos dois capítulos anteriores. Neste terceiro e último capítulo, entretanto, o foco estará principalmente nos discursos que a mídia constrói e reproduz sobre Tulipa Ruiz, com o objetivo de compreender e analisar como se dão as dinâmicas de legitimação dos artistas em situação *independente*. A propósito das dinâmicas de legitimação artística, é preciso antes remeter às disputas próprias da natureza e do funcionamento dos campos e da relação entre eles.

O princípio do movimento perpétuo que agita o campo não reside num qualquer primeiro motor imóvel – o Rei-Sol neste caso – mas sim na própria luta que, sendo produzida pelas estruturas constitutivas do campo, reproduz as estruturas e as hierarquias deste. Ele reside nas ações e nas reações dos agentes que, a menos que se excluam do jogo e caiam no nada, não tem outra escolha a não ser lutarem para manterem ou melhorarem a sua posição no campo, quer dizer, para conservarem ou aumentarem o capital específico que só no campo se gera, contribuindo assim para fazer pesar sobre todos os outros os constrangimentos, frequentemente vividos como insuportáveis, que nascem da concorrência. Em suma, ninguém pode lucrar com o jogo, nem mesmo os que o dominam, se se envolver no jogo, sem se deixar levar por ele: significa isto que não haveria jogo sem a crença no jogo e nas vontades, as intenções, as aspirações que dão vida aos agentes e que, sendo produzidas pelo jogo, dependem da sua posição no jogo e, mais exactamente, do seu poder sobre os títulos objectivados do capital específico. (BOURDIEU, 1989, p. 86).

Da inter-relação entre os campos e, principalmente, da consciência da existência do jogo por parte dos agentes que neles atuam, emergem processos simbólicos de legitimação da produção artística. Tais processos irão depender, evidentemente, do posição ocupada pelos agentes e das regras em vigor compartilhadas neste jogo. Recuperando o exemplo da trajetória de Mozart, reconhece-se que os nobres quando na situação de patronos dos músicos eram os agentes que detinham o poder de legitimar os padrões musicais para a sociedade cortesã. (ELIAS, 1996).

Já nos dias de hoje, no entanto, não se pode pensar em legitimação artística, sobretudo

²² ANTUNES, Pedro. O florescer de Tulipa Ruiz. O estadão. 16 de junho de 2012. Disponível em <<http://www.estadao.com.br/blogs/jt-variedades/o-florescer-de-tulipa-ruiz/>>. Acesso em 12 de julho de 2016.

no campo musical, sem pensar no papel que a internet exerce nesse processo. Nesse contexto, além das instâncias de legitimação mais consolidadas como as premiações musicais, os jornalistas voltados para os segmentos artísticos e culturais ou os críticos musicais, somam-se como intermediários culturais todas as novas maneiras de se produzir e consumir informação na internet. No caso da música *independente*, destaca-se uma enorme variedade de *blogs* e portais dedicados a segmentos ou nichos musicais geralmente situados à margem do que se pode considerar um mercado *mainstream*.

A trajetória de Tulipa Ruiz está em muito marcada por esta dinâmica, especialmente por ter escolhido o site *MySpace* como intermediário para a publicização de suas canções no início de sua carreira. Ao estudar o *MySpace* como um subcampo de consagração artística, Liliane de Lucena Ito conclui:

atualmente, não é primordial haver a figura de um intermediário cultural tradicional no processo de consagração artística. Artistas independentes possuem um canal de divulgação que, por possuir um sistema de ranking específico e desvinculado de gravadoras, denota a aceitação popular de seu trabalho. A visibilidade alcançada no *MySpace* é a melhor propaganda e traz consigo a vantagem de atrair ainda mais ouvintes/espectadores interessados em descobrir um novo artista ou canção. (ITO, 2013, p. 8).

Nesse sentido, a própria ação do público consumidor de música na internet torna-se uma instância legitimadora da música *independente* hoje. Esse público difuso e “sem face, sem assinatura, sem contrato, sem pagamento formal, mas que, em uníssono, representa um agente cultural tão importante” (ITO, 2008, p. 3), se revela em *rankings* de audições nas plataformas de *streaming*, em números de visualizações de vídeos no *YouTube* ou curtidas no *Facebook*, por exemplo. Pode-se interpretar que, num contexto em que a venda de discos já não é mais central para o mercado da música, sobretudo a *independente*, o número de seguidores virtuais de um artista cumpre o papel de legitimação – pelo menos quantitativa – que as certificações de discos de ouro, platina, etc., tinham outrora.

Paul Tolila (2007) pontua a importância das instâncias de legitimação e dos procedimentos de objetivação da qualidade de um artista ou bem artístico. Para embasar as avaliações da qualidade artística, as sociedades ocidentais do final do século XIX passaram e se orientar por uma chamada convenção de originalidade, com base em três critérios fundamentais: a autenticidade, a unicidade e a novidade.

Essa convenção articula de maneira espantosa a norma e a variedade e produz uma

situação muito diferente daquela dos séculos passados em que a norma convencional era antes a da “encomenda” aos artistas, isto é, uma situação em que o artista não se preocupa mais com a aceitação pública e, de certa maneira, precede a demanda por suas obras. Quando a originalidade se torna a norma de convenção, fica evidente que as instâncias de legitimação da qualidade (o Estado, os circuitos comerciais dominantes, as práticas das elites, etc.) vão desempenhar um grande papel em sua objetivação. (TOLILA, 2007, p. 31)

Contudo, novamente recorrendo à teoria de Bourdieu (2008), entende-se que apesar de toda sorte de agentes legitimadores que se possa localizar no campo artístico, não é a figura do agente por si que confere legitimação aos artistas e/ou às obras.

[...] o que faz as reputações não é [...] a “influência” de fulano ou sicrano, esta ou aquela instituição, revista, publicação semanal, academia, cenáculo, marchand, editor, nem sequer o conjunto do que, às vezes, se chama de “personalidades do mundo das artes e das letras”, mas o campo da produção como sistema das relações objetivas entre esses agentes ou instituições e espaço das lutas pelo monopólio do poder de consagração em que, continuamente, se engendram o valor das obras e a crença neste valor (BOURDIEU, 2008 apud ITO, 2013, p. 2).

A verificação das especificidades das dinâmicas de legitimação e consagração dos artistas *independentes* hoje, de certa forma, complementa as discussões dos capítulos anteriores. Agora, será possível demonstrar como a experiência musical *independente* pode se converter em valor simbólico a partir das disputas travadas pelos agentes no campo da música *independente*.

3.1. “Tulipa Ruiz já não precisa mais de apresentações”²³: instâncias de legitimação e consagração dos artistas *independentes*.

“Estímulo influencia
Estímulo influencia”
Jogo do contente (Tulipa Ruiz e Gustavo Ruiz)

A relação de Tulipa Ruiz com as instâncias de legitimação musical parece tê-la colocado em posição de destaque no campo. Seus discos já lhe renderam aparições em listas de melhores discos do ano em publicações como a *Rolling Stones Brasil* e os jornais britânicos *The Guardian* e *The Independent*, além de ter recebido os prêmios APCA²⁴,

²³ BULK, Márcio. Da maior importância v.2 – revisto e ampliado. Banda Desenhada, 26 de julho de 2011. Disponível em <<http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/07/da-maior-importancia-v2-revisto-e.html>>. Acesso em 11 de junho de 2016.

²⁴ Premiação realizada pela Associação Paulista de Críticos de Arte.

Contigo! MPB FM²⁵ e Prêmio Multishow²⁶ e a indicação ao Prêmio da Música Brasileira²⁷ como melhor cantora de 2013. Além destes, Tulipa Ruiz teve seu disco mais recente, “Dancê”, premiado na categoria Melhor Projeto Visual no 27º Prêmio da Música Brasileira e na categoria Melhor Álbum Pop Contemporâneo Brasileiro no Grammy Latino²⁸, ampliando seu grau de consagração internacionalmente.

Na perspectiva do público como legitimador, os números também são expressivos. A página oficial da cantora no *Facebook* já recebeu *like* de 302.467 pessoas, no *Instagram* são mais 96.500 seguidores e no *Twitter*, 53.592 perfis seguem a conta de Tulipa Ruiz. Da mesma forma nos serviços de *streaming*, onde suas músicas estão disponíveis para audição: no *Spotify*, são quase 40.000 mil seguidores do seu perfil de artista e a soma das audições já ultrapassa a casa dos milhões²⁹. Uma base virtual de fãs numerosa não garante a consagração de um artista, mas atesta sua popularidade que pode ser posteriormente convertida em capital simbólico e que pode ser ou não convertido em capital econômico para além do ambiente virtual. A respeito de popularidade virtual Suhr pontua:

A popularidade pode ser caprichosa e inconstante, no entanto, é importante reconhecer que a questão principal não é necessariamente indivíduos específicos sendo marcados. Em vez disso, no caso de artistas desconhecidos se tornando populares, o que parece ser mais importante é aumentar o número de pessoas que apoiam a música do artista ainda desconhecido. Só depois de isso acontecer é que a grande mídia intervém para ampliar a popularidade através do *mainstream* (SUHR, 2009 apud ITO, 2013, p. 9)

Cabe mencionar a existência de um sem-número de sites e *blogs* (com níveis variados de rigor editorial) dedicados à música brasileira em nichos identificados com os rótulos *independente* ou alternativo ou *underground*, aos quais normalmente costuma-se chamar de mídia especializada ou segmentada. Essas mídias funcionam como espaços de divulgação e escoamento da produção musical de determinado nicho. Por outro lado, quando esses artistas alcançam grande popularidade, passam a ocupar também espaços da mídia hegemônica. Este é notadamente o caso de Tulipa Ruiz.

Em texto introdutório de entrevista concedida em 2013, reforça-se a ideia de que a

²⁵ Premiação musical realizada pela rádio MPB FM em parceria com a revista Contigo!

²⁶ Premiação musical realizada pelo canal Multishow.

²⁷ Premiação musical com primeira edição datada de 1988. Já se chamou Prêmio Sharp, Prêmio Caras e Prêmio Tim de Música.

²⁸ “Diogo Nogueira, Suricato e Tulipa Ruiz ganham Grammy Latino”, O Estado de São Paulo, 20 de novembro de 2015. Disponível em <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,diogo-nogueira--suricato-e-tulipa-ruiz-ganham-grammy-latino,10000002539>>. Acesso em 12 de julho de 2016.

²⁹ A consulta desses números foi feita pela última vez em 13 de julho de 2016.

popularidade de Tulipa Ruiz e relação entre as instâncias legitimadoras do campo e a artista é de reconhecimento de sua legitimidade e conseqüente consagração por parte de crítica e público: “2010 foi dela, 2011 foi dela e 2012, quem diria, também foi dela. Rara unanimidade entre os críticos e cada vez mais popular entre o público”³⁰. A representação midiática feita em torno do nome de Tulipa Ruiz recorrentemente pontua a “rapidez” com a que cantora alcançou certo sucesso e grau de consagração. Para além de frequentes afirmações elogiosas de crítica, não é raro ver afirmações que a um só tempo legitimem o fazer musical da artista e evidenciem sua situação de *independência*. Numa das matérias, lê-se “Apesar do sucesso, Tulipa se mantém na independência”³¹, noutra ocasião, outro entrevistador avalia “Com um currículo como este, até então inimaginável [...] A sua ascensão, para uma artista independente, foi meteórica”³².

Ao que parece, para a mídia, consagração e *independência* são duas noções que não combinam. O discurso midiático e do senso comum compreende a experiência musical *independente* apenas como uma condição da qual se pode abrir mão quando se alcança um alto grau de consagração e popularidade, como um caminho natural, esperado. Esta mentalidade desconsidera a perspectiva da *independência como opção* como uma das maneiras de o artista se relacionar com sua *independência* hoje.

Neste ponto, cabe fazer uma distinção que talvez ajude a compreender o teor de surpresa no discurso da mídia em relação ao sucesso de Tulipa Ruiz. O entendimento de que *independência* e *mainstream* configuram uma oposição parece um tanto equivocado para o contexto atual. Tal entendimento aparece, inclusive, na fala de Tulipa Ruiz. “Hoje em dia na música existe uma coisa intermediária entre o mainstream e os totalmente independentes, e eu acho que estou neste caminho. Eu e uma galera na verdade. Não posso me considerar um mainstream” (RUIZ, 2015). Contudo, o próprio caso de Tulipa Ruiz é um exemplo emblemático da permeabilidade destas noções. Diante de tudo o que foi exposto aqui, viu-se que a cantora já opera sua carreira segundo lógicas muito próximas às do *mainstream* mesmo sendo *independente*. Galleta aponta para a necessidade de desconstruir esta dicotomia.

³⁰ VILELA, Lívio. Ainda independente, Tulipa Ruiz revê primeiros anos de carreira em entrevista ao Multishow. Websérie Um chope com. Disponível em <<http://multishow.globo.com/webseries/um-chope-com/materias/ainda-independente-tulipa-ruiz-reve-primeiros-anos-de-carreira-entrevista-ao-multishow.htm>>. Acesso em 20 de Maio de 2016.

³¹ Idem.

³² BULK, Márcio. Da maior importância v.2 – revisto e ampliado. Banda Desenhada, 26 de julho de 2011. Disponível em <<http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/07/da-maior-importancia-v2-revisto-e.html>>. Acesso em 11 de junho de 2016.

Em meio a este novo contexto, repleto de novas complexidades, tem-se cogitado no debate científico-acadêmico recente um possível anacronismo da dicotomia estanque entre os chamados universos “*mainstream*” (referente à produção musical mais ligada às grandes gravadoras) e “independente” (arquetipicamente ligado às produções autônomas em relação a estas gravadoras), em função, especialmente, de uma maior permeabilidade entre estes universos hoje. Entre outros elementos pertinentes ao tema encontra-se, por exemplo, a emergente atuação de empresas tradicionalmente atuantes em outros ramos que não o fonográfico e que vem se afirmando como espaços intermediários importantes entre *majors* e pequenas gravadoras independentes – operando muitas vezes, desta forma, como canais de mediação e comunicação entre os universos arquetípicos *mainstream* e independente. (GALETTA, 2014, p. 66).

Cardoso Filho e Janotti (2006) ajudam a tornar ainda mais clara esta questão. Segundo os autores, a oposição existe entre as noções de *underground* (segmentos musicais fora dos padrões de mercado, mas não necessariamente *independentes*) e *mainstream*.

O *underground*, por outro lado, segue um conjunto de princípios de confecção de produto que requer um repertório mais delimitado para o consumo. Os produtos “subterrâneos” possuem uma organização de produção e circulação particulares e se firmam, quase invariavelmente, a partir da negação do seu “outro” (o *mainstream*). Trata-se de um posicionamento valorativo oposicional no qual o positivo corresponde a uma partilha segmentada, que se contrapõe ao amplo consumo. Um produto *underground* é quase sempre definido como “obra autêntica”, “longe do esquemão”, “produto não-comercial”. Sua circulação está associada a pequenos fanzines, divulgação, gravadoras independentes etc. e o agenciamento plástico das canções seguem princípios diferentes dos padrões do *mainstream*. Essa relativa proximidade entre condições de produção e reconhecimento implica um processo de circulação que privilegia o consumo segmentado. (CARDOSO FILHO, Jorge e JANOTTI Jr, Jader, 2006, p. 8-9).

Prosseguindo com a identificação das instâncias que conferem legitimidade à Tulipa Ruiz, vê-se que o aval recebido por outros artistas consagrados configura mais uma camada de legitimação no campo artístico. Tulipa Ruiz reconhece esta importância: “tivemos colaborações de vários músicos conhecidos, tanto pelo público quanto pelos críticos. Então, mesmo que não me conhecessem, eu estava cercada de um monte de gente bacanuda!” (RUIZ, 2011a). Nomes sabidamente consagrados na música brasileira como Lulu Santos, João Donato, Manoel Cordeiro e Lanny Gordin são alguns dos que já participaram dos discos de Tulipa Ruiz.

Outra maneira de legitimar um artista e/ou uma música, é a inclusão de uma das faixas na trilha sonora de uma novela, especialmente no Brasil em que os produtos de teledramaturgia são massivamente consumidos na televisão aberta. Tulipa Ruiz teve as canções “Só sei dançar com você” e “Prumo” incluídas nas trilhas sonoras das novelas

“Cheias de chame” e “Verdades secretas”, respectivamente, ambas exibidas pela emissora Rede Globo. Além disso, a canção “Efêmera” foi selecionada para a trilha sonora do *game* “Fifa 2011”.

Os locais de apresentação também podem funcionar como agentes legitimadores na trajetória de um artista. No Rio de Janeiro, por exemplo, uma apresentação no palco do Circo Voador será sempre importante na carreira de um artista por conta da história e da relevância que a casa tem para a música brasileira. A primeira vez que Tulipa Ruiz se apresentou fora do estado de São Paulo foi no Circo Voador, em 2010, quando fez o show de abertura para o cantor Otto, desde então a cantora já se apresentou diversas vezes sob a famosa lona da Lapa. Também no Rio de Janeiro, Tulipa Ruiz se apresentou ao lado do grupo Nação Zumbi na edição de 2011 do Rock in Rio e, sem dúvidas, ser atração em um festival de visibilidade e reconhecimento mundial pode ampliar significativamente, se não a legitimidade e consagração de um artista, pelo menos sua popularidade. Tulipa Ruiz reconhece a importância do local de apresentação para legitimar o trabalho ao comentar o show de lançamento do seu primeiro disco no Auditório do Ibirapuera em São Paulo.

Engraçado esse show do Auditório do Ibirapuera porque eu liguei pra minha mãe dizendo que ia ter esse show e ela disse “ah, eu não sei se eu vou”, ela não tinha entendido ainda a seriedade da coisa pra mim, pra gente, que era um palco grande, um lugar bonito. Ai eu fiquei tão brava, falei “você tem que vir e você tem que ir na prefeitura pedir transporte, porque tem que vir você, família, professora...”. Todo mundo da minha vida tinha que estar nesse show. (RUIZ, 2013)

Num contexto de reconhecimento, legitimação e consagração, Tulipa Ruiz se posiciona de modo a resguardar-se de uma pressão muito grande. A relativa tranquilidade de Tulipa Ruiz em relação ao papel dos agentes legitimadores tem relação com o fato de seu pai ser crítico musical: “Não levo isso tudo tão à sério, sabe? Isso impediu que essa coisa da expectativa do segundo disco, de quantas estrelas você vai ter na revista não virassem um bicho-papão tão grande.” (RUIZ, 2013), mas é claro, isso não a torna alheia ao jogo interno no campo, pelo contrário, a torna mais consciente dele.

3.2. “A maior cantora de sua geração”³³: a aura da música independente.

*“Na expectativa de que o inesquecível aconteça
Na confiança de que o imprevisível permaneça*

³³ “Tulipa Ruiz: a maior cantora de sua geração”, Veja, 03 de setembro de 2015. Disponível em <<http://veja.abril.com.br/tveja/veja-musica/tulipa-ruiz-a-maior-cantora-da-sua-geracao/>>. Acesso em 12 de julho de 2016.

Nos termos de Walter Benjamin, as obras de arte estão envoltas numa espécie de aura de autenticidade e unicidade que as definem como “figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (1994, p. 170). De modo análogo à proposição de Benjamin, aqui argumenta-se a existência de uma aura que envolve a música *independente*.

A rigor, toda a fala de Tulipa Ruiz a respeito de seus procedimentos produtivos é marcada por uma noção de acasos e não intencionalidades, mesmo que sua trajetória demonstre modos de operação muito organizados e profissionalizados, como já visto anteriormente. De certa forma, isso pode ser compreendido através de uma tensão própria do campo artístico que resiste até hoje que é a relação entre arte e dinheiro, ou, no entendimento de Bourdieu, a acumulação de capital simbólico e de capital econômico: “o capital 'econômico' só pode assegurar os lucros específicos oferecidos pelo campo - e ao mesmo tempo os lucros 'econômicos' que eles trarão muitas vezes a prazo - se se reverter em capital simbólico” (1996, p. 170). O autor esclarece as dinâmicas dessa conversão de capital capital simbólico em capital econômico.

O sucesso imediato tem algo de suspeito: como se reduzisse a oferta simbólica de uma obra sem preço ao simples “toma lá dá cá” de uma troca comercial. Essa visão que faz da ascensão neste mundo a condição da salvação no outro encontra seu princípio na lógica específica da alquimia simbólica, que pretende que os investimentos não sejam recompensados a menos que sejam (ou pareçam) operados a fundo perdido, à maneira de um dom, que não pode garantir para si o contradição mais precioso, o “reconhecimento”, a não ser que seja vivido como sem retorno; e, como no dom que ele converte em pura generosidade ao ocultar o contradição por vir, e o *intervalo de tempo interposto* que serve de anteparo e que dissimula o lucro prometido aos investimentos mais desinteressados. [...] A única acumulação legítima, para o autor como para o crítico, para o comerciante de quadros como para o editor ou diretor de teatro, consiste em fazer um nome, um nome conhecido e reconhecido, capital de consagração que implica em um poder de consagrar objetos (é o efeito de *griffe* ou de assinatura) ou pessoas (pela publicação, a exposição etc.), portanto, de conferir valor e de tirar os lucros dessa operação. (BOURDIEU, 1996, p. 170).

Quando Tulipa Ruiz, pelo grau de consagração que vem acumulando, ocupa posição de destaque no campo, como “a maior cantora da sua geração”, em algum nível, também se legitimam e consagram modos de ser artista, compartilhados por ela e seus pares *independentes*. Como verificou-se no item anterior deste capítulo, a imprensa musical

interpreta como um certo desajuste o fato de um artista manter-se *independente* mesmo depois de consagrado, no entanto, para o público consumidor isso pode configurar a manutenção de uma aura *independente* em torno da produção desses artistas. Pode-se pensar, inclusive, que forma-se aí um ciclo que gera valor simbólico positivado tanto para artistas quanto para ouvintes.

Ao consumir música *independente*, ou seja, música feita num modo de operação que a imprensa musical atribui apenas aos artistas não consagrados, o consumidor distingue-se através de seu padrão de consumo, demonstrando possuir capital para legitimar por si mesmo um tipo de fazer musical sem se pautar pela avaliação das instâncias de legitimação tradicionais do campo musical. Douglas e Isherwood (2004) explicam que, através do consumo, os indivíduos criam para si universos inteligíveis a partir do que é visível na cultura e com isso comunicam-se sobre si próprios.

Quando se diz que a função essencial da linguagem é sua capacidade para a poesia, devemos supor que a função essencial do consumo é sua capacidade de dar sentido. Esqueçamos a ideia da irracionalidade do consumidor. Esqueçamos que as mercadorias são boas para comer, vestir e abrigar; esqueçamos sua utilidade e tentemos em seu lugar a ideia de que as mercadorias são boas para pensar: tratê-mos-las como um meio não verbal para a faculdade humana de criar (DOUGLAS & ISHERWOOD, 2004, p. 108).

Nota-se que a ***independência como opção*** está diretamente relacionada com este raciocínio de manutenção de uma aura *independente* geradora de um valor simbólico positivo, porque se, ora, o público legitima e consagra um artista por conta de seu modo de produção, é suposto que este público tenha a expectativa de uma carreira continuamente orientada sob esta perspectiva. É muito comum que fãs de música *independente* ou *underground* considerem que o artista “vendeu-se para o mercado” quando passa a operar sob a lógica das *majors*, mais interessada em acúmulo de capital econômico. Ou seja, perde-se a aura. Mas nesse ponto surgem os questionamentos: os artistas estariam condicionando sua *independência* a uma suposta pressão de um público que espera deles uma carreira sempre *independente*? Se por outro lado, a mídia desconsidera a perspectiva da ***independência como opção***, o público desconsidera a ***independência como condição***?

Mesmo que estas questões estejam no terreno das hipóteses, nota-se que elas não se aplicam – ou se aplicam de maneira pouco evidente – à trajetória de Tulipa Ruiz, sugerindo que a aura *independente* de sua música não é frágil. Uma artista marcada pela combinação

independente-mainstream poderia ser problemática nesse sentido mas, pelo contrário, no caso de Tulipa Ruiz supõe-se então que a postura altamente centralizadora da artista na gerência de sua carreira ajuda também na construção e manutenção desta aura perante público e demais instâncias legitimadoras do campo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa voltou-se para a compreensão da experiência musical *independente* nos dias de hoje. A amplitude do tema foi recortada de modo a compreender as especificidades dessa experiência a partir da observação e análise da trajetória da cantora Tulipa Ruiz. Nos debates realizados neste estudo, comprovou-se que a compreensão da experiência musical *independente* irá sempre demandar investigações contínuas do campo musical *independente*, da indústria fonográfica e da trajetória de agentes inseridos nesse campo em determinado momento.

O mapeamento do campo da música *independente* revelou que a situação de *independência* musical hoje se manifesta numa postura ativa dos artistas diante da indústria fonográfica, resistindo a uma tendência do *business* musical de absorção dos *independentes* pelas *majors*. Os músicos convertem seu acúmulo de capital simbólico no campo em possibilidade de negociação com as *majors*, podendo inclusive recusar suas propostas, o que em períodos anteriores seria pouco provável. A formulação das categorias ***independência como opção*** e ***independência como condição*** foi possível – ou facilitada – porque a trajetória de Tulipa Ruiz forneceu elementos muito significativos nesse sentido. Contudo, para além das questões aqui analisadas, as duas categorias demandam ainda aprofundamentos vários a partir da tentativa de transposição dessas categorias para a análise da trajetória de outros artistas, situados noutros tempos, cenas ou contextos, por exemplo.

Mesmo sem longa recuperação histórica, a abordagem desta pesquisa esquivou-se de anacronismos. Em cada tempo, uma configuração diferente se apresenta no campo e orienta a experiências *independentes* do período. A comparação entre dois momentos distintos de movimentação *independente* no Brasil – a Vanguarda Paulista na década de 1980 e a Nova MPB desde os anos 2000 – trouxe à tona semelhanças nos modos de operação entre as duas cenas, mas foram as diferenças entre elas que contribuiriam mais para demonstrar como o campo está configurado hoje, em que pese as ocorrências como a facilitação do acesso às tecnologias de gravação e produção, a chamada crise da indústria fonográfica, a relativa flexibilização na fase de distribuição e o advento da internet. A propósito da internet, manteve-se aqui a tônica dos estudos sobre música *independente*: o emprego da internet para os negócios musicais fez emergir novas possibilidades de operação da cadeia produtiva para os artistas e novos modos de consumo musical para o público.

Os percursos de profissionalização e os modos operação da cadeia produtiva na trajetória de Tulipa Ruiz se impõem como bastante relevantes, mas salienta-se novamente que tratam-se de articulações que não subvertem radicalmente as lógicas produtivas da música. Conforme as argumentações do capítulo dois demonstraram, é mais adequado afirmar que os artistas *independentes* atualmente estão se utilizando de estratégias – mais ou menos inovadoras – para dar conta de demandas antigas do fazer musical. Uma outra possibilidade de verificar essas novas estratégias deste tempo, é a recente popularização do *crowdfunding* (financiamento coletivo) entre os artistas *independentes*. A postura de Tulipa Ruiz é altamente centralizadora dos processos produtivos e por esse motivo o financiamento coletivo não aparece em suas articulações, mas sem dúvida é uma camada a mais que pode revelar especificidades da experiência musical *independente* hoje.

A acumulação de valor simbólico foi a discussão central do terceiro capítulo desta pesquisa. As considerações feitas neste capítulo pontuaram que a situação de *independência* não necessariamente situa o artista numa posição de menor visibilidade, e o caso de Tulipa Ruiz mostrou-se um exemplo emblemático desta possibilidade. Da mesma forma, a dicotomia entre *independência* e *mainstream* parece não mais se aplicar à experiência *independente* deste tempo.

Finalmente, conclui-se que há sim algo de novo e específico deste tempo na forma de o artista lidar com sua *independência* e gerir sua carreira e que isso vem reconfigurando o que se pode chamar de campo musical *independente*. As articulações realizadas por Tulipa Ruiz no campo impõem-se como exemplos muito consistentes para a identificação de tais especificidades. Numa abordagem sem pretensões generalizantes, as análises ora realizadas beneficiaram-se do caráter processual das articulações da artista aproveitando a possibilidade de observar o processo em curso, produzindo material de leitura útil para estudos futuros a respeito deste tempo e das configurações que o campo apresenta hoje.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOURDIEU, Pierre. Pierre Bourdieu. ORTIZ, Renato. (org.). São Paulo: Ática, 1983.

_____. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. Usos e abusos da história oral. - 8ª edição – Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.

_____. A Produção da Crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. Porto Alegre: Editora Zouk, 2008.

CARDOSO FILHO, Jorge; JANOTTI JR, Jeder. A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. Comunicação e musica popular massiva, Salvador, Edufba, 2006.

CERQUEIRA, Amanda P. Coutinho de. O trabalho artístico na narrativa dos músicos (in)dependentes. In: X Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura - X ENECULT, Salvador. Anais do X Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura - X ENECULT, 2014.

DIAS, Márcia Tosta. Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo; FAPESP, 2008.

DOUGLAS, Mary e ISHERWOOD, Baron. Os usos dos bens. In: DOUGLAS, Mary e ISHERWOOD, Baron. O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

ELIAS, Norbert. Mozart: Sociologia de um Gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

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

FLÁVIO JR., José; ORSOLINI, Márcio. Chega de saudade. Revista Bravo!. São Paulo, edição 131: julho de 2008, p. 88-97.

FRYDBERG, Marina Bay. “Eu canto samba” ou “Tudo isto é fado”: Uma etnografia multissituada da recriação do choro, do samba e do fado por jovens músicos. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

GALLETA, Thiago P. Para além das grandes gravadoras: percursos históricos, imaginários e práticas do “independente” no Brasil. Música Popular em Revista, Campinas, ano 3, v. 1, p. 54-79, jul.-dez. 2014.

HERSCHMANN, Micael. Indústria da Música em Transição. São Paulo: Estação das Letras e das Cores, 2010, v.1. p.179.

ITO, Liliane de Lucena. Em busca da consagração artística: estratégias de músicos independentes no site MySpace. In: V Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Música Popular - Territórios e Fronteiras da Música Mediática. Centur, Belém. 2013.

MARCHI, Leonardo de. Indústria Fonográfica e a Nova Produção Independente: o futuro da música brasileira? Comunicação, mídia e consumo, São Paulo, v. 13, n. 7, p. 167-182 jul 2006.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro,

v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

REQUIÃO, Luciana Pires de Sá. “Eis aí a Lapa...”: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. 262 p. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós Graduação em Educação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

SÁ, Simone Pereira de. Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: JANOTTI JR, Jelder.; GOMES, Itânia (orgs.). Comunicação e estudos culturais. Salvador: EDUFBA, 2006, p. 147-162.

SUHR, H. C. (2009). Underpinning the paradoxes in the artistic fields of MySpace: the problematization of values and popularity in convergence culture. *New Media & Society*, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore e Washington Dc, v. 11, p.179-198, 1 fev. 2009.

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

TOLILA, Paul. Cultura e Economia: problemas, hipóteses, pistas. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

TROTTA, Felipe; MONTEIRO, Márcio. O novo mainstream da música regional: axé, brega, reaggae e forró eletrônico no Nordeste. Brasília: E-compós, v.11, n.2, maio/ago. 2008.

VELHO, Gilberto. Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas. 3.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2003.

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

_____. A vez dos independentes (?): um olhar sobre a produção musical independente do país. E-Compós, Brasília, dez 2006.

WACQUANT, Loic. Mapear o Campo Artístico. Revista Sociologia, Problemas e Práticas n.48. Oeiras, 2005.

MÍDIA E INTERNET

ANTUNES, Pedro. O florescer de Tulipa Ruiz. O Estadão. 16 de junho de 2012. Disponível em <<http://www.estadao.com.br/blogs/jt-variedades/o-florescer-de-tulipa-ruiz/>>. Acesso em 12 de julho de 2016.

BRESSANE, Ronaldo. Ninguém é de ninguém: a nova realidade. Revista Trip. São Paulo, edição 178: junho de 2009. Disponível em <<http://revistatrip.uol.com.br/trip/ninguem-e-de-ninguem-a-nova-realidade>>. Acesso em 11 de junho de 2016.

BULK, Márcio. Da maior importância v.2 – revisto e ampliado. Banda Desenhada, 26 de julho de 2011. Disponível em <<http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/07/da-maior-importancia-v2-revisto-e.html>>. Acesso em 11 de junho de 2016.

LICHOTE, Leonardo. Cena musical contemporânea de São Paulo se fortalece e é alvo de documentário. O Globo, Rio de Janeiro, publicado em 09 de agosto de 2010. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/cultura/cena-musical-contemporanea-de-sao-paulo-se-fortalece-e-alvo-de-documentario-2969082>>. Acesso em 11 de junho de 2016.

PRETO, Marcus. Antidivas, Tulipa e Andreia Dias lançam discos em maio. Folha de São Paulo, São Paulo, publicado em 19 de abril de 2010. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2010/04/722865-antidivas-tulipa-e-andreia-dias-lancam-discos-em-maio.shtml?mobile>>. Acesso em 11 de junho de 2016.

RUIZ, Tulipa. “Tulipa desabrocha”. Entrevista concedida ao site da Revista TPM, publicada em 07 de outubro de 2009. Disponível em <<http://revistatrip.uol.com.br/tpm/tulipa->

desabrocha>. Acesso em 11 de junho de 2016.

_____. "Antidivas, Tulipa e Andreia Dias lançam discos em maio". Entrevista concedida à Folha de São Paulo, publicada em 19 de abril de 2010. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2010/04/722865-antidivas-tulipa-e-andreia-dias-lancam-discos-em-maio.shtml?mobile>>. Acesso em 11 de junho de 2016.

_____. "da maior importância v.2 – reviso e ampliado". Entrevista concedida ao site Banda desenhada, publicada em 26 de julho de 2011a. Disponível em <<http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/07/da-maior-importancia-v2-reviso-.html>>. Acesso em 11 de junho de 2016.

_____. Entrevista concedida ao programa Afinando a língua exibido em 20 de dezembro de 2011b. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=T4cGvLvLHP8>>. Acesso em 11 de junho de 2016.

_____. "As gravadoras estão piradinhas". Entrevista concedida ao site CULT publicada em agosto de 2012a. Disponível em <<http://revistacult.uol.com.br/home/2012/08/%E2%80%9CAs-gravadoras-estao-piradinhas-diz-tulipa-ruiz/>>. Acesso em 11 de junho de 2016.

_____. "O reflorescer de Tulipa". Entrevista concedida a Leonardo Calvano, para revista Continuum (Itaú Cultural) publicada em 19 de novembro de 2012b. Disponível em <<https://leocalvano.wordpress.com/2012/11/19/o-reflorescer-de-tulipa/>>. Acesso em 11 de junho de 2016.

_____. "Ainda independente, Tulipa Ruiz revê primeiros anos de carreira em entrevista ao Multishow". Entrevista concedida à webserie "Um chope com" publicada em 20 de Fevereiro de 2013a. Disponível em <<http://multishow.globo.com/webseries/um-chope-com/materias/ainda-independente-tulipa-ruiz-reve-primeiros-anos-de-carreira-entrevista-ao-multishow.htm>>. Acesso em 20 de Maio de 2016.

_____. “Tulipa Ruiz no Cultura Livre (Bônus)”. Entrevista concedida ao programa Cultura Livre publicada em 27 de abril de 2013b. Disponível em <http://tvcultura.com.br/videos/30860_tulipa-ruiz-no-cultura-livre-bonus.html>. Acesso em 11 de junho de 2016.

_____. “Ritmos do Brasil – A Vanguarda Paulista”. Entrevista concedida ao site Natura Musical, publicada em 20 de Maio de 2013c. Disponível em <<http://www.naturamusical.com.br/vanguarda-paulista>>. Acesso em 11 de Junho de 2016.

_____. “Música livre”. Entrevista concedida ao blog Ronaldo Evangelista publicada em 05 de Julho de 2013d. Disponível em <<https://ronaldoevangelista.wordpress.com/2013/07/05/musica-livre/>>. Acesso em 29 de junho de 2016.

_____. “Tulipa Ruiz canta ao vivo e convida para shows acústicos”. Entrevista concedida ao Bate Papo UOL em 04 de Outubro de 2013e. Disponível em <<http://mais.uol.com.br/view/u7koy1tz917d/tulipa-ruiz-canta-ao-vivo-econvida-para-shows-acusticos-04028D9C3860C0B94326?types=A&>>. Acesso em 20 de Maio de 2016.

_____. “Minha primeira memória musical com Tulipa Ruiz”. Entrevista concedida ao site Natura Musical publicada em 19 de novembro de 2013f. Disponível em <<http://www.naturamusical.com.br/minha-primeira-memoria-musical-com-tulipa-ruiz>>. Acesso em 29 de junho de 2016.




_____. "Tulipa Ruiz se considera 'no caminho' entre o mainstream e a música independente". Entrevista concedida ao programa Morning Show publicada em 01 de julho de 2015. Disponível em <<http://jovempanfm.uol.com.br/morning-show/tulipa-ruiz-se-considera-no-caminho-entre-o-mainstream-e-musica-independente.html>>. Acesso em 11 de junho de 2016.

VILELA, Lívio. Ainda independente, Tulipa Ruiz revê primeiros anos de carreira em entrevista ao Multishow. Websérie Um chope com. Disponível em <<http://multishow.globo.com/webseries/um-chope-com/materias/ainda-independente-tulipa->

[ruiz-reve-primeiros-anos-de-carreira-entrevista-ao-multishow.htm](#)>. Acesso em 20 de Maio de 2016.

ANEXO

ANEXO I: Documento de autorização para divulgação da monografia.

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENAÇÃO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

AUTORIZAÇÃO PARA DIVULGAÇÃO DE MONOGRAFIA

Niterói, 27/07/2016

Eu, **RENAN DO NASCIMENTO SANTOS**, CPF 120.037.717-60 formando(a) do curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, autorizo a divulgação do conteúdo da monografia (texto integral e/ou fragmentos, respeitada a autoria) intitulada **"PARA VER SE EU APRENDO ALGUMA COISA NESSA PARTE DO CAMINHO: UM ESTUDO SOBRE A EXPERIÊNCIA MUSICAL INDEPENDENTE A PARTIR DA TRAJETÓRIA DE TULIPA RUIZ"** defendida nesta data, em bibliotecas e sítios de divulgação de resultados científicos e acadêmicos. Para tal, comprometo-me a entregar a presente monografia em versão digital, em PDF.

Renan do Nascimento Santos

RENAN DO NASCIMENTO SANTOS

Rua Lara Vilela, 126 – São Domingos – Niterói – RJ – CEP 24.210-590 - Tel. 2629-9756