

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE LETRAS

AFONSO LUIS FREIBERGER ANTUNES

LOS HERMANOS E O NOVO SÉCULO DA CANÇÃO

Porto Alegre

2018

AFONSO LUIS FREIBERGER ANTUNES

LOS HERMANOS E O NOVO SÉCULO DA CANÇÃO

Trabalho de conclusão de curso apresentado à
Universidade Federal do Rio Grande do Sul para a
obtenção do título de licenciatura em Letras

**Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Bonifácio
Leite**

Porto Alegre

2018

AFONSO LUIS FREIBERGER ANTUNES

LOS HERMANOS E O NOVO SÉCULO DA CANÇÃO

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Universidade Federal do Rio Grande do Sul para a obtenção do título de licenciatura em Letras

BANCA:

Porto Alegre

2018

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, meu porto seguro, por aquela despretensiosa conversa no carro há sete anos, quando falou que me apoiaria independente das escolhas; por ensinar-me que a revolução está nos pequenos gestos.

Ao meu pai, meu melhor amigo, por ter me dado um violão aos 10 anos, um disco do Caetano aos 13 e um livro de poesia aos 17; por ensinar-me a boa luta pela justiça social.

À Mariana, meu benzinho, por ter sorrido pra mim numa livraria cinco anos atrás e seguir sorrindo exatamente do mesmo jeito todos os dias desde então; por ensinar-me seu infinito dicionário de ternuras.

Aos meus avós, Carmen e Edgar, pelos almoços cotidianos e pelo bom papo; por ensinarem-me na prática o significado da palavra memória.

À Gabi, por ter sido desde sempre a parte mais leve de mim; por ensinar-me a dançar sempre na ponta dos pés pelos carpetes dos nossos dias.

Ao Antônio, que mesmo depois de deixar de ser “seu”, continuou sendo o vizinho mais legal do prédio (mesmo que a concorrência não seja lá muito esforçada); por ensinar-me o valor do cuidado com o próximo.

Ao Paulinho, ao Bruno, ao Léo, ao Pedro e ao Zé por todas as conversas sobre música e existência; por todas as contribuições imprescindíveis para a construção desse trabalho e de vários outros.

A todos os professores que passaram por esse quase sempre desatento aprendiz e com suas ações, mais até do que com suas palavras, me foram exemplo de encantamento e resistência. Os homenageio, aqui, através da figura do professor Guto, que mudou para sempre minha rota, em uma aula qualquer em 2012, ao me apresentar para uma linda senhora chamada Canção Popular.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pela oportunidade valiosa do ensino público. Que muitos outros ainda possam vivê-la.

Ao Brasil cantado por João, Tom, Dorival, Chico, Caetano e Gil.

*“O samba ainda vai nascer
O samba ainda não chegou”
(Caetano Veloso)*

RESUMO

Do sucesso estrondoso do hit "Anna Júlia", canção presente no homônimo disco de estreia, *Los Hermanos* (1999), Marcelo Camelo, Rodrigo Amarante e companhia partiram – sem escalas - para um segundo disco conceitual e ousado: *Bloco do Eu Sozinho* (2001). Essa passagem representou uma transformação no mercado fonográfico brasileiro, pois, ao ter o disco renegado pela gravadora Abril Music, sob a justificativa de ausência de canções com potencial radiofônico, a banda carioca teve de reinventar sua relação com o público e com a mídia, dando os primeiros passos na direção de um mercado independente brasileiro. Do ponto de vista estético, o disco representa a retomada da linha evolutiva proposta por Caetano Veloso (CAMPOS, 1974, p.63), ao dialogar com a tradição do samba-canção, promover - ao mesmo tempo - os gestos de triagem bossanovista e mistura tropicalista (TATIT, 2004) e ainda propor uma modernização do modelo cancional, através de um tipo de canção "impressionista" ou "expansiva", caracterizada pelo deslocamento da dicção do centro do modelo, no que chamei de "nó do novo século". Por sua coragem artística e seu lugar de destaque na virada do século, Los Hermanos representa não só o projeto de um novo século da canção. Representa os valores, os anseios e os modos de dizer de uma geração.

Palavras-chave: Los Hermanos. Cena independente. Canção popular. Rock nacional.

ABSTRACT

Following the resounding success of “Anna Júlia”, hit song included in Los Hermanos’ namesake debut album (1999), Marcelo Camelo, Rodrigo Amarante and band went straight to a bold, conceptual second album: *Bloco do Eu Sozinho* (2001). This transition represented a modification in Brazil’s phonographic market, since having the record denied by record label Abril Music, under the claim that the album had no songs with radio-appeal, the Rio de Janeiro-based band had to reinvent its relationship to both audience and media, giving the first steps towards a Brazilian independent market. From an aesthetic point of view, the record represents the revival of the evolutionary line proposed by Caetano Veloso (CAMPOS, 1974, p.63), engaging with the traditions of *samba-canção*, promoting, simultaneously, Bossa Nova’s gesture of selection and the tropicalist’s blending gesture (TATIT, 2004) while offering a modernization of the model for popular song, through a “impressionist” or “expansive” kind of song, characterized by a shift or displacement of “diction” from the center of the model, a process I call “new century’s node”. Because of its artistic boldness and privileged place in the turn of the century, Los Hermanos represents not only the project of a new century for popular music, but the values, desires and the modes of expression of a generation.

Keywords: Los Hermanos. Independent music. Popular music. Brazilian rock.

SUMÁRIO

1 TODA BOSSA É NOVA.....	8
2 DISCO 1: DO UNDERGROUND AOS TRIOS ELÉTRICOS	14
3 DISCO 2: DO ROMPIMENTO AO INDIE	22
4 MELANCOLIA E REBOSSANOVIZAÇÃO	31
5 O NÓ DO NOVO SÉCULO	47
6 A RETOMADA DA LINHA EVOLUTIVA.....	56
REFERÊNCIAS	65

1 TODA BOSSA É NOVA

Na reta final do século XX, no auge da política neoliberal do governo Fernando Henrique Cardoso, da febre do Axé Music, dos hits sertanejos e do temor com o *bug do milênio*, ascende dentro do cenário artístico brasileiro a banda carioca Los Hermanos. Ela representou um marco de transição entre dois momentos da música popular brasileira: da hegemonia do *mainstream* representado pelo poder das gravadoras e da indústria fonográfica, que vinham dos anos dourados das décadas de 70 e 80 – Napolitano (1999, p. 4) aponta que “Entre 1966 e 1976 a indústria fonográfica cresceu cerca de 444%, contra 152% do PIB no mesmo período” – para a atual cena alternativa independente, também conhecida como indie, que começa a emergir na metade final dos anos 2000, impulsionada principalmente pela afirmação da internet como um veículo de divulgação para os artistas e pela consequente decadência do poder de influência de mídias de massa como a televisão e o rádio.

Esse rompimento pode ser claramente notado ao se colocar em contraste os dois primeiros discos da banda: o homônimo, de estreia, *Los Hermanos* (1999), produzido por Rick Bonadio¹ – produtor já reconhecido à época por lançar bandas-fenômeno como Mamonas Assassinas e Charlie Brown Jr. – e lançado pela gravadora Abril Music, vendendo mais de 300 mil cópias, alavancadas pelo hit radiofônico “Anna Júlia”; e o disco posterior, *Bloco do Eu Sozinho* (2001), produzido por Chico Neves – também produtor de artistas conceituados à época como O Rappa, Lenine e Skank – no isolamento de um sítio na região serrana do Rio de Janeiro, e renegado pela mesma gravadora sob a justificativa da ausência de “hits potenciais”, vendendo algo em torno de 30 mil cópias, um fracasso comercial para os parâmetros de então, em relação ao que se esperava da banda. Apesar do fracasso comercial, o segundo disco tornou-se cultuado por público e crítica com o passar dos anos, sendo considerado pela revista *Rolling Stone Brasil* um dos 100 maiores discos da música popular brasileira. Do fenômeno midiático de “Anna Júlia”, Los Hermanos guina bruscamente para um disco experimental e dissonante de tudo

¹ O disco, no entanto, não foi assinado por Bonadio, devido a impedimentos contratuais com outra gravadora. Oficialmente, constam como produtores da obra os nomes de Rafael Ramos e Rodrigo Castanho.

que era produzido no país. Esse rompimento foi responsável por uma mudança de rumos no cenário da música popular.

Bloco do Eu Sozinho, do ponto de vista comercial, representou uma atitude de negação da banda carioca aos valores estéticos e mercadológicos impostos pela indústria fonográfica, como a busca obsessiva pelo hit e a desvalorização do álbum enquanto obra e conceito. Los Hermanos pode ser considerado o primeiro representante do indie brasileiro, a ponta de lança de um fenômeno de independência do rock semelhante ao que vinha acontecendo em diversos lugares do mundo, principalmente nos Estados Unidos com o surgimento da banda The Strokes e o sucesso do EP *The Modern Age*, lançado praticamente na mesma época. De certa forma, ambas as bandas são resultados de um mesmo processo de transformação dentro do mercado fonográfico, em que artistas estavam saturados do tratamento recebido pelas gravadoras e passaram a reivindicar o controle sobre seu próprio trabalho.

Concomitantemente, do ponto de vista estético, Marcelo Camelo, Rodrigo Amarante, Rodrigo Barba e Bruno Medina propõem uma nova forma de se fazer canção no Brasil, misturando algumas novidades do rock estrangeiro da virada do século, como as colagens experimentais dos discos *Ok*, *Computer* (1997) e *Kid A* (2000) do Radiohead e o peso das guitarras de pop-punk da banda Weezer com influências de música brasileira oriundas diretamente das raízes da canção popular. Entre elas, a batida síntese da bossa nova, a dicção frágil e “pé de ouvido” ao estilo João Gilberto, mas principalmente a poética amoroso-existencial própria dos antigos sambas-canção, semelhante àqueles criados por compositores como Nelson Cavaquinho, Cartola, Lupicínio Rodrigues e Noel Rosa nos anos 30 e 40, tendo como temas centrais o amor não correspondido, a solidão, a saudade, e outras questões do universo da chamada “dor-de-cotovelo”. As referências ao universo popular também se explicitam em inúmeras citações diretas ao carnaval, ao circo e ao samba, em diálogos diretos com antigas canções brasileiras, além da própria inserção de instrumentos como o pandeiro, o tamborim e os naipes de metais à formação clássica da banda de rock.

Essa atitude de negação às estruturas do mercado fonográfico, aliada ao experimentalismo estético do segundo disco, transformou Los Hermanos em um paradigma para uma nova cena brasileira, que tem como característica principal justamente a liberdade criativa proporcionada pela independência das gravadoras e

das mídias de massa. A banda acabou se tornando também uma espécie de elo entre uma canção popular do passado, dos sambas-canções, das marchinhas de carnaval, da bossa nova e do tropicalismo, e uma nova geração de música popular.

No entanto, ao mesmo tempo em que Los Hermanos resgata as raízes da canção brasileira, também é responsável por promover algumas revoluções importantes em sua estrutura. A primeira revolução foi apresentar um projeto que busca sintetizar a música popular brasileira dentro de uma estética rock. Algo que, sem dúvida, já havia sido ensaiado dentro do movimento tropicalista com Os Mutantes, Gil e Caetano, mas sob outras perspectivas estéticas. E também era explorado em alguns contemporâneos noventistas como Raimundos e as bandas do movimento manguebeat, mas através de influências de ritmos do nordeste, como o forró, o baião e o maracatu. Porém, ninguém obteve o mesmo sucesso que o quarteto carioca ao propor a absorção de elementos do samba-canção e da bossa nova ao rock brasileiro. Até então, tal atitude soava um tanto pejorativa à cena roqueira, que negava a antropofagia tropicalista e via no tamborim e no pandeiro, no banquinho e no violão, estereótipos de Brasil:

no começo dos anos 1990, era até meio vergonhoso para qualquer um admitir que gostava de música brasileira. Gostar de tropicália, então, era motivo de chacota: “Curte Caetano? Gil? Você está maluco! Mutantes?”. As pessoas davam risadas. (CRUZ, 2008 apud CLEMENTE, 2008, p. 130)

Outra revolução, sem dúvida, é a retomada da melancolia como uma estética possível. Los Hermanos é responsável por jogar a última pá de terra sobre o bem sucedido projeto de “promessa de felicidade” (MAMMI, 1992, p. 70) proposto pela bossa nova e seu “chega de saudade”, que construíra desde 1958 uma plataforma possível para canções otimistas em relação ao amor e ao futuro. Nas palavras de Caetano Veloso:

Houve um momento em que apareceu o Los Hermanos, que não por acaso tem o nome em espanhol, com canções de rock tristes. Havia já outros grupos melancólicos, mas o fato é que a temática da tristeza deixou de ser proibitiva. (GRAIZ, 2018).

Ao mesmo tempo, também vai contra uma maré de negação ao universo romântico por parte das bandas de rock brasileiras dos anos 90, que, em suas canções, tratavam o amor quase sempre através do deboche, da ironia ou da paródia. O rock brasileiro, que já era predominantemente temático desde os anos 80, com “canções aceleradas, centralizadas no refrão e repletas de recorrências

melódicas, numa linha de clara reabilitação da dança e dos estímulos corporais” (TATIT, 2004, p. 62-63), começa a reagir diretamente a um processo de hiperpassionalização da dicção presente em gêneros periféricos emergentes como o Pagode e o Sertanejo, e suas canções ultrarromânticas:

O apogeu da música sertaneja nas grandes redes de televisão brasileira foi simultâneo a uma significativa queda na popularidade do rock nacional no início dos noventa, o que resultou em nova exacerbação dos apelos passionais no mundo da canção. (TATIT, 2004, p.234).

Se a chave passional volta a ter força no mundo da canção, o sucesso dos gêneros periféricos faz com que a classe média produtora e consumidora de rock e a dita elite popular torçam o nariz para o amor, transformando-o em uma espécie de tabu, um assunto fora de moda, cafona e démodé, que pertencia unicamente à esfera da música brega. O rock nacional passa a viver, devido a isso, uma febre antipassional, que evita tratar de sentimentos nas canções. Isso fica claro ao analisarmos as bandas de maior sucesso a surgirem na década, que podem ser divididas - num reducionismo meramente analítico - em três categorias: bandas de viés antirromântico, que se utilizam da sátira e do humor como estética (Mamonas Assassinas e Raimundos); bandas preocupadas com questões políticas e sociais (O Rappa, Chico Science & Nação Zumbi e Planet Hemp); e bandas “solares” de apelo pop dançante (Skank, Cidade Negra, Jota Quest e Pato Fu). Todas tendem bruscamente para o universo da tematização.

Los Hermanos resgata através da melancolia – essa espécie de tristeza contida, equilibrada e perene – o amor. Parece haver em suas canções a esperança em um amor jamais alcançado, desaguando no desamparo e na solidão de um indivíduo que tem de buscar em si a felicidade perdida no caos da vida urbana e coletiva. Propõe, assim, uma espécie de reboissanovização em chave trocada – por ser passional e não temática como a bossa nova – da dicção ao transformar tanto a tendência de hiperpassionalização do Sertanejo e do Pagode, quanto a negação promovida pelo rock nacional, em uma passionalização melancólica e sofisticada, sentimental e reflexiva, que aceita o romantismo, mas poda seus excessos, mostrando ao rock nacional e à música popular em geral, que é possível novamente se fazer canções de amor.

A última revolução – cabe dizer que esse ponto talvez seja a grande contribuição deste trabalho – é a de ser a faísca para o surgimento de um novo

modelo de canção. Nas composições de Marcelo Camelo e Rodrigo Amarante, cada verso parece ter em si todo um universo cancional à parte, que abre novas possibilidades de reflexão e catarse durante toda a canção. Isso é causado por uma espécie de fuga à tematização. É como se fosse uma canção feita por vários refrãos (alongamentos de vogais, acentuação das tensões), que vão pincelando, verso a verso, as emoções. Ou até mesmo uma colagem de várias canções dentro de uma, visto que em muitos momentos os versos parecem não estar completamente interligados, mas juntos constroem, poeticamente, um único painel, tal qual um quadro impressionista. Isso só é possível devido a um deslocamento da dicção do centro do gênero, que a coloca quase na mesma posição de importância das linhas melódicas e dos arranjos, disputando um lugar ora com a agressividade de guitarras distorcidas, ora com a leveza dos instrumentos de sopro.

Em *O Século da Canção*, Tatit (2004) trata a bossa nova e o tropicalismo como “o nó do século”, respectivamente o enlace e o deslance da canção brasileira: linhas de força que entrelaçam e unem a canção ao longo do século, espécie de anticorpos de defesa para toda atitude de excesso e exclusão dentro da música popular. Isso se daria respectivamente através de dois gestos: a triagem bossanovista e a mistura tropicalista. Nesse sentido, podemos dizer que Los Hermanos age das duas formas, ou, de algum modo, busca sintetizar as lições de Caetano Veloso e João Gilberto: seja rompendo com os excessos da cena dos anos 90 – a hiperpassionalização promovida pelo Sertanejo e pelo Pagode e a febre tematizadora da cena roqueira -, seja pela mistura de guitarras distorcidas do hardcore com melodias de samba-canção como assimilação da estrutura da MPB ao rock e forma de expansão dos modos de dizer. Com o surgimento de um novo modelo de canção popular, que desloca a dicção do centro, recalculando as possibilidades do gênero, Los Hermanos pode ser responsável por uma espécie de um terceiro gesto cancional, um nó do novo século.

Analisando como se dão essas transformações causadas pela banda, como é sua postura frente ao mercado e às estruturas, quais são seus diálogos com o popular e com a tradição, de que forma deglute as influências estrangeiras e quais são os caminhos apresentados para a nova geração, o presente trabalho tentará mostrar que Los Hermanos segue por excelência alinha evolutiva da música popular brasileira, termo criado por Caetano Veloso para tratar de um caminho a ser seguido na canção popular a partir do gesto de modernização do samba-canção promovido

pelo projeto da bossa nova: “a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez” (CAMPOS, 1974, p.63). Isto é, mostrar como a banda carioca alinha-se a uma perspectiva de vanguarda.

Após analisar o panorama histórico e as características dos dois primeiros discos da banda, a intenção desta pesquisa é mostrar como Los Hermanos representa uma espécie de membrana na canção popular brasileira, que absorve elementos do passado na mesma intensidade que fornece novidades para o futuro, inaugurando o que chamarei, com alguma ousadia, de “um novo século da canção”.

Tendo não só uma posição central num momento sócio-histórico decisivo, por ser, sem dúvida, a grande banda brasileira da virada do milênio, mas também por propor inovações nos mais variados aspectos, seja no modelo cancional, seja no mercado fonográfico, a banda Los Hermanos chacoalha e transforma para sempre o cenário nacional, dentro e fora do rock. Entendê-los, de certa forma, também é uma tentativa de entender como se expressa e se identifica uma geração.

2 DISCO 1: DO UNDERGROUND AOS TRIOS ELÉTRICOS

Os anos 90 chegavam ao fim e com ele também se encerrava o chamado “século da canção”, de Tatit (2004). Nas rádios e nos programas de auditório, assistia-se como nunca antes ao sucesso de gêneros periféricos como o Pagode, o Sertanejo e o Axé Music. Em comunidades de São Paulo, o RAP começava a dar as caras dentro da realidade brasileira. O rock nacional, por sua vez, havia perdido terreno desde o fim dos anos 80, década na qual vivera a hegemonia estética e comercial do *mainstream*. Através de um levantamento feito no blog *As músicas mais tocadas*, que lista as 100 canções mais tocadas no Brasil desde 1902, percebe-se que durante os anos 80 o gênero ocupava em torno de 25% das listas das canções mais tocadas nas rádios, uma fatia muito considerável do mercado. No entanto, do início dos anos 90 em diante, com exceção de esporádicos sucessos, caso do hit *Garota Nacional* do Skank e do meteoro Mamonas Assassinas, o rock brasileiro afastou-se do *mainstream*, perdeu o mercado de massa, e caiu para apenas módicos 10% das paradas:

a relação do rock brasileiro com o mainstream da indústria fonográfica estava desgastada, no começo dos anos 90. Nessa mesma época, o Brasil passava por uma crise mais ampla em 1989, a inflação acumulada no final do governo de Sarney chegava a 1764,86% e, no ano seguinte, o faturamento da indústria fonográfica brasileira caiu 40%. Assim, para os grupos de rock brasileiro dos anos 80 que se dirigiam a um público amplo, ficava cada vez mais difícil recuperar a grande vendagem de alguns anos atrás, que, aliás, eram muito altas. Os Paralamas do Sucesso, por exemplo, que alcançaram 750 mil cópias vendidas com *Selvagem?* (1986), vendiam cada vez menos: entre *Bora bora* (250 mil cópias, 1988), *Big bang* (200 mil, 1989), *Os grãos* (100 mil, 1991) e *Severino* (55 mil, 1994) a diferença é notável. (FRAGA, 2007, p. 4-5).

Neste panorama, surge dentro do circuito universitário carioca, no ano de 1997, uma banda formada por jovens estudantes de classe média, que tinha a intenção de “misturar letras de amor com hardcore. O peso da melodia e a leveza das letras”, como conta o vocalista Marcelo Camelo em entrevista ao blog *ScreamAndYell* (FERNANDEZ, 2002). Chamava-se Los Hermanos. Em 1998, a banda lança duas demos de forma independente: *Chora* e *Amor e Folia*, trabalhos que a fizeram emergir rapidamente dentro da cena underground, num processo crescente de reconhecimento de público e crítica que culminou em um convite para tocar em um festival independente de grande relevância: o Abril Pro Rock. Este já era palco reconhecido por ser uma grande vitrine de novidades do rock nacional desde quando surgiu em 1993 no Recife, em meio à febre mangubeat. Esse show

foi um divisor de águas na história dos hermanos, porque os faria chegar aos olhos e ouvidos das grandes gravadoras, caso da Abril Music, com quem assinaram o primeiro contrato fonográfico.

O primeiro disco da banda é como um ornitorrinco estético. Transita entre Weezer e Lamartine Babo, vai de Sublime a Roberto Carlos, passando invariavelmente por Mulheres Q Dizem Sim e Acabo La Tequila – bandas contemporâneas da época underground. Numa geleia geral meio talhada, feita de fruta ainda verde, há um disco que se pretende ousado, mas esbarra em inconciliações estéticas. É uma obra que pode ser facilmente dividida em duas visões divergentes de música, como se houvesse dentro dela dois discos diferentes: o disco que a banda idealizava, minado por outro disco, o da gravadora, com canções que soavam comercialmente interessantes. Apesar dos dois lados confluírem na ideia de se gravar canções de amor, algo que seduzia tanto o mundo *mainstream* – por ver numa banda de garotos cantando músicas românticas uma grande oportunidade de mercado –, quanto para a própria banda – por ter essa temática como essência das suas composições desde seu surgimento –, gravadora e banda não falavam musicalmente a mesma língua. Los Hermanos ainda era a banda queridinha do underground, conhecida pela ousadia de misturar hardcore, ska e marchinha de carnaval, fazendo de seus shows um carnaval de tamborins, naipes de metais e guitarras distorcidas. Já a Abril, com suas óbvias intenções comerciais, enxergava um grupo de rostos jovens com um grande potencial para emplacar baladas românticas.

Essa dissonância é a grande tônica do álbum *Los Hermanos (1999)*. Em suas 14 faixas, claramente, existem dois tipos diferentes de canções. O primeiro grupo, predominante no disco, é onde se fazem mais presentes o hardcore e o ska: músicas com andamentos acelerados, variações bruscas de estilo e vocais que transitam entre o agressivo e o romântico. Algo interessante dessas faixas é que a sua maioria mal chega aos 2 minutos de duração, o que dá a elas certo tom de vinheta ou interlúdio. Essa é mais uma faceta da influência hardcore, gênero que tem por característica o BPM acelerado e a música de curta duração. Neste grupo, destacam-se “Pierrot” (“O Pierrot apaixonado chora pelo amor da Colombina/E a sua sina chorar a ilusão”), espécie de paráfrase da tradicional marchinha carnavalesca “Pierrot Apaixonado” (“Um pierrô apaixonado/Que vivia só cantando/Por causa de uma colombina/Acabou chorando”) de Noel Rosa e Heitor dos Prazeres; e

“Azedume” (Tira esse azedume do meu peito/E com respeito trate minha dor/Se hoje sem você eu sofro tanto/Tens no meu pranto a certeza de um amor) uma faixa que derrama em seus brevíssimos 1 minuto e 21 segundos a amargura do final de um relacionamento amoroso. Ambas são registros de repertório ainda da fase underground. Nelas, e em outras 10 faixas que seguem pela mesma linha, temos uma mostra daquela banda que entusiasmava a cena carioca com suas levadas de marchinha de carnaval aliadas à intenção de contrastar o “peso da melodia” e a “leveza das letras”, como define o próprio Camelo:

Marchinha tem muito a ver com o começo do Los Hermanos. A relação afetiva grande com marchinha e a dicotomia que existe naquele clima feliz com as letras muito tristes. Acho que nosso primeiro disco, os primeiros passos da banda, tiveram muito a ver com isso, esse caminho tênue entre a alegria e a tristeza que tem na marchinha de carnaval e tem na música de circo também... A gente tentava evocar alguma coisa parecida com isso. (PROGRAMA ENSAIO, 2005).

O segundo grupo de canções, em menor quantidade no álbum, mas não por isso de menor importância, é o das baladas românticas: “Primavera” e “Anna Júlia”. Carregam um grande apelo pop, devido às letras românticas, às melodias chiclete e às harmonias leves ao estilo Jovem Guarda. Desaparecem nessas faixas a levada da marchinha e as guitarras de hardcore. As duas canções diferem em forma e estilo das do primeiro grupo: parecem ter sido tiradas de outro disco ou de outra banda. A gravadora escolhe, não por acaso, justamente essas duas músicas, as mais ortodoxas e convencionais do disco, para serem trabalhadas nas rádios. Rick Bonadio, produtor do disco, fala sobre a seleção do repertório:

Eram uns playboyzinhos lá do Rio de Janeiro. Chegaram aqui para gravar e eu disse: essa é a música (Anna Júlia). Se não fosse essa canção, nem estariam aí hoje ou poderiam estar, quem sabe, mas a música ajudou. Foi rápido, impulsionou a carreira dos caras de uma maneira legal. Eles têm uma legião de fãs e já fizeram coisas muito legais, com letras boas e outras não tão boas assim, claro. Essa coisa de ficar contando para as pessoas uma conversa fiada de que nós fazemos tudo em prol da arte não cola comigo. No mundo real, a coisa não é assim. Você abre a porta e entra aqui no estúdio e vê que a conversa é outra. (CARVALHO, 2014).

A escolha de Bonadio para a produção musical do disco diz muito sobre como a gravadora encarava o projeto Los Hermanos: como um caça-níquel, uma aposta alta no mercado fonográfico. Bonadio era o nome por traz dos dois últimos grandes sucessos comerciais a surgirem do rock brasileiro: Mamonas Assassinas e Charlie Brown Júnior. Já era conhecido na cena musical por ser um produtor que busca o hit, a parada de sucesso e o disco de ouro antes de qualquer valor estético. É um

homem do *business* antes de ser um homem da arte. Alexandre (2013, p. 138) o define como “um produtor que construiu seu império fazendo músicas não para pessoas, mas para *targets* de consumo bem definidos”. Nesse disco, mais uma vez, a intuição comercial do produtor acertara em cheio: “Anna Júlia” rapidamente estouraria nas rádios de todo o país, tornando-se em pouco tempo um dos grandes hits da década. Foi considerada pela revista *Rolling Stone Brasil* uma das 100 maiores músicas brasileiras:

Quando foi lançada em 1999, era impossível sintonizar uma rádio e não ouvir “Anna Júlia”. A levada alegre da canção triste agrada já na primeira audição – e puxou o álbum de estreia do Los Hermanos. Apesar de ser exatamente roqueira (o beatle George Harrison até regravou o solo de guitarra, em versão do ex-Traffic Jim Capaldi), dominou até o Carnaval naquela época (TURRA, 2009)

O sucesso estrondoso, apesar de inegavelmente desejado, não era algo que estava tão presente no horizonte dos hermanos. Quase do dia para a noite, tudo havia se transformado: “Éramos uma banda underground querida e, depois de Anna Júlia, passamos a malditos.” conta Marcelo Camelo (UNIVERSO MUSICAL, 2003). Ao mesmo tempo, multidões cantavam o refrão de “Anna Júlia”, rádios a executavam à exaustão e o disco de estreia vendia como água: em poucos meses, foram quase 300 mil cópias. Não por acaso, o hit ficou entre as 100 músicas mais tocadas no Brasil durante dois anos seguidos, em 1999 e 2000. Entrevistas, programas de auditório, capas de revista, todo universo *mainstream* dobrava-se para os cariocas. Los Hermanos era o grande fenômeno da música brasileira da virada do século: “A gente saiu do underground do Rio, de banda queridinha do Rio, para num outro momento Ivete Sangalo estar cantando a música para Antonio Carlos Magalhães queimar suas calorias. Isso é um negócio no mínimo surrealista”, conta Rodrigo Amarante (SANCHEZ, 2001b). O sucesso da canção no carnaval de Salvador de 2000 – repaginada especialmente para os trios elétricos e cantada até pela grande cantora brasileira da época – mostra como a canção extrapolou nichos, estilos e públicos, invadindo até os terrenos mais populares e distantes do universo do rock.

Em 2012, Bruno Medina, tecladista da banda, escreveu uma carta aberta ao cantor Michel Teló, que vivia o auge do hit “Ai Se Eu Te Pego”, contando como “Anna Júlia” também fora uma música que “saiu do controle”:

Ao assistir ao vídeo que registra soldados israelenses pulando feito bobos da corte ao som de “Ai se eu te pego” no meio do deserto, tive a impressão

de que o sentimento que a cena deve despertar em você seja algo semelhante a quando conheço uma menina de 12 ou 13 anos que se chama Anna Júlia. É estranho, e ao mesmo tempo fascinante, quando uma música nossa passa a fazer parte assim da vida das pessoas, né? (MEDINA, 2012).

O hit havia saído do controle de tal modo que a própria banda começou a sentir-se, de certa forma, ofuscada pela própria criação. Em seus shows, ninguém queria ouvir qualquer outra canção que não “Anna Júlia”, e nesse embalo, a imprensa tratava-os como a banda de uma música só:

A escalação do show era bizarra: uma dupla sertaneja mirim, uma banda de baile e outra dessas gauchescas. Pra fechar a noite, Los Hermanos. O cartaz e o material de divulgação também eram, no mínimo, estranhos. Sobre uma foto antiga da banda carioca, estava lá a frase, em letras garrafais: “Ô Anna Júliaaaaaaa”. Até um jornal de São Bento do Sul (SC), ao noticiar o show, disse que estaria na cidade o grupo autor do sucesso “Ô Anna Júliaaaaaaa”. Bizarro. (FERNANDEZ, 2002).

No fundo, a banda não se sentia representada na imagem que a mídia e a gravadora haviam criado dela, em bizarrices como uma foto na capa da revista *Capricho* com a manchete “Somos um grupo rock” ou no esboço de *boy band* que encenava ao lado de uma atriz da Globo no clipe de “Anna Júlia”. Não que o grupo renegasse o sucesso, apenas estava em descompasso com o rumo que a carreira vinha tomando. Não sentiam que eram levados a sério como artistas e a fama, ironicamente, parecia apagá-los: a crítica os tratava como medíocres, o underground como traidores e a mídia como uma banda de apelo teen, um hit instantâneo. Essa estranha sensação de serem vistos como uma banda de uma única música apenas reforçava a ideia de que, assim como todo sucesso meteórico, quando a música chegasse ao seu limite, eles seriam descartados juntos. Estavam reféns da própria canção. Tatit (2004, p. 107) aponta para a liquidez da relação entre músicos e empresas durante os anos 90: “Os artistas em sua maioria eram tratados como peças de uma engrenagem que poderiam ser substituídas a qualquer instante”.

Recentemente, viralizou nas redes sociais, um vídeo de 2006, nos bastidores de um festival, em que Rodrigo Amarante responde de forma bastante contundente a um jornalista que o questiona, de forma provocadora, se a banda sentia-se incomodada por “ser lembrada por Anna Júlia”:

O que incomoda é o jornalismo - como é que eu vou dizer? – preguiçoso [...] esse tipo de pergunta assim, leviana, sem uma profundidade, acaba levando as pessoas a terem uma impressão errada, que é essa, de que incomoda a gente Anna Júlia. Pelo contrário: a gente adora a música, tem tocado em muitos festivais e nunca tivemos problemas com isso. Só que é

comum as pessoas acharem que fazer sucesso é uma coisa ruim, negativa. Porque “ah, não, se faz sucesso então não deve ser bom”. E isso é uma ingenuidade, tanto da imprensa, quanto das pessoas, de achar que se tornar público ou ser muito conhecido é uma coisa ruim. Acho que é ruim para quem é fraco e tem medo de perder isso. A gente nunca teve isso. A gente faz música com o coração, da forma como a gente sabe fazer. Então, Anna Júlia foi feita da mesma forma, a gente adora a música. As pessoas se incomodam é com a gente ter feito sucesso, isso sim. (AMARANTE, 2006).

Tal fala demonstra que havia muito mais um ressentimento da banda em relação a certo tratamento recebido da imprensa – que é um desdobraimento do tratamento da gravadora e da indústria como um todo - do que propriamente um desdém por “Anna Júlia”. O mito de que Los Hermanos renegou o sucesso surge de atitudes da banda que demonstravam consciência e cuidado em relação à própria imagem e obra, gestos incomuns à maioria dos artistas de grande exposição da mesma época, como aponta artigo do Estadão:

Camelo e Amarante eram músicos diferenciados quando davam entrevistas. Nem um pouco deslumbrados quando estouraram com a indefectível “Anna Júlia”, falavam com segurança e despreendimento aos jornalistas, mostrando que tinham referências, que tinham algum conteúdo, fugindo da terra arrasada que era a seara intelectual do rock brasileiro no final dos anos 90 e começo dos anos 2000. (MOREIRA, 2011).

No entanto, a partir desse mito, pintou-se, por parte do público e da crítica, incentivada em grande parte por essa mesma imprensa, uma imagem de rebeldia ou prepotência da banda em relação à “Anna Júlia” e a sua popularidade, algo que é afastado por Amarante:

Queremos ser felizes. Isso não é um ato heróico. Não queremos colocar as conseqüências antes das causas. Risco é não imitar, não ter medo de ser popular. Se arriscar é se expor. Ser popular é se opor a fazer música para um determinado público. Não pensamos em quem vai gostar. Isso é ser popular. (UNIVERSO MUSICAL, 2003).

Dois lógicas do *mainstream* parecem incomodar os hermanos desde essa época: o rótulo e a fórmula. De certa maneira, a fuga dessas duas coisas vai reger a postura da banda durante toda carreira. Desde o underground, Los Hermanos era uma banda que propunha inovações em sua obra. Uma inconstância já é notada nas canções do primeiro álbum, que parecem nunca acomodar-se no óbvio (à exceção do principal hit e do sub-hit “Primavera”), com melodias e arranjos que seguem sempre por caminhos pouco usuais. Mesmo quando pecam, às vezes até pela excessiva mudança, as canções mostram uma banda que não pretendia seguir fórmulas e modelos pré-estabelecidos. As próprias misturas inusitadas – de marchinha com hardcore, de melodias pesadas com letras românticas - já indicam

essa ousadia. No entanto, o sucesso excessivo de “Anna Júlia” ofusca essa faceta do grupo, como fala Camelo:

Ser popular não é criar refrãos fáceis, que as pessoas repetem. Ser popular é fazer o que agrada a cada um. Rótulos como ser banda de skate, de hardcore, criam um público, mas ao mesmo tempo restringe. Não temos compromisso com a marca Los Hermanos. Não queremos criar estigmas – os que criam para a gente já são suficientes. (UNIVERSO MUSICAL, 2003).

Na garupa do hit meteórico, a gravadora ainda pôs um segundo single para rodar nas rádios: “Primavera” (Marcelo Camelo), a outra balada romântica do disco. Sem um refrão icônico e chiclete como o de “Anna Júlia”, mas com uma levada simples, um solo de sax cafona e uma letra lotada de clichês, “Primavera se foi e com ela meu amor/Quem me dera poder consertar tudo que eu fiz”, a canção agregava um bom potencial radiofônico. A faixa rodou bem nas rádios, chegando a frequentar a lista das 100 mais executadas no ano de 2000, de acordo com o blog *As mais tocadas*. Mesmo assim, ainda passou longe do fervor midiático de “Anna Júlia” e serviu apenas para reafirmar o desconforto da banda frente às cobranças da gravadora.

A nova música de trabalho dos hermanos ainda recebeu um videoclipe *kitsch*, de enredo folhetinesco e melodramático, que narra o desencontro amoroso entre um artista de rua – um jovem de origem japonesa que trabalha com uma espécie de teatro kabuki de bolso - e a nobre donzela por quem se apaixonara. A relação é impedida, no entanto, pelo autoritário e vilanesco pai da moça. Durante o clipe, os integrantes da banda aparecem caracterizados de artistas de circo, apresentando-se na praça da pequena e pacata cidade do interior. Tentando animar o público e também o nipônico artista desconsolado que os assiste, o grupo faz mil estripulias, que vão de mágica a cuspir fogo. No fim, um Amarante vestido de palhaço pinta um nariz vermelho no tristonho personagem principal em meio à plateia.

Na esquisitice do clipe, no fundo, há uma boa metáfora para a relação da banda com a popularidade. A gravadora e a imprensa os queriam circenses, como mágicos, contorcionistas ou cuspidores de fogo, servindo para o puro entretenimento, entoando superficiais “Anna Júlias” e “Primaveras” para embalar multidões. Los Hermanos se enxergava, no entanto, na delicadeza e na profundidade do gesto do Pierrot – coincidentemente ou não, abriam a nova fase bradando um “Deixa eu brincar de ser feliz/Deixa eu pintar o meu nariz” na icônica “Todo Carnaval Tem Seu Fim” (Marcelo Camelo).

Num cenário um tanto nebuloso, cercados de expectativas e ainda assombrados pelo fenômeno “Anna Júlia”, Los Hermanos tinham pela frente o grande desafio de gravar o novo disco. Conscientes das estruturas da indústria fonográfica e das teias ardilosas do *mainstream*, eles sabiam também que portavam a chave da casa de munição. Queriam mostrar, enfim, a banda invisibilizada que estava por trás de “Anna Júlia”. Para isso, no entanto, teriam de driblar a sede do mercado por um novo hit e distanciar-se ainda mais das fórmulas do sucesso. O preço era alto e o risco grande, mas estavam dispostos a pagar pra ver. Mal sabiam público, mídia e gravadora, que o fim de um carnaval se aproximava.

3 DISCO 2: DO ROMPIMENTO AO INDIE

Os anos 2000, enfim, abriam suas portas e a tensão em torno de um bug que afetaria os sistemas informatizados, causando o fim dos tempos, não se confirmara. Sob os olhos do século XXI, a vida permanecia aparentemente igual. Para os hermanos, no entanto, os tempos eram outros. Imersos num sítio na serra do Rio de Janeiro, longe da cidade, dos estúdios tradicionais e das cobranças da gravadora, refugiaram-se para a produção de um novo disco (processo que se repetiria em todos os trabalhos do grupo a partir de então). Amarante justifica essa mudança:

No nosso primeiro disco fizemos a pré-produção em um estúdio tradicional, e fizemos um registro das nossas músicas do underground.. Com o Bloco... foi a primeira vez que paramos para fazer um CD. Fizemos uma reclusão em um sítio, e acabou virando um método necessário. Isso é fruto, primeiro, da nossa vontade de concentração. Não é só tocar – a gente conversa, toca violão, faz as letras... (UNIVERSO MUSICAL, 2003).

Para a produção musical do disco, a banda convidou Chico Neves, um produtor ousado e chegado em experimentalismos, prestigiado no cenário brasileiro principalmente pela sonoridade atingida em seu trabalho em *Lado A Lado B* (1999) da banda O Rappa. A escolha por seu estilo de produção, em contraste com o de Bonadio (o polêmico produtor do primeiro disco), aponta, logo de cara, que havia uma guinada sonora e estética em andamento desde a concepção do disco. O nome do novo produtor, inclusive, sofrera resistência da direção artística da Abril Music, como conta o próprio Chico Neves em entrevista à Folha de São Paulo (BLOCO, 2001): "Coloquei um limite para João Augusto [diretor artístico da Abril]. Acho que foi o que criou o problema. Fiquei indignado quando ele disse que sou um produtor que faz as coisas como quer. Disse que lá é diferente, que interferem no trabalho do artista, sim". A saída do baixista Patrick Laplan, justificado por um impasse entre o músico (que foi para o Rodox, banda de hardcore cristão do ex-Raimundos Rodolfo Abrantes) e o restante dos integrantes (que se afastavam da influência base de hardcore e ska do primeiro disco) era outro sintoma da mudança que estava em andamento. Camelo fala sobre a saída de Patrick:

Foi um lance de caminhos estéticos mesmo. O disco começou quando ele saiu. Porque esse disco tem uma harmonia muito grande entre os instrumentos, dependem muito um do outro. E com um baixista que pensava muito diferente era difícil dar o primeiro passo nos arranjos. Foi preciso entrar um baixista que se entendesse melhor com a gente pra começarmos a fazer o disco. (COSTA, 2001).

Com novo produtor e nova formação, agora sem mais um baixista fixo – nesse disco, Kassin, ex-integrante da banda do underground carioca Acabo La Tequila, colaboraria nos graves - a banda buscou o sossego de um sítio para trabalhar nos novos arranjos, promovendo um “clima quase libertário”, nas palavras de Marcelo Camelo (BLOCO, 2001). O resultado desse processo de isolamento e libertação foi *Bloco do Eu Sozinho*, um disco conceitual sobre uma quarta-feira de cinzas:

Quem esperava uma nova “Anna Julia” já recebe o recado na primeira faixa do álbum: “Todo Carnaval Tem Seu Fim”. Este “Bloco do Eu Sozinho” é um disco de quarta-feira de cinzas, um disco de ressaca, de maquiagem borrada, camisas suadas e, sobretudo, um disco de quem vai embora para casa sozinho após a festa. (COSTA, 2001).

No álbum, o hardcore e a marchinha do primeiro disco ficam no passado. As novas canções vão ao encontro de uma ousada estrutura de samba-canção (andamento ralentado, poética amorosa-existencial), ao rock experimental (caráter de colagem nos arranjos, uso de ruídos, faixas que dialogam entre si) e a potência de guitarras pop-punk, inspiradas principalmente na banda Weezer. É um disco de canções herméticas e de arranjos experimentais que intercalam a leveza do samba-canção e a agressividade do pop-punk. Permaneciam do primeiro disco as questões amorosas, porém agora sob um viés muito mais melancólico e reflexivo.

Você terá, sim, sons e letras pra lá de melancólicos, uma temática privilegiando harmonias mais complexas, sons e barulhinhos espalhados pelas dobras das músicas e que poderiam em certos casos, figurar como trilha sonora para pierrôs e colombinas. Todo Carnaval Tem Seu Fim e A Flor, canções de abertura do play, já dão a dica do que esperar. Arranjos de metais tristes, dinâmica crescente, som encorpado e refrão para ficar dias a fio tilintando na sua cabeça. (BEZZI, 2001).

Ao chegar à mesa da gravadora, o disco tornou-se uma grande desavença. De um lado, estavam uma banda e um produtor eufóricos com a sonoridade do novo trabalho, muito mais consistente e maduro artisticamente do que o primeiro. Do outro, estava uma gravadora insatisfeita com aquele material de estrutura errática, canções com refrãos poucos definidos e uma completa ausência de hits potenciais. Em outras palavras, o novo álbum passava muito longe das fórmulas radiofônicas exigidas pelo *mainstream* para a explosão de uma nova “Anna Júlia” e mais distante ainda das expectativas comerciais da Abril Music. “A gravadora teve o mesmo susto que todo mundo que conhecia a banda do primeiro disco. Pediu que regravássemos, repensando os arranjos, com outro produtor” conta Marcelo Camelo para a Folha de

São Paulo (BLOCO, 2001). A banda obviamente recusou. Bateu pé, defendeu o disco com unhas e dentes e partiu para o embate, como escancara a provocação de Amarante em entrevista à Folha de São Paulo:

Hoje, com esses lances pré-apocalípticos de qualidade total, há na lógica comercial essa história de atender a um público supostamente sentado em cadeiras, que vai preencher um formulário e definir o que vai ser o produto. Isso é burro, porque o público é formado a partir do que você propõe. (BLOCO, 2001).

Travava-se, nos bastidores da indústria fonográfica, uma batalha entre uma visão comercial e uma visão artística de música. Los Hermanos criticava a lógica de produto defendida pela gravadora, e esta escancarava os protocolos do sucesso ao recusar o novo disco. Rick Bonadio, em entrevista, fala de certas regras – mais ou menos implícitas - que regem a produção de uma música radiofônica: “A mensagem tem que chegar logo e ser contundente. Letras com gírias espertas têm funcionado e o refrão tem que chegar logo. De preferência antes de 1 minuto e 30 segundos” (COSTA, 2016). Em entrevista da época de divulgação do segundo disco, Bruno Medina conta da existência dessas cobranças, de “categorias” a serem preenchidas na hora da criação, e de determinados “critérios da gravadora pra medir compasso, refrão e sei lá o quê.” (FERNANDEZ, 2002)

A direção da gravadora, por sua vez, culpava o produtor pelos erros: “era impossível lançar o disco como estava. Tinha problemas sérios de sonoridades e timbres. Foi mal gravado.” conta Marcelo Sussekind (BLOCO, 2001), um dos produtores prediletos da Abril Music à época. A solução proposta como conciliação foi uma remixagem do disco, agora com outro produtor, a ser escolhido pelos diretores. Dessa maneira, os dois lados ficariam, de alguma forma, contemplados. Medina mostra que havia uma verdadeira briga de egos:

Foi a maior perda de tempo, porque acabou ficando como nós queríamos. Mas eles acabaram ficando felizes, porque tiveram a última palavra. Foi meio por causa de birra, coisa de falar que não aceitam, querer impor, dizer que “a gente é que manda” e tal. (FERNANDEZ, 2002).

O impasse real jamais seria solucionado. Por mais que a gravadora acabasse lançando o novo disco, não faria o menor esforço para promovê-lo. Sem verba de divulgação, longe de jabás, capas de revista e entrevistas para TV, o lançamento de *Bloco do Eu Sozinho* criava uma situação inusitada: Los Hermanos passava do topo das paradas de sucesso para o desaparecimento quase total para o grande público. Camelo fala sobre isso para o blog *ScreamAndYell*:

Não dá pra encarar como retaliação. A gravadora pega o resultado final, o disco, e diz: “com isso aqui dá pra fazer isso e isso”, o que realmente aconteceu. Nós achamos que foi pouco. O disco teve pouca divulgação, só teve uma música de trabalho até agora (“Todo carnaval tem seu fim”)” (FERNANDEZ, 2002).

O resultado disso é uma queda brutal nas vendas (das 300 mil cópias do primeiro, para 35 mil no segundo), o sumiço das FM e a diminuição – em quantidade e dimensão – de shows, como conta novamente Marcelo:

Esse disco não é pra ser tocado em lugares grandes, até porque não teve uma música que tocou pra caramba em rádio e tal. E isso é legal. Embora com pouco tempo de estrada, temos muita experiência ao vivo. Já experimentamos todos os tipos de palco nesse pouco tempo. É bom voltar a tocar em lugares pequenos, para um público que conhece a banda, canta as músicas, vai no site, vê a banda como um todo. A gente passou muito tempo tocando pra públicos grandes, na excursão do primeiro álbum, em que tentávamos convencer as pessoas. E é bacana estar de volta a plateias mais próximas, sem ter que convencer ninguém. (FERNANDEZ, 2002).

O gesto de resistência artística da banda frente às exigências da gravadora cobrava um preço. No entanto, a mudança não desagradava. Ao mesmo tempo em que entravam na geladeira do *mainstream*, reinventavam a relação com o público. A simples ideia de terem de “convencer” as plateias durante a turnê do primeiro disco escancara o desconforto dos integrantes e o desgaste de imagem frente à superficialidade das grandes plateias. Há um jogo de aparências no universo *mainstream* que parecia incompatível com os ideais artísticos do grupo e o afastamento desse mercado, mesmo que os diminuísse do ponto de vista comercial, os possibilitava um redescobrimto. De estádios lotados clamando por “Anna Júlia”, passaram a tocar em casas de show de pequeno porte, para fãs mais engajados e conscientes do trabalho. Isolados pela própria gravadora, tiveram de buscar novas alternativas para divulgar a obra renegada e seguir trabalhando. Isso abria um novo espaço de interlocução entre público e artista, e criava uma faísca para a construção de um novo circuito.

Segundo Fraga (2007) o rock brasileiro desde seu surgimento, nos anos 60, foi um fenômeno de *mainstream*, presente em rádios, televisões, jornais e revistas de grande circulação, trilhas de novelas e outros meios massivos de comunicação. A partir dos anos 90, porém, com o desgaste midiático do gênero, a queda no número de vendas de discos e a explosão da popularidade das duplas sertanejas, o rock brasileiro teve de reinventar-se para sobreviver, e caminhou em direção à formação

de um circuito alternativo. Alexandre (2013) divide o circuito alternativo brasileiro em duas fases: a independência frustrada e a independência escancarada.

A independência frustrada foi a primeira grande tentativa de construção de um circuito médio brasileiro autossustentável. Iniciou-se no começo dos anos 90, com a crise que atingia o mercado fonográfico, e durou até meados de 1995. O circuito organizava-se, segundo Alexandre (2013, p. 32), “numa teia bastante sólida formada por uma mídia alternativa, pela MTV e por festivais regionais, e usando *demo-tapes* em fitas cassetes como veículo oficial”, dividindo-se em um modelo de camadas: “Para cada camada, havia um circuito de casas noturnas, jornalistas, radialistas, festivais, selos adequados a seu tamanho, e casas, jornalistas, festivais para a camada seguinte” (ALEXANDRE, 2013, p. 165). Essa diversidade, contudo, perderia força a partir da segunda metade da década, com o novo boom da indústria fonográfica causado pelo advento do CD no país:

Nesse momento, as pessoas passaram a substituir suas antigas coleções de discos de vinil pelos discos digitais, em um momento de grandes lucros para o setor. Além disso, ao relançar o catálogo de vinis em CD, a indústria fonográfica proporcionou um aumento considerável de informação musical disponível no mercado” (FRAGA, 2007, p. 8)

As gravadoras novamente fortalecidas – e vendendo como nunca antes – voltavam a apostar no rock brasileiro, fazendo com que muitas das bandas que movimentavam as camadas alternativas, tais como Raimundos, Chico Science & Nação Zumbi e Skank, chegassem às paradas de sucesso: “o mercado superaqueceu a partir de 1996, quando vieram os milhões vendidos pelos Mamonas, pelo Skank, pelos Titãs, os discos de ouro dos Raimundos” (ALEXANDRE, 2013, p. 113). Com isso, o circuito se enfraqueceria, o sonho de uma cena autossustentável cambalaria e o cenário da música pop brasileira retornaria à antiga dicotomia entre *mainstream* e *underground*. Isso, porém, não duraria por muito tempo.

No começo dos anos 2000, o quadro se transformaria em definitivo. Por um lado, a pirataria² desafiava os lucros da indústria fonográfica, por outro a internet possibilitava novos caminhos para o consumo de música. Desde o álbum *Kid A* (2000) do Radiohead, que já era conhecido nas redes meses antes de chegar às lojas – algo parecido ao que aconteceria com Los Hermanos posteriormente com o

² Segundo Alexandre (2013), quase metade da música comercializada no Brasil vinha de suportes falsificados no início dos anos 2000.

lançamento do disco *Ventura* (2003)³–, o mundo digital já começava a influenciar diretamente o mercado musical. No Brasil, o boom da internet seria decisivo para a explosão de um novo circuito alternativo brasileiro:

as ferramentas oferecidas pela internet, ao aproximar a instância de produção e a de consumo, parecem atenuar a tensão, a disparidade, a distância entre o circuito principal e o alternativo no rock brasileiro. De forma que, hoje, não é possível distinguir claramente entre essas duas instâncias culturais e mercadológicas. (FRAGA, 2007, p. 14-15).

Começava, assim, a independência escancarada:

Nos anos 80 e 90, qualquer banda precisaria passar pelo engana-gato de encarar um público que não era o seu, na casa noturna, na FM, no programa da TV aberta. Com o surgimento das redes sociais, qualquer banda maluquete inviável arregimenta “fãs”, baba-ovos e seguidores que compactuam de seu mesmo compromisso com o fracasso. E a sensação de sermos microcelebridades anula qualquer necessidade de comunicar-se com um público maior. (ALEXANDRE 2013, p. 149).

Los Hermanos é a ponta de lança desse chamado movimento indie brasileiro. Sua negação às estruturas, seu discurso romântico em defesa da liberdade artística, sua relação polêmica com a imprensa e com o sucesso, sua reaproximação quase simbiótica com o público, tudo isso a transformaria em um paradigma para a nova geração que se formava. *Bloco do Eu Sozinho* é o grande marco de transição entre a lógica hegemônica das *majors* e a independência escancarada. Ao desafiar a gravadora e defender o desejo do artista frente ao mercado, Los Hermanos simbolizava, como nunca antes, o rompimento consciente do rock brasileiro com a grande indústria e o começo de uma nova era da música brasileira. Fazia um caminho inverso ao habitual: saía das estruturas midiáticas tradicionais para estabelecer-se no universo alternativo. Ainda que não fosse uma independência completa – a banda ainda amparava-se de alguma forma no fato de pertencer a uma grande gravadora –, sua postura de questionamento às estruturas dentro da própria estrutura – num jogo quase tropicalista – representava a inauguração de um corpo a corpo moral dos músicos com a grande indústria. Com essa atitude, jogava combustível sobre o modelo tecnocrata do *business* cultural ao mesmo tempo em que criava um mercado paralelo, pois, ainda reverberando seu recente fenômeno midiático, trazia consigo uma legião de admiradores, o respeito da crítica e a

³ Trechos de ensaios da banda tocando canções do disco vazaram na internet antes mesmo de seu lançamento. Algo, até então, inédito no país.

atenção de parte da imprensa, como mostra uma crítica da Folha de São Paulo sobre o disco:

Sobem a montanha por não acreditarem no besteiro pós-concretista e/ou pró-assunto-nenhum que toma toda a MPB e todo o pop de hoje. Los Hermanos têm o que dizer, ou querem ter. Não se consegue saber, ainda, se a compactação musical por que passa o grupo é pânico de ouvir uma nova "Anna Júlia" saindo carnavalescamente das bocas de ivetes e outras comadres ou uma tentativa guerrilheira de implantar alguma complexidade nas rádios saudosas do ex-hit. O que ninguém pode negar é que o motor de "Bloco do Eu Sozinho" é a coragem (suicida, será?), artigo fora de catálogo num cenário que possui hordas de jotas quest nos calcanhares de cada hermano que ouse botar o pescoço fora da toca. (SANCHEZ, 2001a).

Redimensionava em boa medida o circuito médio, porque surgia para o mundo alternativo já como uma banda conhecida por todo Brasil e bem estruturada profissionalmente (ainda matinha privilégios de *casting* de gravadora, por exemplo). Sem dúvida, o estrondo desse rompimento só era possível por causa do sucesso anterior. A força de *Bloco do Eu Sozinho* residia exatamente em "Anna Júlia". A independência só era possível – e subversiva- em contraste com o status quo da indústria. Todos esses ingredientes – reconhecimento, discurso e polêmica – somados às novas possibilidades de divulgação da internet (Los Hermanos é uma bandas brasileiras pioneiras em centralizar a comunicação no seu site⁴) criaram um cenário até então único no país: a possibilidade de se fazer sucesso longe dos holofotes da grande mídia:

no circuito intermediário dos anos 00, circulam grupos que, ao mesmo tempo, lançam discos por gravadoras, tem videoclipes veiculados pela MTV, circulam em espaços alternativos, e disponibilizam suas canções na rede. Esse é o principal circuito do rock brasileiro nos dias de hoje (FRAGA, 2007, p. 15).

Los Hermanos foi, portanto, pioneira de um circuito médio que se consolidaria no país a partir de então, caracterizado justamente pela independência (seja pela via estética, seja pela via comercial), pelo uso de mídias alternativas de divulgação (blogs, redes sociais e sites), e pelo diálogo muito mais direto com seu público. Em certa medida, as bandas independentes não se preocupariam mais em dialogar com um público massivo. Já nasceriam em diálogo com nichos, mirando públicos específicos e consumidores potencialmente interessados. Mesmo que o grupo de

⁴ Conta Medina: "As bandas têm que se adaptar à nova realidade. O nosso site, por exemplo, foi muito importante para a divulgação do Bloco...Tivemos problemas de divulgação com a gravadora, e o site ajudou. Estamos entre os 20 mais acessados da UOL, disputando com nomes absurdamente maiores." (UNIVERSO MUSICAL, 2003)

Camelo, Amarante e companhia não tenha inaugurado diretamente o circuito médio brasileiro, que já existia de outras formas desde o início dos 90⁵, foi ele o grande responsável por dar vitalidade e prestígio a esse cenário, recalculando as possibilidades de existência artística fora das grandes vitrines:

Desde o artista independente – que pôde finalmente gravar o seu primeiro CD com certa facilidade – até nomes que contavam com um público fiel, mas limitado ou mesmo aqueles que, como já analisamos, encontravam-se afastados do centro de agitação e de sucesso, todos, ou quase todos, sentiam-se agora promovidos em termos de oportunidade e prestígio no meio. (TATIT, 2004, p. 242).

É importante frisar que tudo isto só é possível por causa da ousadia estética e rompedora de *Bloco do Eu Sozinho*, espécie de marco zero do movimento indie. O disco exerce no Brasil o mesmo papel fundador que *The Modern Age* (2001) – primeiro EP do The Strokes que, lançado por um selo independente britânico, continha apenas três músicas e fez sucesso a nível mundial⁶ – exerce no indie norte-americano. Ambos têm como principal característica o desprezo pelas convenções radiofônicas e pelas fórmulas ortodoxas de sucesso, um rompimento consciente com a lógica do mercado musical, construindo reconhecimento e audiência longe dos jabás e das mídias de massa. Inauguram, assim, princípios morais e estéticos que norteariam uma fração importante das novas gerações a partir de então. Camelo fala sobre essa questão:

Queremos fazer música independentemente do mercado. Nos opomos ao disco-pokemon: quando sai o segundo, o primeiro já não faz mais sentido. Queremos que daqui a 20 anos as pessoas fiquem curiosas para saber como foi o nosso trabalho no passado. (UNIVERSO MUSICAL, 2003).

O afastamento de Los Hermanos das estruturas da indústria *mainstream* – primeiro pela via estética, depois pela via mercadológica – representou, portanto, um ato de grandes dimensões para a afirmação da independência da música brasileira. Subverteu as estruturas de dentro para fora e hasteou a bandeira da liberdade artística dentro da indústria fonográfica. Deixou ainda mais tênue a divisão que havia entre a música de massa e a música artística, entre a régua curta do sucesso e a diversidade do alternativo. O descompromisso de dialogar com a massa, causada

⁵ Kapp (2017, p. 17) destaca o pioneirismo de Tim Maia ao criar a SEROMA, sua própria gravadora independente, em 1981.

⁶ Depois do sucesso avassalador de seu primeiro EP, The Strokes gerou uma disputa poucas vezes vista entre gravadoras para contratar um artista. Ao menos 10 gravadoras diferentes tentaram contratá-los, o que permitiu à banda fazer exigências artísticas das mais variadas, dando-lhes maior autonomia.

principalmente pela possibilidade de dialogar mais diretamente com seu próprio público, e o rompimento com os padrões estéticos radiofônicos causariam uma transformação na forma de se fazer canção no Brasil e abririam um leque de possibilidades de mercado nunca antes visto no país. *Bloco do Eu Sozinho* é o começo dessa ruptura.

4 MELANCOLIA E REBOSSANOVIZAÇÃO

Ainda durante a divulgação do primeiro disco, Los Hermanos já chamava a atenção – por bem e por mal – da imprensa por ser uma banda de rock que cantava canções de amor. Em entrevistas, os músicos pareciam estar sempre se defendendo de um estigma que pairava sobre a música romântica:

Com o CD que leva o mesmo nome da banda, estes roqueiros se mostram românticos, muito românticos. São 14 faixas falando de amor desfeito, dor de cotovelo, chute na bunda e assuntos correlatos, que convenhamos, não faz muito a cabeça dos letristas de ska e hardcore. Estes são os dois elementos mais utilizados nas canções de estréia de Los Hermanos, o que rendeu ao grupo um novo tipo de denominação. "Um jornalista nos apelidou de lovecore", diz o tecladista, Bruno Medina (ENTREVISTA, 1999).

Tal estigma se explica quando analisado o cenário musical dos anos 90. Como já dito, o rock havia deixado de ser o gênero hegemônico do *mainstream* desde o fim dos anos 80, quando ocorre a explosão de popularidade das duplas sertanejas:

Diante do excesso *temático* produzido pelo rock, as gravadoras vislumbraram a alternativa de apresentar um excesso *passional*, caracterizado como "música sertaneja", na esperança de compensar o período prolongado de ausência dos temas acentuadamente românticos (TATIT, 2004, p. 105).

Inspiradas na tradicional música caipira, oriunda principalmente do interior de São Paulo, Minas Gerais e Goiás, as duplas sertanejas tinham como principal característica "o aproveitamento das longas durações vocálicas e das amplas expansões melódicas no campo da tessitura que tornavam essas músicas plenamente afeitas aos temas passionais" (TATIT, 2004, p. 106). Em síntese, faziam canções românticas, de apelo ultrapassional, que invertiam a chave das dicções no Brasil da tematização do Brock dos anos 80 para a passionalização. A chamada "música brega", então, passou a ocupar um lugar de destaque no mercado fonográfico e na mídia, promovendo o surgimento de outros gêneros populares como o Pagode e o Axé Music:

Isso abriu um buraco aparentemente intransponível entre as bandas de rock e os projetos que "davam certo" no Brasil. Lembro de longas conversas com o pessoal do Skank sobre o quão sozinhos eles se sentiam nos programas de televisão e nos grandes shows tocando ao lado de grupos de axé e pagode. Em 1996, o Skank vendera 2,5 milhões de discos [...] Se, em números absolutos, o circuito alternativo se beneficiou do dinheiro em circulação, proporcionalmente "o rock perdeu

espaço”, como disse Toni Bellotto à Folha de S.Paulo, sem esconder uma ponta de ressentimento. (ALEXANDRE, 2013, p. 91)

Tanto a elite cultural quanto a classe média consumidora de rock não escondiam que viam com maus olhos a ascensão de tais gêneros. Acostumados à tradição de canções de autor, não compreendiam o novo produto midiático e popularesco criado –sob medida – pelas gravadoras e, claramente, ressentidos pela perda de terreno para essa concorrência – como escancara a própria fala de Bellotto, guitarrista do Titãs –, posicionavam-se como oposição ao que estourava nas paradas de sucesso:

Pois foi esse trio de gêneros – sertanejo, axé e pagode – que mais nitidamente se apoderou do mercado nacional de discos, gerando na sociedade global um misto de alegria e mal-estar. De um lado, o prazer imenso de multidões de fãs e, de outro, o desprezo aborrecido dos aficionados da canção de autor. Nessa nítida divisão de interesses estava a explicação do fenômeno. Programados para uma fruição a distância, os novos gêneros não resistiam à audição concentrada de músicos, intelectuais, jornalistas e praticamente todos os setores da elite cultural. Essa sonoridade não trazia variação rítmica, sutilezas harmônicas, achados poéticos, arranjos diferenciados e nem mesmo se identificava com a procedência singela do canto caipira, do frevo ou do samba carnavalescos. (TATIT, 2004, p. 236).

O rock traduz seu descontentamento com a música brega através da promoção e reafirmação da chave oposta, numa febre tematizadora. Se o brega sertanejo se caracterizava justamente pela passionalização excessiva e pelo derramamento romântico, as bandas reagiam do outro lado com tematização e antirromantismo. Durante essa época, quando o pop-rock tratava de amor, de romantismo ou de relacionamentos em geral, era sempre pela paródia, pelo escracho ou pela sacanagem. De resto, era praticamente uma temática tabu para os artistas que surgiam. Eram tempos escassos de sentimentos e delicadezas na música pop.

Três hits do rock nacional na década “Pelados em Santos” (Dinho, 1995), “Garota Nacional” (Chico Amaral/Samuel Rosa, 1996) e “Mulher de Fases” (Rodolfo Abrantes/Digão, 1999) escancaram essa tendência. “Pelados em Santos”, maior sucesso do fenômeno Mamonas Assassinas, era uma paródia humorística de canções românticas, utilizando-se de exageros cafonas e carros populares – aqui quase como símbolo do público que consumia esse tipo de canção – para fazer uma declaração amorosa escrachada: “Mina, seus cabelo é da hora/ Seu corpão violão/ Meu docinho de coco/ Tá me deixando louco”, “Pois você, minha pitchula/ Me deixou

legalzão/ Não me sintcho sozinho/ Você é meu chuchuzinho”. “Garota Nacional”, um dos maiores hits do Skank, é um pop-rock dançante que faz um elogio sacana a uma garota “com seu vestidinho preto indefectível” a quem o compositor declara seu desejo carnal e objetivo: “Eu quero te provar/Sem medo e sem amor”. “Mulher de Fases”, dos Raimundos, é um punk-rock de pegada country sobre a suposta instabilidade do humor feminino: “Que mulher ruim/Jogou minhas coisas fora/Disse que em sua cama/ Eu não deito mais não”. Em comum entre os três hits e as três bandas, além da tematização das canções – lotadas de reiteraões melódicas e refrãos chicletes –, é uma postura irônica em relação aos gêneros populares que dominavam o mercado, seja através de paródias – Mamonas, por exemplo, gravou diversas delas, tais como “Vira-Vira” (Dinho/Júlia Rasec) versão hipersacana da canção lusitana de Roberto Leal e “Lá Vem o Alemão” versão de “Lá Vem o Negão” do grupo de pagode Cravo e Canela –, de vestimentas – os integrantes dos Raimundos vestem-se ironicamente de pagodeiros na capa do disco *Só No Forevis* (1999) – ou na própria postura de palco dessas bandas, que prezavam muito mais pela piada e pelo riso, do que pela reflexão e o romantismo. Fato é, que o amor havia se tornado, em certa medida, um assunto fora de moda, pertencente ao universo brega a qual os roqueiros renegavam. Para a elite cultural e para o rock, a música romântica estava estigmatizada.

Por isso que, ao serem entrevistados durante a divulgação do primeiro álbum, Los Hermanos tinha de se defender de estigmas e rótulos pejorativos cunhados pela imprensa como “lovecore” ou “wandocore” (mistura de hardcore com o Wando, cantor símbolo do Brega): destacavam-se por ser a primeira banda em muito tempo a retomar amor como um tema sério e possível:

Não vá pensando, no entanto, que o objetivo dos rapazes é escrachar com o sentimento. Quando eles falam de amor, eles falam sério e não têm medo de rótulos como `brega`. "Este é um dos lados que as pessoas enxergam na banda. Se acham isto, tudo bem, é só mais uma visão", diz Marcelo Camelo (voz e guitarra), o letrista da banda. Ele arremata: "Não é paródia, é sério para mim", diz o roqueiro apaixonado. (ENTREVISTA, 1999)

“Anna Júlia” foi um hit fora da curva justamente por ir contra a tendência tematizadora, fazendo uma balada romântica bastante inocente, mas que trata do amor de forma bem intencionada. Supria uma carência passional que havia há tempos na dicção do rock. Não é à toa, portanto, que Marcelo Camelo é tão enfático

nas entrevistas quanto ao fato de fazer canções que misturam peso de guitarras com letras de amor. Tudo isso ia contra o fluxo.

Tatit (2004) fala de um gesto de recolhimento e depuração da bossa nova que realimenta a linguagem da canção popular sempre que essa é exposta a excessos: a triagem. Diante de toda atitude ou tendência excessiva na música brasileira, a triagem bossanovista surge como uma espécie de filtro, um ponto de retorno para a raiz oral do gênero:

Há excesso quando a canção “diz”, mas não convence, em geral por ignorar o princípio entoativo. O gênero se sobrepõe à particularidade da composição de tal modo que já nos acordes introdutórios ou na “levada” instrumental temos todos os elementos – de melodia e de letra – que deverão comparecer ao longo da canção, como se esta tivesse de obedecer a uma conduta preestabelecida. (TATIT, 2004, p. 86).

No fim dos anos 90, a canção popular vivia entre excessos: a hiperpassionalização da música brega e a febre tematizadora do rock. O brega exagerava no romantismo, nas tessituras vocais e nos alongamentos vocálicos. O rock, pela via oposta, negava as questões sentimentais e apostava excessivamente em recorrências melódicas e estímulos pop-dançantes. Em *Bloco do Eu Sozinho*, Los Hermanos propõe uma rebossanovização das canções de amor.

Cabe dizer, antes de seguir, que a ideia do amor, tratando-se dos hermanos, encaixa-se num sentido amplo do termo, pois vaium tanto além do tradicional romantismo das canções brega, entrando em terrenos afetivos menos comuns às canções como as amizades e as relações familiares. Estão presentes, sem dúvida, as temáticas das dores-de-cotovelo próprias de um término e também das inseguranças dos relacionamentos amorosos, mas como conta Amarante: “As letras tratam de relacionamentos, que podem ser entre namorados, irmãos, amigos, pai e filho.” (FERNANDEZ, 2002).

Se a música pop renegava as questões sentimentais, a banda as retomava quase como bandeira, mas, diferentemente do exagero romântico dos sertanejos, as canções de *Bloco do Eu Sozinho* prezam pelo equilíbrio da dicção e pela profundidade das letras, tratando de temas amorosos sempre de forma reflexiva, pelo filtro intimista da melancolia, como defende Camelo:

Em alguns momentos todos são melancólicos. Hoje no rock é a lógica do “vou fazer de um jeito que ela não vai esquecer”. Não existe generosidade, não se divide nada. A melancolia para mim significa sinceridade, abrir o coração e dizer o que a gente sente. Quem nunca se sentiu triste depois de um filme? Quem nunca pensou: “será que eu compartilho aquilo?” (FERNANDEZ, 2002).

A complexidade da poética da banda reside justamente na melancolia que transpassa os temas. A perda, o desamparo, o medo e a solidão –mediados pela melancolia – não aparecem como derramamento ou excesso, mas como equilíbrio. A melancolia como um estado permanente de deriva e espera, agarra-se no amor por uma necessidade de permanência:

Parece que a hostilidade do mundo, sua falta de garantias e de horizonte futuro (“e agora o amanhã, cadê?”), precisa ser compensada por uma segurança afetiva apoiada em modelos há muito consolidados – a família, os velhos códigos do amor romântico – e também por uma sede de transcendência – que no fim se torna a única fuga viável desse mundo. (COSTA E SILVA, 2014).

Freud (2011) trata da melancolia como um estado constante de perda, uma batalha ambivalente entre o ego pessoal e o objeto do desejo, num jogo bastante complexo de sentimentos:

a melancolia tem por conteúdo algo mais do que luto normal. Nela a relação com o objeto não é nada simples e se complica pelo conflito de ambivalência. A ambivalência é ou constitucional, isto é, inerente a cada uma das ligações amorosas desse ego, ou surge justamente das experiências acarretadas pela ameaça de perda do objeto. Por isso a melancolia pode, quanto aos motivos que a ocasionam, ir muito mais longe do que o luto, que via de regra só é desencadeado pela perda real, a morte do objeto. Na melancolia se tramam portanto em torno do objeto inúmeras batalhas isoladas, nas quais ódio e amor combatem entre si: um para desligar a libido do objeto, outro para defender contra o ataque essa posição da libido.(FREUD, 2011, p. 37).

A bossa nova representa na estética do Los Hermanos o gesto entoativo de sofisticação e economia. O cantar em tom baixo e sussurrado, próximo da fala, mesmo que pela chave oposta (visto que a bossa nova é otimista e temática por essência) é que modula o tom da melancolia, do diálogo introspectivo e das interioridades do sujeito. Los Hermanos canta um mundo interno e subjetivo antes de cantar um mundo externo e objetivo, e isso não se dá pelo derramamento tensional da dicção, mas sim pelo seu oposto: o canto frágil e delicado. É o verdadeiro *Bloco do Eu Sozinho*: um carnaval individual e solitário, em que sentimentos e ilusões protagonizam folias subjetivas, afastando-se da objetividade do real. “É como se o mundo não mais oferecesse qualquer interesse, e o indivíduo tivesse se recolhido inteiramente dentro de si, como um caramujo” (COSTA E SILVA, 2014). O cantar da bossa nova surge como um modo de expressar as confissões e de apresentar a delicadeza desse mundo psicológico.

O gesto de triagem de Los Hermanos em relação à ultrapassionalização da música brega e da tematização do rock resulta em uma passionalização medida e sofisticada, que entoa o amor como um estado íntimo e delicado, contrário ao exagero. É a melancolia, esse estado de permanência de que fala Freud (2011) que suaviza os excessos românticos e afasta as tendências temáticas, trazendo um equilíbrio – mesmo que triste e disfórico – para o amor: “Tem a ver com um pouco de entrega, de fazer as coisas para as pessoas. Hoje, as pessoas precisam se achar as mais bacanas. O ser humano é sozinho por natureza.” critica Marcelo Camelo (UNIVERSO MUSICAL, 2003).

Um exemplo disso é “Veja bem, meu bem” (Marcelo Camelo), em que o eu-cancional dialoga, em primeiro plano, com sua amada, a quem carinhosamente apelida “meu bem”. O que se escancara ao longo da canção é um evidente medo da perda e de uma conseqüente solidão: “Veja bem, amor/Onde está você?/Somos no papel, mas não no viver/ Viajar sem mim, me deixar assim”. A melancolia surge como uma resposta para essa constante tensão: “Enquanto isso, navegando vou sem paz/Sem ter um porto, quase morto, sem um cais”, “a solidão deixa o coração nesse leva e traz”. O resultado deste descompasso entre o eu-cancional e seu “bem” é um terceiro elemento da relação, que não é uma amante ou uma nova companhia, como a construção semântica nos leva a crer inicialmente, mas sim o próprio sentimento de desamparo: “Se eu te troquei não foi por maldade/ Amor, veja bem, arranjei alguém/ Chamado saudade”. O que se revela, ao fim da faixa, é o completo sentimento de solidão que acompanha o eu-cancional. Como se tudo antes da revelação dessa saudade servisse apenas como deixa para o sujeito confessar seu desconsolo. Aqui, o cantar bossa nova que predomina na canção serve como confissão, como uma aproximação da conversa franca ao pé do ouvido. Na dicção doce e frágil de Marcelo Camelo, o prolongamento sussurrado das vogais tensiona a levada trágica entre o bolero e o tango do arranjo sem nunca esquecer as lições joão-gilbertianas de equilíbrio vocal e registro baixo. Acentua-se nesse cantar o contraste entre o eu que sente e o eu que canta. Se a melancolia fere de forma constante aquele que ama – e este eu-lírico declara-se abertamente refém da saudade –, sua dicção não exagera nos sentimentos, mas sim os naturaliza, construindo uma sensação de ternura e resiliência mesmo diante da dor, acentuando o estado de ambivalência – o “leva e traz” - da melancolia em relação ao objeto de desejo.

Outro exemplo na obra da banda, talvez o mais significativo deles, da complexidade do sujeito diante das relações amorosas é “Sentimental”(Rodrigo Amarante). Uma canção que, assim como a anterior, trata da onipresença da perda nos relacionamentos: “O quanto eu te falei/Que isso vai mudar/Motivo eu nunca dei/Você me avisar, me ensinar/Falar do que foi pra você/Não vai me livrar de viver”. O eu-lírico parece querer prender-se eternamente ao presente por temer a imprevisibilidade das transformações comuns ao relacionamento (“Que isso vai mudar”) e a perda do controle (“Não vai me livrar de viver”), afinal, pela análise freudiana, o melancólico é um pessimista por excelência. Paira, como na maioria das canções do disco, uma vontade quase sufocante de permanência – entra aí, o conservadorismo afetivo da banda - completamente alienada pelo pavor de uma sempre iminente mudança, como se todo relacionamento amoroso vivesse em despedida: “Eu disse e nem assim se pode evitar”. No entanto, são as próprias possibilidades de mudança do futuro que subvertem a relação no presente. É a projeção que provoca a derrocada: “De tanto eu te falar/ Você subverteu o que era um sentimento e assim/ Fez dele razão pra se perder/ No abismo que é pensar e sentir”. E é na constância do medo, na ansiedade do amanhã – angústia do agora –, na reflexão exagerada e abissal, que reside a melancolia, essa espera por um amor idealizado que nunca se concretiza. O sentimentalismo da canção (“Quem é mais sentimental que eu?”) – cabe ressaltar, aqui, que esse refrão é um dos momentos mais tensionados do disco, em que Amarante grita a plenos pulmões o seu sentimentalismo sofrido, justamente como contraste com os sussurros que prosseguem a canção “Então fica bem, que eu sofro um pouco mais” - não passa desse permanente e complexo conflito entre amor e medo, da ambivalência do amor e do ódio em relação ao objeto de afeto. Por isso que, ao final da canção, o eu-lírico repete quase como mantra pessoal o seu desejo, numa bruta tentativa de autoconvencimento e consolo, numa busca quase intransigente pela permanência: “Eu só aceito a condição de ter você só pra mim”. Na dicção de Rodrigo Amarante, essa melancolia se apresenta na forma arrastada, quase embriagada, como entoa os versos. Se em Marcelo Camelo a doçura é a forma de naturalizar e resistir à dor que deveras sente, em Amarante o despojamento irônico de sua dicção mostra uma despretensão de quase desistência, de quem canta não mais pela boa vontade, mas por necessidade maior, como se a força interior o fizesse expressar num cantar meio contrariado, arrancando de si, seu sofrimento.

Ambas as dicções são passionais e tensionadas – tendem a prolongar brevemente as vogais, a se utilizar de vibratos e de alguns *drives* vocais –, mas diferentemente do exagero de tessitura dos sertanejos ou dos cantores de rádio dos anos 30, essa tensão se dá dentro de uma lógica de economia – na doçura resiliente de Camelo ou na despretensão desistente de Amarante –, quase nunca de excesso. Este exagero, quando há, caso do refrão quase gritado de “Sentimental” e do vocal hardcore de “Tão Sozinho” (Marcelo Camelo), vem justamente como a exceção que confirma a regra, como forma de demarcar as verdadeiras tensões. Em síntese, as duas dicções que compõem a obra dos hermanos – cada uma a sua forma – refletem aquele já reiterado traço de ambivalência – o amor e a ódio, a resistência e a desistência – próprio da melancolia.

É importante, ao olhar para a obra, dissociar a melancolia da tristeza. Nem toda canção do Los Hermanos é triste. Existem momentos solares em *Bloco do Eu Sozinho*, e são neles que se mostra ainda mais límpido o caráter melancólico de sua poética. Como a melancolia está na constância, ela se faz presente e também perfeitamente conciliável mesmo diante de outros sentimentos. Justamente por não ser uma emoção plena, como é a tristeza ou a alegria, mas sim uma sombra, um modo de enxergar, uma lente que direciona o olhar sempre para o lado de dentro do indivíduo. Mesmo a canção mais solar do disco, “Retrato pra laiá” (Rodrigo Amarante) trata em tom quase ácido, com seu riff de guitarra ao estilo Jorge Ben e sua levada de dance hall, de expectativas frustradas e rompimento: “De perto eu não quis ver/Que toda a anunciação era vã/Fui saber tão longe/Mesmo você viu antes de mim/Que eu te olhando via uma outra mulher/E agora o que sobrou?/Um filme no close pro fim”. E até a valsinha alegre e água com açúcar “Mais uma Canção” (Marcelo Camelo) não escapa de um olhar desconsolado e pessimista sobre o amor: “Nada vai mudar entre nós/Como eu sei?/Eu só sei/Tudo vai permanecer igual/Afinal/Não há nada a fazer”, “Vivo iludido/A acreditar que o amor/não se pôs em você”. Fato é, que em nenhum momento do disco, porém, o amor se mostra plenamente realizado. Está sempre sob a perspectiva do ontem ou sob a imprevisibilidade do amanhã. O presente é sempre o lugar do conflito, da reflexão existencial e da autopunição, nunca do afeto. A impossibilidade de amar é causa e consequência da melancolia:

A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar,

inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição. Esse quadro se aproximará mais de nossa compreensão se considerarmos que o luto revela os mesmos traços, exceto um: falta nele a perturbação do sentimento de autoestima. (FREUD, 2011, p. 28).

Nas canções do Los Hermanos, o amor aparece sempre à sombra da perda. Vemos despedidas durante quase todo o disco, desde a primeira faixa em *Todo Carnaval Tem Seu Fim* (Marcelo Camelo) espécie de hino de fim de carnaval “Todo dia um ninguém José/Acorda já deitado”, passando por *Assim Será* (Marcelo Camelo) “Vem dizer adeus ao que restou de quem um dia foi feliz”, até chegar em *Adeus Você* (Marcelo Camelo), que fecha o disco: “Adeus você/Eu hoje vou pro lado de lá/Eu tô levando tudo de mim/Que é pra não ter razão pra chorar”. Evitando as despedidas a qualquer custo, mas, inevitavelmente, tendo que cantá-las, a poética da banda parece estar sempre abanando lenços brancos e é atravessada por uma grande negação ao risco:

Não há, na música dos Hermanos, qualquer tipo de louvação ao risco. Pelo contrário: muitas vezes o que encontramos é a vontade de retorno e de permanência, a vontade de voltar ao porto, que vem junto com o lamento por mudanças indesejadas. E se há uma diferença profunda entre os Hermanos e os tropicalistas seria justamente essa: a de colocar novamente a mudança sob suspeita. A teimosia em avaliá-la de modo direto, subjetivo e parcial – do ponto de vista concreto de um sujeito sentimental. As coisas mudam, sim, e não raro, a depender do ponto de vista, mudam para pior. Um lamento difuso – talvez o lamento de uma geração que não chegou a se sentir como Sujeito da história – perpassa algumas canções dos Hermanos. (COSTA E SILVA, 2014).

Para Adorno (2003), o narrador contemporâneo é, dentre outras características, intimista, metafísico e psicológico. Isto é, ele só consegue encontrar dentro de si as respostas que não encontra à volta, numa busca essencialmente subjetiva, que transforma a realidade apenas num mero cenário, numa atriz coadjuvante da contemporaneidade. As respostas do mundo contemporâneo, portanto, podem ser encontradas apenas submersas num universo subjetivo. Lá, mesmo diante do mundo capitalista, maquinal, controlado e movido pela frieza do consumo – e pela liquidez das relações –, ainda existe o último fio de autenticidade e essência humana, resistente a essa realidade urbana e mercadológica. Se a contemporaneidade da qual fala Adorno é a de um sujeito que vive o capitalismo industrial europeu da primeira metade do século XX, cabe repensá-lo e até ampliá-lo no contexto brasileiro do começo do século XXI, dentro de uma sociedade de princípios meritocráticos, marcada profundamente pela desigualdade social, durante

o segundo mandato do governo neoliberal de Fernando Henrique Cardoso, em plena consolidação do Plano Real, quando é lançado *Bloco do Eu Sozinho*:

Iniciar a vida adulta como trabalhador nos anos 2000 é sentir na carne o resultado de uma desvalorização do trabalho iniciada em meados dos anos 1970 e levada a cabo com intensidade crescente até os dias de hoje. É sentir-se continuamente ameaçado pela possibilidade (já naturalizada) de “não encontrar um lugar” no mercado de trabalho; pelo sentimento de ser altamente “substituível”. É sentir a pressão de um sistema que produz cada vez mais ansiedade com o tempo, no qual estamos continuamente correndo atrás não sabemos bem do que, num mundo que estimula e banaliza a competição, a “luta por vagas”, apoiando-se, para isso, no mito do vencedor. (COSTA E SILVA, 2014).

Los Hermanos é, portanto, um bom exemplo de sujeitos dessa contemporaneidade urbana e industrial dita por Adorno. Vivem, em sua obra, à deriva da realidade, submersos nas profundezas do eu, alienados do mundo ao redor como forma de fuga e de aconchego. Em sua poética, “nos fazem indagar sobre o lugar da melancolia no mundo de hoje – sobre a diferença perigosamente mínima, até do ponto de vista das palavras, entre *resistência* e *desistência*” (COSTA E SILVA, 2014). Seu gesto subjetivo, no entanto, nada mais é do que o ensaio de um gesto geracional. É na capacidade de olhar para si que a banda vislumbra o todo, tocando profundamente em nossas particularidades. É como se entoasse – na delicadeza do seu gesto – individualidades coletivas, criando um verdadeiro carnaval de solidões.

A música da banda Los Hermanos parece captar em parte um sentimento de parcelas dos jovens ao desenhar o mundo externo como hostil. Essa negatividade está relacionada com as consequências do aprofundamento da lógica do mercado na vida. (GAJANIJO, 2016, p. 140)

Seu gesto artístico, além do mais, representa uma ruptura com a superficialidade existente no discurso do mercado musical, como diz Amarante: “Não estamos fora de sintonia. Encontramos eco em outras gerações. Hoje em dia acontece uma coisa falsa, de querer ser o foda. Talvez sejamos diferentes dessa galera que toca no rádio.” (UNIVERSO MUSICAL, 2003). Los Hermanos parece estar em descompasso – esteticamente e emocionalmente - com seus contemporâneos, fato escancarado, por exemplo, na briga – que chegou até à agressão física - com o Charlie Brown Júnior: “Eu me fortaleço é na sua falha. Essa parece mais uma frase do demônio.”, alfineta Camelo (UNIVERSO MUSICAL, 2003). O grupo carioca mostra na sua obra e na sua postura artística, de um modo geral,

não estar filiado aos ideais da música pop de seu tempo, apresentando-se como uma alternativa geracional que rema contra a maré e olha de forma nostálgica para o passado para encontrar respostas: “Realmente é característica das gerações mais jovens mudar o que foi feito antes. Principalmente porque nos anos 80 e 90 a música brasileira foi muito maltratada. É natural que a nossa geração olhe pra trás.”, provoca Marcelo (UNIVERSO MUSICAL, 2003)

Como reação a esse desacordo com o presente, em busca de uma delicadeza perdida, a banda parece encontrar refúgio em outras épocas, em existências e melancolias muito antigas, em paixões e sentimentos próprios do samba pré-bossa nova dos anos 30 e 40. Seja nas letras das canções que parecem compostas por contemporâneos de Noel Rosa, Lupicínio Rodrigues ou Cartola, seja na mistura do rock à estrutura ralentada e passional de composição do samba-canção⁷ – além do uso de timbres *vintages* em naipes de metais ou tamborins e pandeiros gravados em estéreo -, Los Hermanos entoam uma espécie de dicção nostálgica, fora de seu tempo, como bem aponta resenha da época de lançamento do *Bloco do Eu Sozinho*:

o álbum pega na veia e mostra que a saída para a música pop nacional é ser antiga e atual no mesmo riff de guitarra, no mesmo som de tuba, na mesma tristeza de letra que embalava sambas-canção nos anos 30 e que embalam relacionamentos partidos em 2001. (COSTA, 2001).

É no imaginário popular do samba que a banda resgata modos de dizer perdidos em seu tempo: as reflexões profundas do eu, a relação ambivalente com o outro, os códigos do amor romântico, a melancolia que calca a existência. Toda poética de *Bloco do Eu Sozinho* parece ter raízes na música popular do passado, nos compositores do samba-canção, nas lamúrias passionais dos cantores da Era do Rádio. Rodrigo Amarante trata dessa relação:

Samba é tão amplo quanto a música brasileira. É um ponto de partida, que harmônica e tematicamente aparece no CD. [...] Não fazemos esforço de

⁷ Camelo faz parte de uma família com fortes raízes no samba e na MPB. Integra uma terceira geração de músicos. Em seu DVD solo, *Ao Vivo no Teatro São Pedro* (2013), regravou “Porta de Cinema”, um antigo samba-canção composto por seu avô Luiz Souza. Seu tio, Bebeto Castilho, é um dos fundadores do Tamba Trio, reconhecido conjunto musical da Bossa Nova, que acompanhou artistas como Maysa, Nara Leão, Carlos Lyra, Edu Lobo e Quarteto em Cy. Como produtor, Camelo assinou *Amendoeira* (2006), disco solo de Bebeto. Em 2017, também produziu e cantou no livro-disco *Acalanto*, um projeto no qual foram gravadas canções de sua mãe, Ana Camelo, em parceria com seu tio, Luis Otávio – que foi quem lhe ensinou os primeiros acordes de violão -, a partir de “letras e melodias da família”, segundo texto postado em sua página oficial no Facebook (CAMELO, 2016). Com seu irmão, o escritor Thiago Camelo, compôs “Espelho D’Água”, presente no disco *Gal Estratosférica* (2016) de Gal Costa.

resgate nem temos interesse museológico. Somos cariocas, vivemos 20 e poucos carnavais, é natural falarmos de samba. Temos tanto respeito pelo Chacrinha quanto pelo Noel Rosa. (UNIVERSO MUSICAL, 2003)

“Todo Carnaval Tem Seu Fim” (Marcelo Camelo), faixa 1 do disco, abre com um solitário trompete em tom fúnebre que anuncia – entre o militar e o apocalíptico – um despertar. Representa tanto o despertar dessa nova fase estética da banda quanto o despertar do novo milênio. A partir da abertura sugestiva, contrapõem-se rasgadas guitarras em estilo pop-punk, remetendo a Weezer, com resquícios de certa agressividade grunge. No primeiro verso, “Um ninguém José acorda já deitado”⁸ e dessa ressaca de fim de festa, a canção parte para uma série de digressões em referências ao universo popular do carnaval e da canção brasileira: “Toda rosa é rosa porque assim ela é chamada/Toda Bossa é nova e você não liga se é usada”, “Toda banda tem um tarol, quem sabe eu não toco/Todo samba tem um refrão pra levantar o bloco”, finalizando no alegórico refrão “Deixa eu brincar de ser feliz/Deixa eu pintar o meu nariz” que mistura a melancolia da busca pela felicidade a um toque de cultura popular – nessa imagem dúbia que representa o palhaço. É essa junção um tanto conflituosa entre o mundo psicológico individual e o imaginário popular que transparece ao longo de todo disco.

Depois da música de abertura em tom quase manifesto, na qual se apresentam explicitamente as referências que recheiam a obra – blocos de carnaval, desfiles, palhaços, flores, sambas e bossas –, temos uma série de canções que se estruturam no ritmo ralentado e na dicção passional do samba-canção. Alternando as guitarras distorcidas em camadas expandidas – muitas vezes remetendo à estética inorgânica dos arranjos do Radiohead–, com a batida leve e quebrada da bossa nova, sem nunca deixar as pretensões pop das lições tropicalistas de lado, a banda estabelece em suas letras, como já apontado, um diálogo interessantíssimo com a poética romântica e existencial dos antigos sambas, reafirmando uma maneira de ver o mundo, através da modulação da dicção nostálgica.

Em “A Flor” (Marcelo Camelo/Rodrigo Amarante) temos a imagem do que talvez melhor simbolize essa relação com a canção do passado. A flor é uma metáfora para dor e delicadeza numa mesma figura, pois representa tanto a euforia do romantismo quanto a dor-de-cotovelo. É um tema extremamente frequente em

⁸ Além de uma clara referência à imagem do José drummondiano, esse Zé de “Todo Carnaval Tem Seu Fim” parece ser o mesmo personagem criado por Gonzaguinha em “Comportamento Geral”: “Cerveja, samba, e amanhã, seu Zé/Se acabarem com o teu Carnaval?”. O carnaval, na canção do Los Hermanos, no entanto, acabou.

canções dos anos 40, como a clássica “A Flor e O Espinho” (Nelson Cavaquinho), “Tire o seu sorriso do caminho/Que eu quero passar com a minha dor/Hoje pra você eu sou espinho/Espinho não machuca a flor”, e está presente, inclusive, no primeiro samba-canção de que se tem registro, “Linda Flor” (Henrique Vogeler/Luis Peixoto/Marques Porto): “Chorei toda noite/E pensei/Nos beijos de amor/Que te dei/loiô, meu benzinho/Do meu coração/Me leva pra casa/Me deixa mais não”. A flor também é um dos símbolos da fase heroica da bossa nova em *O amor, o sorriso e a flor* (1960), disco de João Gilberto. Na canção de Camelo e Amarante, a flor aparece como centro de uma narrativa de desencontro. Ao tentar conquistar sua amada cortejando-a com uma flor, o sujeito apaixonado acaba perdendo-a para “outro alguém”: “Ouvi dizer/Do o teu olhar ao ver a flor/Não sei por que/Achou ser de um outro rapaz”, “Minha flor serviu pra que você/Achasse alguém/Um outro alguém que me tomou o seu amor”. Mas a grande sofisticação da canção está nas sutis trocas de eu-cancional, alternando os lamentos do rapaz com o ponto de vista da própria moça: “Tua flor me deu alguém pra amar”, “Eu que nunca amei a ninguém/Pude, então, enfim, amar”. Essa alternância se apresenta nas quase imperceptíveis trocas de vozes entre Camelo e Amarante.

A relação mais profunda com samba-canção, no entanto, está no vocabulário e nas expressões. Los Hermanos utiliza em suas letras um registro linguístico antigo, com construções que beiram o lírico e erudito, muito pouco usuais asua geração. Usos de expressões como “fina-flor” e “fel fenecerá” em “Assim Será” (Marcelo Camelo), “Há de encontrar um encantador, um novo ou velho amor/Vai te levar leve a vagar prum lar de fina-flor”, “Sei que seu fél fenecerá em nome de nós dois”, ou “braços castos” em “Casa Pré-Fabricada” (Marcelo Camelo), “Abre os teus armários eu estou a te esperar/Para ver deitar o sol sobre os teus braços castos”; adjetivos como “vis” e “sutis” em “Veja Bem, Meu Bem” (Marcelo Camelo) “Veja bem além destes fatos vis./Saiba, traições são bem mais sutis.”; verbos como “negacear” e “reclinar”, além do uso de próclises como “dividir-se” e “procurar-me” em “Adeus Você” (Marcelo Camelo), “Não venha mais me negacear/Teu choro não me faz desistir, teu riso não me faz reclinar”, “Procure dividir-se em alguém, procure-me em qualquer confusão”;

O uso de construções e palavras muito próximas ao registro utilizado nos antigos sambas não é despropositado, serve como efeito e referência. Alimenta as canções de uma aura nostálgica, abrindo um vórtice temporal e propondo um

diálogo com uma época de emoções menos veladas. A impressão que fica ao se ouvir as canções de *Bloco do Eu Sozinho* é a de que poderiam muito bem ser cantadas nos anos 30 ou 40 por Francisco Alves ou Orlando Silva, por Linda Batista ou Elizeth Cardoso, sem qualquer estranhamento ou prejuízo, justamente por carregarem em sua essência uma afinidade linguística e poética com esse passado. Aproxima-se na linguagem como forma de aproximar-se também nas emoções, mostrando – pela delicadeza – uma rebeldia com seu tempo.

Quando os grandes projetos coletivos se esvaem, o amor se torna a moeda forte da felicidade. É surpreendente notar o conservadorismo afetivo das canções dos Hermanos. Não há qualquer consideração pela abertura sexual dos anos 1960, pelo campo de experimentação que ela representou – simplesmente é como se nada disso tivesse existido. Camelo pode mandar a mulher abrir as portas “do castelo que construí pra te guardar de todo o mal”, aos berros de “eu sou teu homem, viu!”, ou louvar os “braços castos” de outra donzela. Amarante expõe a amplidão de seu sentimentalismo e de sua intransigência em versos como “eu só aceito a condição de ter você só pra mim!” (COSTA E SILVA, 2014).

Em entrevista à Zero Hora (2018), Caetano Veloso fala que a partir de Los Hermanos “a temática da tristeza deixou de ser proibitiva”. A bossa nova criara, nos anos 60, com seu projeto de felicidade, uma tradição de canções otimistas, de amores possíveis e bem sucedidos, como aponta o próprio Caetano:

As canções da bossa nova começaram a ser as primeiras com histórias de amor levadas a sério que eram bem-sucedidas. Você e Eu, Só em Teus Braços, Brigas Nunca Mais. E a introdução a tudo isso foi Chega de Saudade. Apareceu assim um esboço de Brasil otimista da canção popular (GRAIZ, 2018).

Camelo, Amarante e companhia, que se expressam historicamente justamente no fim desse século hegemônico da bossa nova, representam o esgotamento desse otimismo, a derrocada desse projeto desenvolvimentista, jogando as cartas da melancolia e do pessimismo de sua geração, encontrando na passionalização do eu a melhor representação de anseios e angústias coletivas. Também é uma geração que se afasta da estética “agônico-festiva, ritualística ou dionísica” (LEITE, 2015, p. 156) do Tropicalismo, que celebra o Brasil reverberando ainda o projeto desenvolvimentista da bossa nova, mesmo em meio à violência real e a simbólica da ditadura militar. Restou à banda cantar a agonia de seu próprio tempo, marcado pelo esvaziamento dos projetos coletivos e por certa reificação das individualidades. O pessimismo na poética nada mais é do que sintoma dessa melancolia.

se há uma diferença profunda entre os Hermanos e os tropicalistas seria justamente essa: a de colocar novamente a mudança sob suspeita. A teimosia em avaliá-la de modo direto, subjetivo e parcial – do ponto de vista concreto de um sujeito sentimental. As coisas mudam, sim, e não raro, a depender do ponto de vista, mudam para pior. Um lamento difuso – talvez o lamento de uma geração que não chegou a se sentir como Sujeito da história (COSTA E SILVA, 2014).

A canção popular sai da era do “Chega de Saudade” (Tom Jobim/Vinícius de Moraes) e de *O amor, o sorriso e a flor*, para entrar na era do “arranjei alguém chamado saudade” e do “abismo que é pensar e sentir”. A tristeza, como diz Caetano Veloso, não é mais proibitiva. Muito pelo contrário, agora ela é um novo e autêntico modo de dizer – “espírito de época” (OLIVEIRA, 2015) – no qual os músicos “abrem verdadeiras janelas para os anseios e dilemas dos filhos da velha classe média, agora vistos sob sua própria perspectiva, e não mais pelo crivo geracional dos pais”. (COSTA E SILVA, 2014).

Nesse sentido, a triagem das canções de amor proposta pelos hermanos vem acompanhada também de um gesto de mistura, por permitir e ressignificar dentro da música popular – principalmente no rock e na MPB – um modo de dizer romântico, que fora banalizado pelos estilos popularescos, e um modo de dizer melancólico, que fora em boa medida esquecido pelo bem-sucedido projeto bossanovista. Tatit (2004, p. 86) define “mistura” como um gesto cancional de expansão e assimilação que “realimenta a linguagem” do gênero quando neste há um “espírito de exclusão”. Este gesto de emancipação aos modelos estabelecidos é fruto da influência tropicalista sobre a produção nacional, e acontece sempre que a canção se vê refém de alguma forma de segregação ou estigmatização:

Esse processo de exclusão atinge igualmente os gêneros de sucesso (tradicional ou da moda) e as chamadas produções alternativas. No caso destas, é fácil entender. O mercado chega a um tipo de música correspondente a um padrão de vendas e sonoga espaço e oportunidades para o ingresso de outros modos de “fazer música”. Só quando o modelo exaure, surgem formas substitutivas que devem reproduzir mais uma vez o êxito já conquistado. (TATIT, 2004, p. 88)

O gesto tropicalista da mistura não é tão básico quanto se apresenta, afinal, a assimilação não se dá de forma desenfreada nem aleatória, pois é filha da triagem de depuração da bossa nova. Caetano Veloso e Gilberto Gil são seguidores do projeto de canção absoluta de João Gilberto e, apesar da guerra aberta contra qualquer tipo de exclusão – artística ou não –, os tropicalistas são muito conscientes das escolhas que compõem sua geleia geral. Em síntese, o verdadeiro gesto de

mistura tropicalista vem sempre acompanhado de um gesto de triagem bossanovista. O que o projeto cancional de Los Hermanos nos propõe, portanto, em *Bloco do Eu Sozinho* é algo como um Tropicalismo Sentimental, uma revolução pela delicadeza, pois resgata e reinventa o amor estético. A melancolia serve como triagem e depuração. O diálogo do indie-rock com a tradição do samba-canção serve como mistura e retomada de um modo de dizer segregado.

O que vemos na música de Los Hermanos (a partir do segundo disco), assim como em Cícero, é a articulação desses dois procedimentos. A redução na voz, no tom e na dicção, assim buscam se livrar de sentimentalismos exagerados, a delicadeza aqui é a negação do dramalhão. A ampliação está na mistura e choques de ritmos e tradições, que figuram um ambiente sonoro complexo e festivo em contraste com o canto. Desenha-se assim o contraste entre casa e rua, delicadeza e intensidade. (GAJANIJO, 2016, p. 144)

Estreando um novo século, com os pés fincados na realidade de um novíssimo milênio, Los Hermanos rompe tanto com a tradição de canções otimistas da bossa nova, quanto o estigma que pairava sobre os sentimentos nos anos 90 (a negação do pop-rock e o exagero do brega). Através do seu descompasso em relação ao presente, da melancolia das relações pessoais – assombradas pela perda e pela velocidade do cotidiano - e da reflexão íntima e profunda própria do narrador contemporâneo – que surge para o mundo numa sociedade neoliberal e globalizada -, a banda propõe a triagem e a mistura da dicção brasileira e revoluciona a forma de se fazer canções de amor no país.

5 O NÓ DO NOVO SÉCULO

Muito se especula, desde começo dos anos 2000, sobre um possível esgotamento da Canção Popular como gênero. Chico Buarque – cânone do modelo cancional tradicional, este formado e afirmado ao longo do século XX como mostra a obra de Tatit (2004) - causou alvoroço no mundo da música popular ao levantar a questão em entrevista:

Um jornalista na Itália me perguntou uma vez se a música popular não seria um fenômeno restrito ao século 20, assim como a ópera tinha sido restrita ao século precedente. Há vários indícios. Também não estou querendo jogar contra mim Estou fazendo músicas novas e talvez sejam músicas tardias, não sei. Ou talvez eu já seja um sujeito tardio, do século passado. Mas é interessante, porque algumas coisas levam a acreditar nisso. É o caso da percussão em detrimento da harmonia e da melodia, do rap que é um pouco a negação da canção como a gente conhece. Também esta proliferação de revivals, de coletâneas, de bestof, esse anseio do público pelo velho, pelos standards. Seriam sinais de fim de linha da canção como modo de expressão? Talvez sejam, tomara que não. (BUARQUE, 2006)

A especulação sobre uma possível morte da canção passa diretamente, como implicitamente aponta a fala de Chico, por uma mudança estrutural no modelo, pela “negação da canção como a gente conhece”, que sempre teve como principal característica centrar o campo de significação na relação entre a dicção do cancionista e a melodia, num princípio entoativo. “A percussão em detrimento da harmonia e da melodia” nada mais é do que um sintoma dessa transformação na estrutura da canção, que passa a não centrar-se mais somente na dicção, redistribuindo esse valor de importância e sentido entre instrumentos, batidas, colagens, etc. Essa mudança, sem dúvida alguma, passa invariavelmente pelo rompimento da canção popular com o rádio, com a televisão e principalmente com as grandes gravadoras. Ao erguer a bandeira da emancipação artística, negar os modelos radiofônicos – tradicionalmente centrados na voz e no refrão – e apropriar-se dos meios de gravação/distribuição, devido às novas facilidades tecnológicas, a música independente foi catalisadora dessa transformação, como aponta Rômulo Froés:

É uma geração de artistas-operários, surgida em plena derrocada das grandes gravadoras e que, alijada da indústria, se viu obrigada a dar conta de todo o processo de construção de uma obra musical. Esse abandono, aliado ao avanço e ao acesso facilitado à tecnologia, constituiu uma geração especialmente ligada ao processo de gravação. O “som” produzido por ela, talvez até mais que suas canções, é o que a destaca em relação às demais. (PRETO, 2011).

É preciso afastar-se de Froés (PRETO, 2011), no entanto, no uso do termo “artista-operário”. Afinal, diferentemente de ser um responsável por apenas uma das partes de uma linha de produção – a imagem do operário representaria melhor o artista da música pop dentro do processo tecnocrata das *majors* –, esse artista independente é um artesão, um ourives em sua profissão de fé, responsável por praticamente todos os processos de criação e construção de sua obra. O que faz dele, nas palavras do próprio Froés (2009), um “artista-produtor”, ligado tanto às técnicas de produção, quanto ao cuidado estético com o som:

É claro que existiam anteriormente artistas-produtores, mas a noção de produção passava muito mais pelo âmbito estético do que técnico, pertencia mais ao campo abstrato das idéias do que na matéria real da obtenção da melhor captação, ou na escolha certa dos microfones e amplificadores. Isso era para os técnicos, que afinal estavam a serviço do artista. O artista de hoje produz seu disco, porque afinal conquistou essa liberdade e também porque em última instância, é a única maneira de fazê-lo. Por isso seu conhecimento de todas as etapas de uma gravação, da captação à edição e chegando mesmo até sua fabricação. (FROÉS, 2009).

No caminho oposto a essa independência artesã, o mundo pop aumentou ainda mais a distância entre o músico e os processos de produção de sua obra, como analisa Seabrook (2015) em seu livro “The Song Machine”. “Sem escrever suas próprias canções, os artistas perdem um pouco de seu controle criativo sobre a própria obra” (REIS, 2015). Na criação da indústria do hit, as gravadoras montaram uma verdadeira linha de produção musical, formada por empresários, produtores, compositores e instrumentistas que pensam e produzem coletivamente canções sob medida, a partir de tendências e nichos de consumo, visando o público alvo de seu catálogo de artistas. Max Martin e Dr. Luke – no Brasil, cabe falar novamente de Rick Bonadio, que tem um estúdio sugestivamente chamado de “Midas” – são alguns nomes percussores dessa industrialização da música pop. Com fórmulas pré-estabelecidas para a obtenção do sucesso, esses produtores inventaram algo como um processo industrial de composição e gravação:

uma técnica quase matemática de composição e produção, que inclui tabelas com os intervalos entre versos e refrões e uma maneira peculiar de escrever letras, em que essas não precisam, necessariamente, fazer sentido, contanto que todos os versos tenham não só o mesmo número de sílabas, mas uma cadência idêntica em todas as frases. (BARCINSKI, 2015).

Los Hermanos simbolizou, como mostrado no terceiro capítulo deste trabalho, a pedra matriz do movimento *indie* brasileiro, ao peitar tanto a grande mídia quanto a

própria gravadora com a ousadia estética e rompedora de seu segundo disco, *Bloco do Eu Sozinho*. Nele, claramente já podemos notar essas transformações cancionais em curso. Acauam Oliveira (2015) aponta que com o fim da indústria fonográfica – aquela constituída até os anos 90 – há a emergência de um “sujeito frágil” que contrasta em muito com aquele “ultra-sujeito” que tudo pode – utiliza Michael Jackson como um símbolo -, inventado pelas gravadoras e pelo *business* cultural. A própria ideia da perfeição estética e sonora, cavada pela triagem excessiva e pasteurizadora das grandes gravadoras na busca de uma higienização estética, de um som sem defeitos – isso fica evidenciado, por exemplo, na já citada briga da Abril Music com o produtor Chico Neves –, esgota-se quase que por completo, abrindo espaço para uma canção muito mais errática e artesanal, feita por sujeitos que reverberam seus defeitos e suas delicadezas, caso da já exposta melancolia presente na dicção dos hermanos:

Tudo isso se traduziu num parcial abandono das convenções da canção feita para o formato do rádio – com forma legível, refrões bem definidos e duração padronizada – e na adoção de procedimentos mais erráticos, de menor definição estrutural. Procedimentos que de algum modo mimetizam um estado de deriva – como o de um barco solto no mar – e que deram origem ao que Zé Miguel Wisnik definiu como “canção expandida”, com suas inesperadas “lagoas sonoras”, sua temporalidade finalmente emancipada da urgência do presente. (COSTA E SILVA, 2014).

Há, no segundo disco da banda carioca, a fundação de uma espécie de canção impressionista, que pincela verso a verso, entre as melodias de guitarras, naipes de metais e teclados – numa relação constante de aproximação e afastamento de elementos soltos –, uma canção sem um centro de significação comum, sem um sol evidente de sentido. Sendo assim, é dotada de várias periferias cancionais que, vistas de perto, apresentam dobras que parecem não entrar em contato, mas que, quando colocadas sob um panorama amplo de contemplação e de aproveitamento das sensações, pintam um quadro de aprofundamento dos sentimentos e das subjetividades. Algo como uma canção feita de pequenas canções ou uma colagem de refrãos diversos, como se fosse escrita pelos impulsos do sujeito, pelos desmandos do próprio mundo psicológico – esse mundo do qual não se tem real controle. É a isso que Costa e Silva (2014) refere-se ao falar da “canção expandida” defendida por Wisnik: um tipo de canção dotado de “lagoas sonoras”, de pinceladas melódicas e semânticas, que parecem não ter um centro de

gravidade, orbitam ao acaso, justamente por tirarem – e isso nota-se principalmente no baixo volume do canto nas mixagens – o peso da dicção do centro do gênero.

Em uma série de palestras sobre a canção e seu suposto “fim”, José Miguel Wisnik definiu a estrutura de certa música atual como sendo um tipo de “canção expandida”, que tem como exemplos paradigmáticos os trabalhos dos grupos Radiohead e Los Hermanos. Segundo o crítico, a característica principal desse modelo de canção é não possuir um “centro” identificável, um núcleo que estruture as diversas camadas de significação, configurando-se quase como canções desestruturadas que se organizam ao redor de impulsos que se multiplicam e sobrepõem, numa espécie de transposição cancional da lógica da música eletrônica. (OLIVEIRA, 2015).

“Casa Pré-Fabricada” (Marcelo Camelo), quinta faixa de *Bloco do Eu Sozinho*, é um exemplo completo dessa canção impressionista, desestruturada, à deriva da dicção. O próprio nome já é uma boa metáfora para esse tipo de canção: uma casa toda feita de encaixes, de partes fabricadas separadamente, contrastando com a construção tijolo por tijolo do desenho lógico da canção tradicional. Esta faixa pode ser dividida em dois blocos melódicos claramente rachados entre si, que muito se assemelham a um refrão. Não há nela, no entanto, um refrão propriamente estabelecido, um centro para onde se direcione, se tencione e se reitere a melodia e letra como numa canção pop, mas existem, sim, sub-refrãos.

A começar, na introdução, pelas guitarras base cheias de efeito drive sobrepostas por um riff dócil e de timbre inorgânico de teclado *moog*, o primeiro bloco da canção é marcado justamente por não diferenciar o volume instrumental do volume do vocal. Não há no arranjo uma dinâmica que marque o início do canto, o diferenciando da introdução. A voz de Marcelo Camelo simplesmente surge melancólica e frágil, em meio ao ruidoso instrumental, entoando docemente “Abre os teus armários, eu estou a te esperar/Para ver deitar o sol sobre os teus braços castos/Cobre a culpa vã, até amanhã eu vou ficar/E fazer do teu sorriso um abrigo”, disputando espaço com guitarras agressivas, contrastando a sutileza do canto com o peso dos instrumentos. Prolongando vogais e passionalizando a dicção – à sua maneira de docilizar a melancolia – Camelo entoa uma letra bastante abstrata que contrasta o corpo e a castidade, em imagens muito amplas e pouco definidas, como um “armário” onde algo ou alguém se esconde, um metafórico sol que queima “braços castos” e uma “culpa vã” lentamente transformada em sorriso. Não há como definir um sentido específico em imagens tão amplas, e a voz submersa em meio ao instrumental aumenta ainda mais esse caráter quase simbolista da letra. Tudo neblina nesta canção, tudo é sombra.

É ao fim desses versos que o ritmo racha bruscamente, abrindo um segundo bloco musical completamente distinto do anterior, muito mais suingado e solar que o primeiro, agora bem mais próximo do samba do que do rock, com guitarras *clean* de batida sincopada – ao estilo bossa nova – encontrando um percussivo *cowbell* que marca o contratempo. Parece, de fato, que outra canção começou, tanto por seu ritmo, quanto por sua letra: “Canta que é no canto que eu vou chegar/Canta o teu encanto que é pra me encantar/Canta para mim, qualquer coisa assim sobre você”. Semanticamente, tudo ainda soa vago, e não há nada que garanta que o eu-cancional do primeiro bloco, que está “a esperar”, seja o mesmo que no segundo bloco diz “eu vou chegar”. Não há nada que nos mostre se é um diálogo entre dois amantes ou um monólogo apaixonado, se são construções em comum ou se são simplesmente distintas – tais como os ritmos -, pois não há um processo de referência explícito. E é aí que mora o grande trunfo da poética dos hermanos: as canções soam tão amplas e simbólicas que acabam ricocheteando qualquer um que as escuta. A capacidade de pincelar a realidade em imagens pouco definidas dá ao signo um leque gigantesco de significados, causando em qualquer um que ouve alguma forma de empatia e autorreconhecimento. Tudo que é dito cabe, em alguma medida, dentro das nossas experiências subjetivas, de nossos anseios profundos e de nossas fragilidades. Tudo está representado oniricamente em nossa biblioteca de memórias. É fácil sentir-se, portanto, contemplado emocionalmente nas canções dos hermanos:

Os elementos da canção ficam meio que à deriva, gerando certa sensação de gratuidade, que pode ou não assumir um sentido mais amplo – no caso do Radiohead, creio que em muitos casos eles usam essa forma expandida e inorgânica para representar uma visão sombria da vacuidade da vida contemporânea, de grande força estética. (OLIVEIRA, 2015).

Suingado e alegre, o bloco dois logo se rompe para o retorno do bloco um – ralentado e triste – emendando a palavra “mais” do fim do verso “Tristeza nunca mais” no começo do outro: “Mais vale o meu pranto”. Outra vez a música parece movida pelos impulsos – semelhante ao que acontece na obra do Radiohead - pois vai se interligando despreocupada, rasgando constantemente a razão semântica e melódica, ficando sempre à deriva do presente e do sentido, flertando sempre com a inconsciência. Retomado o ritmo agressivo do bloco um, a letra se modifica, mantendo, porém, a mesma métrica da primeira parte: “Mais vale o meu pranto que esse canto em solidão/Nessa espera o mundo gira em linhas tortas/Abre essa

janela, a primavera quer entrar/Pra fazer da nossa voz uma só nota”. Novamente em imagens amplas como “solidão”, “janela” e “primavera”, Camelo vai jogando com a amplidão dos nossos sentidos para falar dessa antítese entre o gozo e a pureza. A canção retorna mais uma vez para o bloco do samba – e aqui Los Hermanos quer soar muito mais Jorge Bem e João Gilberto – e encerra-se novamente no bloco um, num dolorido “Que explique a minha paz/Tristeza nunca mais” ralentado e distante.

O que se nota a partir dessa canção – e de outras do mesmo disco, tais como “Cadê Teu Suín”, “Assim Será” e “Fingi na Hora Rir” – é como os impulsos sonoros aliados às sugestões imagéticas ampliam a mensagem, que se expande em melodias variadas, ritmos rachados e versos um tanto dessemantizados, sempre colocando em pé de igualdade o canto e o instrumental, o que faz com que vivam em um jogo de aproximação e distanciamento do sentido. Se o RAP transforma o modelo cancional dando destaque ao *beat* e à palavra – no flow do rapper –, os hermanos e seu indie rock transformam o modelo ao sobreporem – sem mediação – ritmos, melodias e dicções: “O efeito é o desenho de um contraste entre o vocal e o instrumental que acaba por ser uma base irônica para tudo o que é tocado: um carnaval melancólico, uma euforia forçada”. (GAJANIJO, 2016, p. 139). De fato, conseguem soar como Weezer e Radiohead na mesma canção em que modulam Nelson Cavaquinho e Noel Rosa, sem necessariamente misturarem as duas partes, como se as colassem lado a lado, ampliando contrastes e ironizando as estruturas. E é nessa grande diversidade melódica que Los Hermanos constrói a beleza e a inventividade de sua obra:

Há algo profundamente romântico nesse movimento melancólico rumo à interioridade. E certamente ele está apoiado sobre a volta da melodia como principal parâmetro de sentido da canção – Camelo talvez seja o principal melodista de sua geração -, numa diferença marcante com o peso da palavra e do ritmo no *rap*, com sua vontade concreta de nomear e atuar sobre o real. (COSTA E SILVA, 2014)

Essa tendência ao impressionismo se expande ainda mais nos discos posteriores da banda, *Ventura* (2003) e *4* (2005). Sendo esse último quase uma síntese dessa estética do distanciamento, com canções simbolistas ao extremo, praticamente exiladas do tempo e da realidade, em introspecções como “Dois Barcos” (Marcelo Camelo), “Pois É” (Marcelo Camelo) e “Pássaros” (Rodrigo Amarante).

Se Tatit (2004) analisa a produção nacional do século XX a partir de um nó cancional, enlaçado pela triagem bossanovista – como um gesto de recolhimento e depuração – e deslaçado pelo mistura tropicalista – como um gesto de assimilação e expansão –, é preciso dizer que a chegada do novo século, com a derrocada do formato radiofônico e o nascimento de uma produção independente sólida, estabelece uma nova força de permanência dentro da música popular. Através de um gesto de descentralização da dicção e ampliação das linhas expressivas do formato cancional– e aqui cabe ressaltar a importância desses músicos buscarem o protagonismo em praticamente todos os aspectos da sua obra – enlaça-se novo nó. Ao afastar a dicção do centro do modelo, a canção torna-se muito mais flexível nas possibilidades expressivas e sugestivas, recalculando as forças internas do gênero. Um exemplo interessante dessa flexibilização expressiva está no fato de Los Hermanos ter sido regravado em versões que vão do samba até o bolero – entre elas, “Veja Bem, Meu Bem” e “Casa Pré-Fabricada” -, e por artistas das mais diversas gerações, tais como Ney Matogrosso, Maria Rita, Roberta Sá, Maria Gadú, Tiago Iorc, Cícero, entre outros.

Em Los Hermanos, esse deslocamento da dicção, como já exposto, proporciona um novo jogo entre o canto e os instrumentos, entre os arranjos e as linhas melódicas, criando novas possibilidades de expressão para além da dicção e da semântica das letras. Se a banda, como mostrado no capítulo anterior, propõe uma triagem das canções de amor através do traço da melancolia do canto ao mesmo tempo em que também propõe uma assimilação do samba-canção ao rock como forma de mistura e retomada, é no terceiro gesto – esse de uma canção expandida, impressionista e desestruturada - que essas forças convergem e se conciliam. A dicção fora do eixo é uma libertação de outras forças musicais, a potencialização dela mesma. A passionalização suavizada dos hermanos é um exemplo disso. Pode haver tristeza e dor com excessos, porque existem outros elementos em destaque. Camelo conta como, na verdade, as canções gravadas em pouquíssimos canais da primeira metade do século XX, caso dos tradicionais sambas-canção, influenciaram na lógica dos arranjos dos hermanos no início do século XXI. Linhas de sopro cumprem um papel tão importante quanto o da voz principal, guitarras e teclados talham o sentido tanto quanto as próprias letras. Tudo na canção figura, tudo pulsa. Há inúmeras construções de sentido sendo processadas simultaneamente:

O que eu sinto um pouco é a dolência, o andamento é diferente. O próprio tipo de gravação, o fato do estéreo não ser tão bem definido faz com que o grupo suingue por inteiro, sabe? Você não consegue distinguir muito o pandeiro do violão. A banda inteira parece que bole junto. Você não consegue ver os individualismos, você sente o negócio pulsando por inteiro. (PROGRAMA ENSAIO, 2005)

Em seu DVD solo, *Ao Vivo no Teatro São Pedro* (2013), num formato minimalista quase bossa nova, Marcelo Camelo revisita uma série de composições suas da época dos hermanos, tais como “Pois É”, “Dois Barcos”, “Morena”, “Samba A Dois”, “A Outra” e até a própria “Casa Pré-Fabrica”, presente em *Bloco do Eu Sozinho*. É interessante notar como as versões reduzidas dessas canções, mesmo em um arranjo violão e voz, mantém o seu caráter expansivo. Tal qual João Gilberto modulando os instrumentos percussivos do samba – surdo e tamborim – na batida de suas cordas, Camelo tenta sintetizar – e é bastante feliz nisso – a complexidade dos jogos melódicos e das periferias de sentido dos arranjos dos hermanos em um jogo de aproximação e afastamento do seu canto com o violão. As linhas melódicas dos metais, por exemplo, que servem praticamente como uma segunda dicção nos discos da banda, chegam até a ser cantaroladas pela plateia, que encerra o show num gigantesco coro da melodia dos sopros de “Além Do Que Se Vê”, acentuando a importância desses na estrutura e na construção do sentido da canção.

O violão de Camelo faz muito além de uma cama harmônica, de uma base para o canto. Em muitos momentos, chega a reproduzir riffs de guitarra – caso de “Pois É” e “Tá Bom” – e de teclado – em “Casa Pré-Fabricada” – em batidas, acordes e dedilhados. Sozinho, o instrumento procura dar a dimensão de deriva dos diversos instrumentos presentes nos arranjos originais, cravando a importância dessas linhas na construção do sentido. Nesse formato, confirma-se ainda mais influência da bossa nova – o canto sussurrado, a síncope, o minimalismo –, o virtuosismo de Camelo como instrumentista e, principalmente, a inventividade melódica dessas canções: “ele se apresenta sozinho com um violão, numa espécie de busca pela ‘desprodução’ das canções de toda sua trajetória”. (GUEDES, 2012)

A canção expandida não representa, no entanto, o fim da canção popular. Muito pelo contrário, representa, talvez, uma das formas de renascimento, sua emancipação como modelo: é a canção contemporânea manifestando-se. Chico Buarque (2006) trata, no fim das contas, não do fim de um gênero, que está mais vivo do que nunca - na internet, nos circuitos médios, nas rádios online - mas talvez da derrocada de um formato. Distante da indústria fonográfica tradicional,

diversificando modos de dizer e ampliando ao máximo as noções de expressão e de independência – seja como autenticidade artística, seja como postura de mercado –, no fundo, é uma nova geração que está embaralhando as cartas, como conta Froés:

Esta geração nasce encurralada: de um lado, pela derrocada da indústria musical que possibilitava aos artistas uma penetração popular efetivamente maior; e, do outro, pela sensação de que não há nada mais a fazer que já não tenha sido feito. Penso que talvez venha daí esse 'corpo esvaziado', essa 'estética do longe' de que fala o Skylab: vem de um sistema de auto-proteção inventado por nós. Fazemos nossos discos, distribuimos nossas canções, tocamos para nossos amigos. Não nos reportamos a ninguém, não negamos ninguém, não duvidamos de nada. Alimentamos nosso anonimato, fugimos do fracasso iminente. (PRETO, 2011).

A grande marca da canção contemporânea, a qual Los Hermanos tem, como tenta demonstrar este trabalho, influência ímpar, é a pluralidade dos dizeres, tal qual o deslance das dicções impulsionado pelo tropicalismo na produção nacional a partir dos anos 70, como mostra Tatit (2004), mas agora despreendido da lógica tecnocrata e das fórmulas radiofônicas que regiam a canção pop até o fim dos 90. Isto se dá, justamente por uma flexibilização do modelo cancional, que proporciona a ampliação de suas linhas expressivas. A música eletrônica, o RAP, o Funk, o indie, o lo-fi e a neo-MPB, dentre outras manifestações de grande relevância cultural nos anos 2000, são bons exemplos dessa diversidade. As formas expressivas se abrem como leques. O nó do novo século – para além dos mecanismos cancionais – é um encontro do sujeito-cancional consigo, sua arte e suas vontades, driblando crises e esfarelado tendências, entre a desistência e a resistência, para além das vitrines, das *majors* e das FMs.

6 A RETOMADA DA LINHA EVOLUTIVA

Nos anos 60, Caetano Veloso (CAMPOS, 1974, p.63) propôs ao debate sobre os caminhos da música popular brasileira a ideia de uma “retomada da linha evolutiva”. Para o então jovem compositor baiano, a bossa nova – na figura revolucionária de João Gilberto – era um modelo a ser seguido, pois representava a retomada da tradição do samba na mesma intensidade em que propunha uma recriação, uma modernização musical do gênero. Essa ideia de evolução opunha-se diretamente a certo tradicionalismo purista e ufanista, presente à época no ideário de alguns representantes da MPB, que negavam as novidades, principalmente estrangeiras, e propunham não uma retomada, mas uma involução, uma espécie de retorno ao primitivo – a passeata contra a guitarra elétrica, por exemplo, passa por esse ideal:

A bossa nova é samba e não é samba: ela se distingue do samba tradicional mas, de certa forma, descende dele e ainda pode ser vista como bossa nova do samba. O dado mais interessante da bossa nova – não do ponto de vista estético mas do ponto de vista puramente intelectual – era precisamente a sua novidade. Enquanto toda música popular brasileira – e praticamente toda música popular, com a exceção notável da americana – queria ver-se como tradicional, a bossa nova se jactava de ser nova: e, evidentemente, o era. (CÍCERO, 2004)

A ideia de Caetano atravessa, claramente, um debate de vanguarda – com influências de Oswald de Andrade, de Pound e do concretismo –, sobre um caminho a seguir na canção popular a partir de sua descendência da tradição, ao contrário de uma retaguarda, de um processo contrário, de estagnação cultural:

Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com que frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. [...] Aliás João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez. Apesar de artistas como Edu Lobo, Chico Buarque, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Maria da Graça (que pouca gente conhece) sugerirem esta retomada, em nenhum deles ela chega a ser inteira, integral. (CAMPOS, 1974, p. 63)

A retomada da linha evolutiva na música popular, portanto, passaria invariavelmente pelo gesto recriador de João Gilberto. O Tropicalismo se apresentaria – surgindo no festival da Record de 67 e oficializando-se como movimento no disco-manifesto de 68 – como um sucessor dessa linha, um filho pródigo da bossa nova, mas que propunha mais um “passo-à-frente” nesse projeto

ambicioso de dialogar com a tradição em compasso com a modernização, de “dar uma organicidade para selecionar e ter julgamento de criação”.

Antes de prosseguir desenvolvendo esse conceito – e efetivamente relacioná-lo ao Los Hermanos, objeto desse estudo –, cabe apontar o quão limitante e perigoso pode ser a ideia de uma “evolução” em arte, quando visto sob uma ótica autoritária e maniqueísta, e demonstrar, como pesquisador, consciência de que a linha evolutiva da bossa nova nada mais é do que uma das múltiplas linhas expressivas que constituem uma canção popular diversificada e rica, que se constrói, sem dúvida, muito além de uma única manifestação, nas mais variadas frentes. Os próprios tropicalistas, creio, utilizam essa ideia de linha evolutiva mais como forma de provocar e reverenciar – a João Gilberto e os bossanovistas -, do que como baliza:

Quando, portanto, Caetano, ao falar da “linha evolutiva da música popular brasileira”, se refere à linha que vai do samba à bossa nova, ele o faz não porque fosse essa a única linha evolutiva possível – é evidente que outras linhas são possíveis e, já em 68, Gilberto Gil falava de Luís Gonzaga como representante da evolução do Baião – mas sim porque de fato a bossa nova tinha sido, conscientemente, a mais ambiciosa e bem sucedida das utilizações “da modernidade musical... na recriação, na renovação, no dar-um-passo-à-frente, da música popular brasileira”. (CÍCERO, 2004).

É possível sintetizar a construção dessa linha evolutiva, para fins analíticos, a partir de três gestos fundamentais: 1) retomada da tradição; 2) recriação modernizadora; 3) preocupação com permanência. A retomada da tradição é o diálogo com as raízes da canção, com as manifestações antecessoras dessa mesma linha, com os artistas desbravadores do caminho evolutivo, com os ramos precedentes da árvore genealógica, no caso, partindo do samba, passando pela bossa nova, até chegar no tropicalismo e seu “desenlace” (Tatit, 2004, p. 227). Recriação modernizadora é o “dar-um-passo-à-frente”, a manifestação vanguardista, a busca pela renovação, a proposição do novo, a antena de percepção. Preocupação com permanência é, por fim, a capacidade de apontar caminhos a seguir, de deixar pontas abertas nessa linha para que a evolução prossiga, possibilitando o encontro e a continuidade do projeto pelas próximas gerações, através de uma herança, um legado concreto. Los Hermanos se filia – por excelência - a esses três gestos e, por isso, propõe uma retomada da linha evolutiva da música popular brasileira. Talvez pela primeira vez, e este é um gesto de coragem, uma retomada dentro do rock nacional.

Como apontado no capítulo “Melancolia e rebossanovização”, o grupo apresenta relações bastante interessantes com o samba-canção do começo do século XX – na poética, no vocabulário, na estrutura de composição e no ritmo ralentado –, além de alimentar sua linguagem cancional tanto com a triagem bossanovista – depuração da dicção passional através do traço melancólico –, quanto com a mistura tropicalista – assimilação do samba-canção ao rock e retomada de um modo de dizer estigmatizado – no que chamei de Tropicalismo Sentimental. Nesse sentido, Los Hermanos foi um elo importante de sua geração com a tradição da música popular brasileira – principalmente com o samba e com a bossa nova –, e marcou uma espécie de atenuação das diferenças que existiam entre o rock brasileiro e a MPB até os anos 90⁹. O fato de a banda nunca ter levantado bandeira estética ou aplicado rótulos ao seu som, possibilitou essa capacidade de diálogo com as mais diferentes frentes, de ser representante tanto o rock quanto da MPB, influenciando as duas cenas, do emcore aos novos sambistas.

Já o gesto de recriação modernizadora do grupo passa profundamente pela relação de atrito com o mercado fonográfico tradicional e pelas consequentes transformações dentro do modelo cancional: a proposta de uma canção expansiva. Na passagem do primeiro disco, *Los Hermanos* (1999), para o segundo, *Bloco do Eu Sozinho* (2001), há um questionamento das estruturas do *mainstream*, que nasce fundamentalmente do mal estar da banda em relação à histeria em torno do hit “Anna Júlia” e também relacionada à banalização artística sofrida pelo grupo, que não se sentia contemplado na imagem que era vendida de si – em capas de revistas e entrevistas esquisitas – pela gravadora e pela grande mídia. Esse questionamento, como mostrado, foi fundamental para a consolidação de um circuito médio no Brasil e para uma “independência escancarada” (ALEXANDRE, 2013) do mercado estabelecido pela indústria fonográfica até o fim dos anos 90. A mudança no modelo cancional é um produto desse gesto de independência. O gesto maior – a negação da estrutura radiofônica e da cultura do hit –, bem como o afastamento das exigências do mercado de massa e da triagem excessiva das gravadoras, possibilitou uma canção popular muito mais livre, plural e errática, tendo como uma

⁹ É importante lembrar das regravações que Cazuza fez de Cartola no fim da vida, bem como dos esforços de Caetano Veloso ao longo de toda carreira, principalmente em seus discos no exílio – *Transa* (1972) é bastante paradigmático nesse sentido – e nos discos dos anos 80, para construir uma ponte entre o rock e a MPB.

das principais consequências práticas o deslocamento da dicção do centro do modelo. A proposta de canção expandida ou impressionista representa um afastamento das convenções que recalcula as forças expressivas da música popular. O grande “passo-à-frente” dos hermanos foi a capacidade de libertar-se – estética e mercadologicamente - das amarras do *mainstream*.

A preocupação com a permanência fica clara na postura em relação ao público e à mídia, “Queremos que daqui a 20 anos as pessoas fiquem curiosas para saber como foi o nosso trabalho no passado” como demonstra Camelo (UNIVERSO MUSICAL, 2003), além do cuidado estético da banda: “possui hordas de jotas quest nos calcanhares de cada hermano que ouse botar o pescoço fora da toca” (SANCHEZ, 2001a). Los Hermanos optou – apesar de nunca falarem abertamente dessa opção – pela permanência de sua obra à efemeridade do sucesso. A coragem de emendar um hermético *Bloco do Eu Sozinho* na sequência de uma comerciaisca “Anna Júlia¹⁰”, ao invés de pegar o embalado midiático para tentar emplacar novos hits – algo comum às “hordas de jotas quest” – escancara as ambições da banda, sua vontade de puxar linhas para o futuro, de resgatar, reconstruir e propor. Pode-se questionar se a pretensão da banda era ser um cavalo de troia nas rádios – algo que acabou por não acontecer – ou se era simplesmente abrir mão do grande sucesso em prol de uma arte duradoura. A própria tensão entre Medina (2012) e Teló – quando o tecladista de forma pouco simpática ironizou, em seu blog Instante Posterior, o sucesso astronômico do cantor sertanejo, desafiando-o a criar uma obra capaz de permanecer – é bastante simbólica. Teló é um artista muito mais preocupado com o presente do que com o futuro. Mais vale, para ele, estourar um novo “Ai Se Eu Te Pego” do que um álbum que defina caminhos na música popular. E não há absolutamente nada de errado nisso. São ambições diferentes e visões de mercado opostas, duas pontas de uma mesma arte. Uma que preza pelo entretenimento, outra pelo debate estético. Há algo de ingênuo e utópico na postura dos hermanos, posto que toda obra musical carrega em si, inerentemente, um valor de produto – e é impossível ignorar o fato de que os hermanos tiraram muitas

¹⁰ “O show de lançamento do Bloco foi cercado de apreensão pra nós: uma vez que a gravadora não havia gostado do disco, houve pouca divulgação do primeiro single “Todo Carnaval Tem Seu Fim” nas rádios e, conseqüentemente, a escolha pelo Canecão poderia se revelar um fiasco. Acreditando na força do repertório decidimos ir em frente! Apesar de não termos tido nem meia lotação da casa, este show acabou tornando-se emblemático do que veio a ser essa turnê; ali entendemos que tocaríamos para plateias menores, sim, mas que se conectavam com a nossa música de um jeito muito mais profundo.” (MEDINA in LOS HERMANOS (@__loshermanos__), 2018)

vantagens da visibilidade de seu sucesso. Mas são nessas utopias que as estruturas culturais são colocadas à prova, questionadas e estremecidas. De concreto, independentemente do valor de nobreza desses atos, há a certeza de que o legado de Los Hermanos e sua relevância na música popular brasileira são inquestionáveis.

Mesmo após o anúncio de hiato, em 2007, a banda continua influenciando artistas, sendo referenciada por velhas e novas gerações. A banda retornou aos palcos em 2012 e 2015, em duas turnês de celebração a esse legado, lotando arenas, festivais e casas de espetáculo em inúmeras apresentações ao redor do Brasil. A relação de adoração do público com a banda e o verdadeiro frenesi que são seus shows foram magistralmente registrados no documentário *Los Hermanos – Esse é só o começo do fim da nossa vida* (2015), dirigido por Maria Ribeiro.

Em 2012, a Musicoteca – selo importante de produção e divulgação da nova MPB lançou um disco de versões do Los Hermanos, criadas por artistas da nova geração. Chamado *Re-Trato*, contém 33 canções do grupo repaginadas por músicos dos mais variados estilos. Entre eles, Bárbara Eugênia, Cícero, Tiago Iorc, 5 a Seco, Maglore, Philip Long, A Banda Mais Bonita da Cidade, Graveola e o Lixo Polifônico, Estrela Leminski e Téo Ruiz, Pélico, Wado, entre outros. Chama a atenção também a versão para a canção “Anna Júlia” criada pelos roqueiros veteranos da banda Velhas Virgens. Neste álbum-tributo nota-se a importância da banda para a formação de uma nova música popular, e o sucesso desse novo modelo expansivo. Além da influência direta na Nova MPB, não descarto a hipótese de que haja respingos da melancolia dos hermanos na construção poética do movimento emcore brasileiro. Fenômeno de público entre meados de 2007 e 2010, o chamado “emo” caracterizava-se por sua estética ultraemotiva e por um hardcore marcado pela hiperpassionalização da dicção – o lamento e o sofrimento como cerne das canções –, tendo como grandes representantes do estilo as bandas NX Zero e Fresno. O sentimentalismo das canções dos hermanos de alguma forma pode ter aberto portas no cenário nacional para as formas expressivas dessa geração.

Mas a marca mais significativa e concreta do legado do Los Hermanos está nas bem-sucedidas carreiras solo de seus dois principais compositores. Marcelo Camelo lançou dois discos solo¹¹ muito bem recebidos por público e crítica, *Sou*

¹¹Camelo ainda lançou, em novembro de 2018, *Sinfonia nº1 – Primitiva*, um disco de música sinfônica. Composto e orquestrado por Marcelo, foi gravado pela Orquestra Filarmônica da Cidade de Praga.

(2008) e *Toque Dela* (2011), além de ter gravado dois ótimos DVDs ao vivo. Em sua carreira, acentua sua relação com o samba-canção e com a bossa nova. Tornou-se, também, um compositor bastante requisitado por grandes intérpretes da música nacional, tendo canções suas gravadas por nomes de peso como Dominginhos, Maria Rita, Gal Costa, Ivete Sangalo e Ney Matogrosso. Como produtor, assinou discos de Wado, Don La Nena, Momo, Bebeto Castilho – seu tio –, Mallu Magalhães – com quem se casou em 2008 – e Banda do Mar – um trio luso-brasileiro meio surf music, meio jovem guarda, formado pelo português Fred Ferreira, por Mallu e pelo próprio Marcelo.

Rodrigo Amarante, por sua vez, lançou apenas um disco solo: o experimental e interessantíssimo *Cavalo* (2013), composto, produzido e gravado inteiramente por ele em sua casa em Los Angeles, Califórnia, onde vive desde 2008. No disco, Rodrigo radicaliza ainda mais numa estética de deriva e impressionismo, mergulhando em temas psicológicos como o duplo e o inconsciente, em letras compostas em francês, português e inglês. Propõe uma espécie de exílio do mundo, na qual se apresenta como um estrangeiro. Divulgando esse álbum, fez longas turnês por países de Europa, América Latina e América do Norte. Amarante ainda integrou os bem sucedidos grupos Little Joy – ao lado de Binki Shapiro e do baterista do The Strokes, Fabrizio Moretti – e Orquestra Imperial – ao lado de nomes influentes da MPB como Pedro Sá, Kassin, Moreno Veloso, Wilson das Neves e Thalma de Freitas. Fez também participações importantes ao lado de Gilberto Gil, Tom Zé, Devendra Banhart, Marisa Monte e Fernanda Takai.

A relevância da obra dos hermanos, bem como as conceituadas e internacionais carreiras posteriores de seus dois vocalistas, fez com que Amarante e Camelo – por suas diferenças estéticas – se tornassem algo como “dicções-referência” tanto para o rock quanto para a MPB: Rodrigo por sua forma irônica e arejada, aproximando-se do indie-rock e do folk americano; Marcelo por seu lirismo e sua doçura, aproximando-se do samba e da MPB.

O projeto Los Hermanos parece, aliás, transcender questões estéticas ou musicais. De alguma maneira, reflete a ética, os costumes e os ideais de uma geração, representado até no modo de vestir. Alexandre (2013, p. 228) faz um paralelo da banda com a chamada “Lei da Sinceridade”, estratégia de marketing em que se ressaltam os defeitos de um produto para destacar suas virtudes: “Os hermanos passavam a vida ressaltando sua fragilidade, suas roupas puídas de

brechó, sua tez pálida, suas barbas desgrenhadas e seu romantismo dolorido”. Foi por essa sinceridade que conquistaram uma legião de fãs, que se identificam nas fragilidades desses sujeitos, que enxergam neles um oásis em meio ao deserto afetivo da lógica social neoliberal de competição. As roupas do *hipster*, a dicção nostálgica e o gosto pelo vintage vão de encontro a um sentimento passadista, a uma tentativa de proximidade com valores de outro tempo que não o atual, simbolizando muito mais a insatisfação da sua geração com sua época, do que propriamente um culto ao passado:

Os Hermanos não se sentem compelidos a afirmar ou louvar o presente – nem precisaria, a publicidade já faz isso mais do que o suficiente; são antes os cantores das feridas do nosso tempo, do descompasso entre as demandas da atualidade e os anseios profundos do sujeito. [...] O filtro subjetivo, individual, parece ser o único possível, e é difícil imaginar os Hermanos falando em nome de uma geração, como havia feito a Legião em *Geração coca-cola*. Ao mesmo tempo, há também uma recusa (ou incapacidade) em apontar as origens da insatisfação, ou até mesmo em pintar um quadro realista da situação. (COSTA E SILVA, 2014)

Costa e Silva (2014) analisa, em seu belo ensaio para a *Revista Piauí*, a relação de Los Hermanos com a geração Y. Para ele, a banda apresenta mais do que propriamente ideias ou modelos a serem seguidos: apresenta sintomas. Representam o espírito de uma época, ao ressoar os sentimentos de uma geração que está em descompasso com os rumos de uma sociedade neoliberal – competitiva e consumista -, mas que também se mostra incapaz do conflito, de ir ao enfrentamento com essa realidade. Isso ocorre, talvez, pelo medo de abrir mão de seus privilégios de classe média, pela dificuldade de sair do conforto de seu apartamento. Por isso, resta-lhe a melancolia e a introspecção como trincheiras. Criam um mundo individual – numa “estética do caramujo” -, onde sentimentos e valores perdidos imperam: “E no final, assim calado/Eu sei que vou ser coroado/Rei de mim” (Marcelo Camelo em “De Onde Vem A Calma”). Algo como uma revolução na sala de estar, feita através da delicadeza, da autoconsciência e da empatia:

indicam um conflito de sensações que, por meio da autoconfiança geracional, pode incentivar um enfrentamento com esse mundo da competição. A ética da delicadeza pode combater concepções individualistas de espaço, ainda que parta de um ponto de vista individual – o sujeito em seu apartamento –, como, por exemplo, a busca por espaços públicos de convivência, de respeito ao outro. Tem-se outra proliferação contemporânea: a ocupação de praças e construções de espaços não mercantis nas ruas. Nesse sentido, o que esses músicos ressoam [Los Hermanos, Cícero e Jeneci], em especial Los Hermanos, é essa saída da delicadeza de seu reduto, a ida à rua. (GAJANIJO, 2016, p. 149-150)

Paradoxalmente, a banda que canta a individualidade, o subjetivismo e a solidão foi a que se mostrou mais potente em mobilizar paixões de multidões, em embalar seus shows em um estado de quase transcendência. Em seu neocarnaval melancólico, faz uma grande celebração coletiva desse eu-sozinho, um culto geracional. Alexandre (2013, p. 225) ironiza que “cada geração tem a Legião Urbana que merece”:

Quem teve a chance de ir aos shows dos Hermanos sabe que a banda existia na medida em que havia um público. As duas instâncias caminhavam juntas, em rara simbiose. Pessoas cantando da primeira à última música, em total identificação. Havia nos concertos dos Hermanos algo da “efervescência coletiva” que Durkheim associava à experiência coletiva do sagrado, uma atmosfera de comunhão religiosa. Não deixa de ser curioso que ela tenha sido alcançada pela concentração na experiência individual, no *Bloco do eu sozinho*, e não pela negação desta. Que ao descer ainda mais no indivíduo se tenha tocado em um fundo comum, capaz de fazer com que, pelo menos durante os shows, uma parcela expressiva da juventude de classe média rompesse o isolamento e voltasse a se conectar em irmandade. E que de repente uma geração tenha passado a ter uma ideia mais clara de si. (COSTA E SILVA, 2014)

Em sua obra, como mostrado, Los Hermanos, passa diretamente pelos dois nós cancionais tratados por Tatit (2004) ao revisar o século cancional brasileiro: a triagem da bossa nova e a mistura do tropicalismo. Ao mesmo tempo, o grupo também propõe um novo gesto, de flexibilização das linhas expressivas, apontando caminhos para a canção contemporânea, no que chamei de “nó do novo século”. Escancara-se, assim, seu projeto de retomada da linha evolutiva: dialoga com a tradição ao passo que propõe novidades. Seleciona e dá o “passo-à-frente”. Com isso, deixa um legado consistente, que reverbera em novas gerações de cancionistas e em boa parcela da produção nacional.

A banda dá voz a um espírito de época, aos anseios e sentidos de uma geração. Esse provavelmente seja seu mais largo gesto. Nesse sentido, triunfou como poucas bandas brasileiras. O seu lugar de privilégio na história – por expressar-se exatamente numa decisiva virada do século XX para o XXI, sendo seu primeiro disco de 1999 e o segundo de 2001 – transformou-os em uma espécie de membrana entre séculos, que absorve e alimenta, retoma e reconstrói. Posicionam-se em algum lugar entre o passado e o futuro da canção popular, a tradição e a novidade, o samba de Noel Rosa e o rock experimental do Radiohead, a lógica *mainstream* e a emancipação *indie*. Em um novíssimo milênio, que se abre em expectativas e poucas certezas, Los Hermanos parece ter percebido, mais do que

ninguém, que “todo samba tem um refrão pra levantar o bloco”, e é por isso que se põe a cantar. Para entendermos o bloco, afinal, é indispensável estar atento a esse refrão. Nele, está a voz de um novo século da canção.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Editora Duas Cidades, 2003.

ALEXANDRE, R. **Cheguei bem a tempo de ver o palco desabar**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.

AMARANTE, R. **Rodrigo Amarante – Entrevista**. 2006. 2 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xEWMfgcg54I>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

AS MÚSICAS mais vendidas e tocadas em cada ano. **As músicas mais tocadas no Brasil em cada ano**. [2013] Disponível em: <<https://asmusicasmaistocadas.wordpress.com/>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

BARCINSKI, A. Acha a música pop atual um lixo? Agradeça a esse cara... **R7**, 31 mar. 2015. Entretenimento. Disponível em: <<http://entretenimento.r7.com/blogs/andre-barcinski/acha-a-musica-pop-atual-um-lixo-agradeca-a-esse-cara/2015/03/31/>>. Acesso em: 12 nov. 2018.

BEZZI, M. Los Hermanos – Bloco do Eu Sozinho. **Omelete**, 1 ago. 2001. Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/musica/los-hermanos-bloco-do-eu-sozinho>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

‘BLOCO do Eu Sozinho’, passo a passo. **Folha de S. Paulo Ilustrada**, São Paulo, 23 jul. 2001. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2307200119.htm>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

BUARQUE, C. **Entrevista Revista Trip**, 2006. Chico Buarque. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_trip_0406.htm>. Acesso em: 12 nov. 2018.

CAMPOS, A de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

CARVALHO, J. P. Rick Bonadio dá dicas para bandas novas e alfineta os Los Hermanos: ‘São uns playboyzinhos lá do Rio’. Estadão, São Paulo, 26 fev. 2014. Cultura. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/blogs/joaopaulocarvalho/rick-bonadio-da-dicas-para-bandas-novas-fala-sobre-as-mudancas-na-industria-da-musica-e-alfineta-os-los-hermanos-sao-uns-playboyzinhos-la-do-rio/>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

CÍCERO, A. O Tropicalismo e a MPB. **Tropicália**, 12 ago. 2004. Visões brasileiras. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraididos/visoes-brasileiras/o-tropicalismo-e-a-mpb>>. Acesso em: 12 nov. 2018.

CLEMENTE, A. T. (Org.). **Que rock é esse?** : A história do rock brasileiro contada por alguns de seus ícones. São Paulo: Globo, 2008.

COSTA E SILVA, P.da. Los Hermanos e geração Y. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 2 jun. 2014. Blog Questões Musicais, Revista Piauí. Disponível em:<<https://piaui.folha.uol.com.br/los-hermanos-e-a-geracao-y/>>. Acesso em: 12 nov. 2018.

COSTA, M. 'Bloco do Eu Sozinho', Los Hermanos. **Scream and Yell**, 12 set. 2001. Disponível em: <<http://screamyell.com.br/site/2001/09/12/bloco-do-eu-sozinho-los-hermanos/>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

COSTA, R. R. Existe fórmula para produzir um hit? A ciência prova que sim. **Gazeta do Povo**, 12 ago 2016. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/musica/existe-formula-para-produzir-um-hit-a-ciencia-prova-que-sim-dneir9nvsa4kfke6q8pdl1se5/>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

ENTREVISTA com Los Hermanos. **Jornal do Comercio**, 1999. Disponível em: <https://www2.uol.com.br/JC/_1999/1110/cc1110e.htm>. Acesso em: 2 ago. 2018.

FERNANDEZ, M. Entrevista: Los Hermanos. **Scream and Yell**, 26 fev. 2002. Disponível em: <<http://screamyell.com.br/site/2002/02/26/entrevista-los-hermanos/>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

FRAGA, D. **O beat e o bit do rock brasileiro**: internet, indústria fonográfica e a formação de um circuito médio para o rock no Brasil. In. E-Compós, v.9, Salvador, ago. 2007, p. 1-18.

FREUD, S. **Luto e melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FROÉS, R. **A nova música brasileira e seus novos caminhos**. Blog Over Mundo, 2009. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/a-nova-musica-brasileira-e-seus-novos-caminhos-1> Acesso em: 12 nov. 2018.

GAJANIJO, P. **Delicadeza e conflito na música**: Los Hermanos e outras ressonâncias. In: ALCEU, v.16, nº 32. Rio de Janeiro, jan./jul. 2016, p. 136-152.

GRAIZ, A. "Sempre tivemos a tradição de canções de amores falidos", diz Caetano Veloso sobre novo álbum ao vivo. **GaúchaZH**, Porto Alegre, 29 maio 2018. Música. Disponível em:<<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e->

lazer/musica/noticia/2018/05/sempr-tivemos-a-tradicao-de-cancoes-de-amores-falidos-diz-caetano-veloso-sobre-novo-album-ao-vivo-cjhs8rxm092d01paq4i5im2.html>. Acesso em: 10 nov. 2018.

GUEDES, D. Camelo desproduz suas composições em show. **Jornal do Comercio**, Recife, 15 set. 2012. Disponível em: <<https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2012/09/15/camelo-desproduz-suas-composicoes-em-show-56261.php>>. Acesso em: 12 nov. 2018.

KAPP, M. S. **OVER AGAIN: As Repetições nas Canções de Tim Maia**. 2017. 48f. Trabalho de conclusão de curso de graduação (Graduação em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

LEITE, C. A. B. **Tropicalismo: crítica e história**. In: Cadernos do IL, nº 51, Porto Alegre, dez. 2015, p. 149-160.

MAMMI, L. **João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova**. In: Novos Estudos CEBRAP, nº 34, São Paulo, nov. 1992, p. 63-70.

MEDINA, B. **Carta aberta a Michel Teló**. Blog instante posterior, 2012. Disponível em: <<http://g1.globo.com/platb/instanteposterior/2012/01/04/carta-aberta-a-michel-telo/>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

MOREIRA, M. Los Hermanos: entre o pedantismo e a quase irrelevância. **Estadão**, São Paulo, 2 maio 2011. Blog Combate Rock, Cultura. Disponível em <<https://cultura.estadao.com.br/blogs/combate-rock/los-hermanos-entre-o-pedantismo-e-a-quase-irrelevancia/>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

NAPOLITANO, M. **A indústria fonográfica no Brasil e a MPB (1960/1980)**. In: III Congresso de História Econômica, IV Conferência Internacional de História das Empresas (Curitiba, agosto e setembro de 1999), p. 1-11.

OLIVEIRA, A. **Neo-indie-MPB à deriva**. Blog Farofafá, Carta Capital, 2015. Disponível em: <<http://farofafa.cartacapital.com.br/2015/09/28/neo-indie-mpb-a-deriva/>>. Acesso em: 12 nov. 2018.

PRETO, M. Cantor Romulo Fróes fala sobre idiossincrasias de sua geração. **Folha Ilustrada**, São Paulo, 13 jun. 2011. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/928919-cantor-romulo-froes-fala-sobre-idiossincrasias-de-sua-geracao.shtml>>. Acesso em: 12 nov. 2018.

PROGRAMA ENSAIO. **Ensaio Los Hermanos**. 2005. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T7Ni_x8pO-g>. Acesso em: 10 nov. 2018.

REIS, F. **A máquina de hits**. Risca Faca, 2015. Disponível em: <<http://riscafaca.com.br/musica/max-martin-a-maquina-de-hits/>>. Acesso em: 12 nov. 2018.

ROLLING STONE. **AS 100 maiores músicas brasileiras**. São Paulo, 9 dez. 2009. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/edicao/37/as-100-maiores-musicas-brasileiras/>> Acesso em: 10 nov. 2018.

_____. **Os 100 maiores discos da música brasileira**. São Paulo, 9 nov. 2007. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/edicao/13/os-100-maiores-discos-da-musica-brasileira/>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

SANCHEZ, P. A. Coragem e ousadia fazem mal a alguém? **Folha de S. Paulo Ilustrada**, São Paulo, 23 jul. 2001a. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2307200118.htm>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

_____. Los Hermanos desafia o mercado. **Folha de S. Paulo Ilustrada**, São Paulo, 23 jul. 2001b. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2307200117.htm>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

SEABROOK, J. **The Song Machine**: inside the hit factory. New York: W. W. Norton & Company, 2015.

TATIT, L. **O Século da Canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TURRA, P. Nº 100 – Anna Júlia. **Rolling Stone Brasil**, São Paulo, 18 dez. 2009. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/edicao/37/noticia-4071/>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

UNIVERSO MUSICAL. **Entrevista com Los Hermanos**: “talvez sejamos diferentes dessa galera que toca no rádio”. 2003. Disponível em: <<http://www.universomusical.com.br/materia.asp?matcomp3=sim&cod=pr&id=164>>. Acesso em: 11 nov. 2018.