

CANTAUtores E PRODUÇÃO COLABORATIVA NA MOSTRA REVERBO (PE): AGREGANDO PARA REVERBERAR

[SINGER-SONGWRITERS AND THE COLLABORATIVE PRODUCTION IN REVERBO (PE):
CLUSTERING TO REVERBERATE]

AMILCAR ALMEIDA BEZERRAⁱ

<https://orcid.org/0000-0002-5596-9615>
Universidade Federal de Pernambuco – Recife, PE, Brasil

AMANDA MANSUR CUSTÓDIO NOGUEIRAⁱⁱ

<https://orcid.org/0000-0002-0810-8476>
Universidade Federal de Pernambuco – Recife, PE, Brasil

MARCOS VINÍCIUS BARROS DE OLIVEIRAⁱⁱⁱ

<https://orcid.org/0000-0002-2656-7692>
Universidade Federal de Pernambuco – Recife, PE, Brasil

Resumo: O termo “cantautor” vem sendo utilizado na mídia pernambucana para designar um tipo de artista independente que compõe e performa a canção para um nicho do público local em bares, cafés e teatros. Neste estudo desenvolvido com o coletivo de Cantautores Reverbo, sugerimos que este conceito de “cantautor” está na base de uma cena musical que propõe novas formas de circulação sustentável para a canção autoral, centradas na produção colaborativa, na performance individual e em mostras coletivas.

Palavras-chave: cantautor; cena musical; produção colaborativa; Recife; Reverbo

Abstract: The term “singer-songwriter” has been used in pernambucan media to designate a type of independent artist who composes and performs the song for a niche of the local audience in pubs, nightclubs and theaters. In this study developed with the singer-songwriters collective, called Reverbo, we suggest that the concept of “singer-songwriter” is the basis of an emerging musical scene that proposes new forms of sustainable circulation for singer-songwriter music, centered on collaborative production, individual performance and collective concerts.

Keywords: singer-songwriter; music scene; collaborative production; Recife; Reverbo

Introdução

Embora muito utilizado nas tradições de música popular italiana e hispano-americana para designar o compositor de canções que, além de criar, canta e toca instrumento ao performar sua própria obra, o termo “cantautor” (*cantautore*) não era, até pouco tempo, tão usual no trato da canção brasileira. Vimos, contudo, emergir, na última década, junto com uma nova geração brasileira de artistas da canção, o uso desta palavra com conotações específicas. O termo vem sendo utilizado para designar um rótulo mercadológico associado a um tipo específico de performance intimista e um estilo de canção com pretensões poéticas sintonizado com o gosto de um público de classe média escolarizada adepto da tradição da Música Popular Brasileira (MPB). Entendemos este cantautor como vinculado a um gênero específico de canção já designado “canção de autor” (FABBRI, 2017; ROMANO, 1991). Aventamos como hipótese ainda de que esta geração atual de cantatores propõe um novo modelo de relações com o público via redes sociais. Muitos exploram as plataformas digitais, sobretudo o Instagram, com postagens constantes sobre sua rotina doméstica, mostrando suas casas, executando com violão canções de autoria própria ou de outros compositores já consagrados, fazendo lives, disponibilizando *QR codes* para arrecadação de dinheiro via *pix* e conversando com o público sobre o processo criativo das canções. O uso das plataformas se intensificou durante a pandemia devido às restrições sanitárias para eventos presenciais, o que acabou por estreitar as conexões digitais entre artistas e público.

Como objeto de análise, escolhemos os artistas participantes da mostra Reverbo, um grupo de cantatores radicado em Pernambuco cujos trabalhos individuais possuem afinidades sócio-culturais, musicais, poéticas e performáticas entre si. Atualmente, a Reverbo conta com 29 artistas que se apresentam juntos, executando canções autorais¹. Além das apresentações coletivas, cada um dos integrantes da mostra Reverbo mantém uma rotina de performances solo e muitos já tem singles e álbuns solo disponíveis nas

¹ Os cantores e cantoras do Reverbo se apresentam em cena sentados em cadeiras e, quando um ou dois integrantes fazem os seus números solo, eles se levantam. A plateia que assiste ao espetáculo fica sentada em boa parte do espetáculo e interage cantando, batendo palmas, dando as mãos ou em silêncio, numa audição atenta (FIGUEIREDO, 2019, p. 19).

plataformas de streaming. É o caso de Igor de Carvalho, Isabela Moraes, Marcello Rangel, PC Silva e Vinicius Barros, entre outros.

A mostra surge por iniciativa da produtora cultural Mery Lemos e do cantautor, instrumentista e produtor musical Juliano Holanda. O casal promove a partir de 2017 uma articulação de cantatores já em atividade radicados em Pernambuco, que tocavam num pequeno circuito de espaços intimistas como o Terra Café, O Mundo Lá de Casa, A Casa do Cachorro Preto, o Café Liberal, a Casa do Cachorro Preto, o Edifício Texas e o Edifício Pernambuco.

A confluência entre a emergência de uma nova geração de artistas com trabalhos autorais que têm características comuns de estilo musical, poesia e performance, a abertura de um circuito de bares, cafés e espaços culturais à performance destes artistas solo e a formação de um público de nicho para estas apresentações configura aquilo que Will Straw chama de Cena Musical. Ressaltamos, contudo, que a sociabilidade desta cena não se resume aos espaços físicos e transborda para as redes sociais, assumindo características próprias também nas plataformas digitais, de acordo com a caracterização de cena musical, proposta por Janotti Junior e Almeida (2011): “o que caracteriza uma cena musical são as interações relacionais entre música, dispositivos midiáticos, atores sociais e o tecido urbano em que a música é consumida.” (2011, p. 10).

Neste trabalho, sugerimos a hipótese de que a cena Reverbo emerge impulsionada por uma estrutura de sentimento que ressignifica o formato conhecido como canção de autor num mercado local de nicho em que predominam os pequenos espaços de performance, a produção colaborativa e as relações com o público via redes sociais. Trata-se de uma cena que não só estabelece relações de proximidade entre artistas e público, mas também promove a chamada “brodagem” entre os artistas, reproduzindo um *modus operandi* já identificado em outros setores da produção artística pernambucana. O termo “cantautor” passa ser agenciado com frequência neste contexto para designar o tipo ideal do artista desta cena, cujo trabalho de composição se concentra no labor literário e cuja conexão com o público depende especialmente das virtudes estéticas da canção em estado “bruto”, executada comumente no formato voz e violão. Daí talvez a tendência que tem, com frequência, esse tipo de artista, a explorar os aspectos metalinguísticos da canção em entrevistas e interações com público em suas redes sociais.

1. O cantautor e a canção de autor

A autossuficiência do *cantautor* e sua relação com o instrumento pode estar relacionada tanto com o processo de individuação da identidade do artista, que tem impulso tanto no século XV, fim da idade média, quanto com o processo de urbanização das primeiras cidades, fenômeno que provocou mudanças nos paradigmas de comportamento, nas formas artísticas e estimulou a individualidade e a competição naquelas então recentes urbes capitalistas. Admitindo que as formas estéticas são, antes de tudo, formas histórica e socialmente determinadas, *o formato* de canção que foi elaborado dentro desse contexto sócio-cultural possui características estruturais que se mantiveram ao longo das gerações.

A música popular, enquanto criação típica da gente das cidades destinada a transformar-se no século XX em produto cultural de massa, após quase quinhentos anos de evolução do estilo de canto solista acompanhado, representado pela canção, surgiu na passagem do século XV para o XVI como mais um resultado do processo de urbanização anunciador do fim do ciclo de economia rural da idade Média. (TINHORÃO, 2010, p. 13)

Tinhorão ainda explica que, esse processo de individualização provocado pela dinâmica capitalista das então recentes cidades formadas, contribui diretamente para a transformação estética das composições musicais e para a sua forma de fruição, resultando num novo modelo que toma o lugar das músicas que eram criadas para compor o repertório das tradições coletivas das comunidades rurais. Se em um primeiro momento a música era um elemento celebrativo que fazia parte das manifestações culturais, religiosas ou lúdicas dentro de um contexto comunitário, a canção popular evolui junto com a individualidade típica dos ambientes urbanos e com a necessidade da auto suficiência e da sobrevivência solitária longe das comunidades rurais originais.

Quando, porém, a crescente monetização da economia a partir do século XIV estimula a agricultura de exportação em detrimento da produção para subsistência, assim transferindo de vez os interesses do campo para as cidades, os pequenos lavradores entram em crise, e os trabalhadores da terra iniciam o êxodo para os grandes centros do litoral, onde vão aderir à aventura das navegações ou constituir a arraia-miúda urbana, em que cada um vive por si. A característica cultural desses elementos postos à margem da estrutura econômica-social como ganha-dinheiros, ou eventuais vadios, será o individualismo, a zombaria, a pretensa esperteza e a hipocrisia. Ou seja, tudo o que favorece a sobrevivência individual em meio aos demais, o que os levava inclusive à busca isolada do próprio entretenimento na singularidade do canto a solo, com acompanhamento individual, ao som de sua viola. (TINHORÃO, 2010, p. 18)

Contudo, é apenas no século XIX que se cria, na Europa, um vocabulário específico de valorização da introspecção diante da experiência musical. São os eflúvios da era vitoriana, marcada pela prosperidade econômica no esteio da revolução industrial e pela emergência da sociedade de consumo e de uma cultura burguesa mais delicada, confortável e contemplativa. O desenvolvimento de um mercado consumidor de cultura cria condições para a institucionalização da autonomia criativa tão propalada por Pierre Bourdieu (2005). Em paralelo, o Romantismo traz consigo a ideia da música como expressão daquilo que é insondável na alma humana e, a partir de então, a atividade musical é alçada ao topo da hierarquia simbólica entre as práticas artísticas. Há uma noção burguesa de subjetividade, gestada pela Literatura romântica alemã a partir de fins do século XVIII, que vai encontrar na música do Romantismo uma linguagem propensa à legitimação de um novo conceito de intimidade na esfera pública.

Autores como Peter Gay (1999) e Tim Blanning (2011) mostram como, junto com esta nova música, surge uma nova forma de se comportar em público durante performances musicais. Segundo o gosto burguês emergente, apenas uma escuta atenta e contemplativa, sem reações corporais, seria capaz de propiciar uma autêntica experiência musical. Tais acontecimentos marcam a emergência de uma *estrutura de sentimentos* (WILLIAMS, 1977) no século XIX que vai propagar uma noção da música como expressão dos sentimentos mais íntimos do artista, com ênfase no caráter singular e autoral da criação, bem como sugerir a possibilidade de uma conexão emocional do público com a alma do artista através da fruição musical. Vários aspectos desta noção propriamente burguesa e romântica da música serão atualizados ao longo do século XX como marcas da criação e da fruição da chamada canção de autor.

Franco Fabbri, por exemplo, sugere que uma das características definidoras do cantautor, tal qual o conhecemos na segunda metade do século XX, é a sinceridade, ou pelo menos, a habilidade de parecer sincero diante de seu público:

Em primeiro lugar, nenhum cantautore declinaria em afirmar sua sinceridade. Nas canções tradicional e pop, sinceridade não é um problema: ninguém se importa se o cantor sofre ou é feliz da mesma maneira que o protagonista da canção, contanto que a imitação seja plausível e que não perturbe a identificação do ouvinte com a situação que está sendo descrita. Mas ninguém toleraria um cantautore ou um cantor político que mostra falsos sentimentos ou ideias. (FABBRI, 2017, p. 21)

O receio e a timidez diante do grande público fazem parte da construção do personagem deste cantautor:

o cantautore deve sempre dar a impressão de se sentir desconfortável frente à audiência, porque privacidade é a sua dimensão “verdadeira”. (FABBRI, 2017, p. 20)

A encenação de uma sinceridade verossímil seria para Fabbri um valor tão central para a estética do cantautor que até mesmo eventuais deficiências técnicas do músico seriam relegadas a segundo plano na avaliação de sua performance. “Na canzone d'autore, as coisas que podem ser consideradas como erros de entonação, emissão e má pronúncia em outros gêneros, são aceitos como características de personalidade individual, que é de primeira importância nesse gênero.” (2017, p. 17). Da mesma forma, Fabbri comenta que um *cantautori* não precisa ser um *virtuosi* no instrumento que toca para acompanhar seu canto. Tais características reforçam a ideia de que, na performance do cantautor, o que interessa, mais do que uma técnica apurada ou um visual espetacular, é o conteúdo da composição. Talvez seja isso ao que se referem produtores e artistas quando utilizam a expressão “formato bruto”, a exemplo da descrição encontrada no Website da mostra “Cantatores”, evento realizado entre 2011 e 2017 em Belo Horizonte (MG):

A Mostra Cantatores Belo Horizonte é um *encontro intimista* de criadores da canção contemporânea e tem por conceito-base a realização de *apresentações solo*, em que cantores-compositores tocam suas canções em *formato bruto, acompanhados apenas por seu instrumento*. (A MOSTRA, S/D)

Já na divulgação da Mostra “Cantautor”, realizada no Recife (PE) em 2015, encontramos como inscrição na logomarca ostentada no avatar da página do Facebook os dizeres “Cantautor: música em estado bruto”². O enunciado já traz implícita uma ideia antiespetacularizante da performance musical, com foco na forma e no conteúdo da canção. Enquanto as tendências massivas investem num aparato visual e coreográfico espetacular, no intuito de captar a atenção de um público amplo, o conceito do cantautor parece caminhar na direção oposta: uma performance econômica em atributos coreográficos, cenográficos e mesmo instrumentais, de modo a não desviar a atenção do que é dito/cantado pelo artista,

² Disponível em: <https://web.facebook.com/webcantautor/?_rdc=1&_rdr>.

De maneira imediata, o termo *cantautor* sugere a aglutinação das habilidades de compor e performar canções. Seria então o músico que reúne a responsabilidade de ser o compositor e o cantor que apresenta seu repertório. A obra do cantautor ainda se quer diversa, singular, diferente da canção comercial consumida pelas massas. Alinhado com essa ideia de cantautor, os termos “canção diferente” e “canção de autor” são utilizados por teóricos como Umberto Eco (2008) e Franco Fabbri (2017) para designar este tipo de canção feita com a intenção mais ou menos expressa de se distinguir das fórmulas comerciais massivas³.

Eco cita o exemplo dos *Cantacronache*, um grupo de compositores e cantores que impulsionaram um “movimento de renovação da música ligeira” na Itália oferecendo “textos de nível poético, melodias de indubitável dignidade e originalidade”. (2008, p. 300) Segundo Eco (2008), estimularam a criação de “um filão ativo de ‘autores; musicistas e cantores que fazem canções modo diferente dos outros.” Neste artigo, intitulado *A canção de consumo* e publicado originalmente em 1964 na coletânea *Apocalípticos e Integrados (Apocalittici e Integrati)*, Eco também utiliza o termo “canção nova” para designar um movimento que se diferencia das fórmulas comerciais comuns à canção de consumo, caracterizada pela “presença envolvente de conceitos e apelos inusitados” e por ser uma canção que a pessoa “se concentra para escutar” e requer “respeito e interesse”, em oposição à canção banal que se escuta enquanto se faz qualquer outra coisa (2008, p. 302). Quanto aos temas, Eco afirma que, mesmo quando abordam relacionamentos amorosos, tema recorrente na canção comercial, destaca que o fazem de uma maneira não usual: “E não são letras que falam necessariamente de amor, mas de muitas outras coisas; e quando designam o amor, não fazem por fórmulas abstratas, sem tempo e nem lugar (...)” (2008, p. 301).

³ Para Eco, no produto cultural de consumo (aí incluída a canção comercial de massa) “a fórmula precede a forma, a invenção, a própria decisão do autor” (p. 298) (...) uma canção copia a outra, em cadeia, quase por necessidade estilística, exatamente como se desenvolvem determinados movimentos de mercado, além da vontade dos indivíduos (...) uma das características do produto de consumo é que ele nos diverte não por revelar-nos algo de novo, mas por repetir-nos o que já sabíamos, o que esperávamos ansiosamente ouvir repetir e que é a única coisa que nos diverte...” (p. 298). É evidente neste texto a influência do conceito frankfurtiano de Indústria Cultural, embora Eco não faça referência explícita a Adorno. Todavia, faz observações importantes que relativizam suas valorações como, por exemplo, a distinção entre a evasão episódica, que seria uma salutar função social da música, e a evasão como norma estrutural do sistema, para ele a verdadeira tragédia da cultura de massa. Também ressalta o fato de que as relações humanas, mesmo quando assentadas neste sistema normativo condicionado pela dialética mercadológica de oferta/demanda, podem apontar linhas de fuga, como acontece no caso dos *Cantacronache*.

Fabbri encara a canção de autor (*canzone d'autore*) como um gênero musical dentro do sistema da canção (*canzone*) italiana, ao lado da canção tradicional, da canção pop, da canção “sofisticada”, da canção política, da canção rock e da canção infantil (FABBRI, 2017). Para ele, a canção de autor, dentro do sistema da canção, se destaca por ter “um dos maiores níveis de complexidade em relação à riqueza de vocabulário, retórica e sintaxe” (FABBRI, 2017, p. 15). Do ponto de vista dos elementos musicais, “a *canzone d'autore* atualmente aceita basicamente a formação instrumental do rock (bateria, baixo, guitarra elétrica e teclados) além de violão, que é o instrumento favorito da maioria dos cantautori de hoje⁴.”

Um período importante para a consolidação da categoria “cantautor” no mercado fonográfico global foi a década de 1960. Até a primeira metade do século XX, as habilidades de cantar e compor constituíam funções que usualmente cabiam a profissionais diferentes na organização do mercado musical. Fabbri aponta o ano de 1960, na Itália, como marco para o início da utilização mercadológica do termo, num contexto marcado pelo inconformismo geral de um público jovem emergente em relação ao status quo, somado ao desejo por uma renovação no sistema da canção. “Não foi por acaso, assim, que o real impulso em direção à difusão da *canzone d'autore*, ao lado da invenção do nome *cantautore* (em 1960), veio da multinacional RCA.” (2017, p. 27). Também Romano (1991) identifica nos anos 1960 o surgimento da canção de autor em contraposição à canção comercial/gastronômica:

Frente a esta canción surge en latinoamerica y en España, por los años sesentas, una canción que se quiere “diversa” y que reconoce como antecedentes tres fuentes musicales claves: la obra de Violeta Parra y Atahualpa Yupanqui, desde Sudamérica; el folk estadounidense de Dylan, Seeger y Joan Baez; y la canción francesa de posguerra de Jacques Brel, George Brassens y otros. (ROMANO, 1991, p. 136)

No Brasil, Sandroni (2004) chama a atenção para a mudança de sentido do termo “música popular brasileira” também a partir dos anos 1960. “De fato, no decorrer da década de 1960, as palavras *música popular brasileira*, usadas sempre juntas como se fossem escritas com traços de união, passaram a designar inequivocamente as músicas urbanas veiculadas pelo rádio e pelos discos” (2004, p. 29). Ao longo dos anos, o termo vai ganhando contornos mais específicos, como representação do nacional-popular na

⁴ O texto de Fabbri foi originalmente publicado em 1981.

música e conseqüentemente, como oposição à canção comercial influenciada pelo rock anglo-saxão. Segundo Napolitano (2002), é nesta década que a canção brasileira se consolida como “veículo fundamental de projetos culturais e ideológicos mais ambiciosos, dentro de uma perspectiva de engajamento típico de uma cultura política ‘nacional-popular’” (2002, p. 32).

A partir de então, é possível identificar, associadas ao termo “música popular brasileira” (MPB), características ideológicas e estéticas análogas ao que se chama canção de autor em outros países. Romano (1991), ao tratar do que chama canção “diversa” latinoamericana, sublinha a sua relação com o popular.

La canción “popular” establecerá entonces lazos de filiación intertextual con las corrientes merarias contemporáneas y tradicionales (Siglo de Oro Español, Ifrica machadiana, Edad Media, poesía “social”, surrealismo, poesía gauchesca en la zona rioplatense) y del resultado de este diálogo, altamente productivo especialmente con las tendencias poéticas coetáneas del fenómeno, surgirán textos verbales que evidencian cualidades verdaderamente distintivas frente a la canción de “consumo”. (ROMANO, 1991, p. 136)

Guardadas as devidas ressalvas, a MPB seria o gênero brasileiro da canção de autor por excelência, dirigindo-se, inclusive, presumidamente, a tipos similares de público. “A MPB será um elemento cultural e ideológico importante na revisão da tradição e da memória, estabelecendo novas bases de seletividade, julgamento e consumo musical, sobretudo para os segmentos mais jovens e intelectualizados da classe média”, afirma Napolitano (2002, p. 44).

Sobre o público presumido da canção de autor na Itália, Fabbri afirma:

A canzone d'autore, entretanto, talvez em conformidade com a sua “sinceridade”, aparenta ter uma imagem social que corresponde à sua área real de consumo: os intelectuais das classes baixo-média e média, estudantes, a Itália da massa secularizada, da universidade aberta a todos e dos intelectuais desempregados. (FABBRI, p. 19, 2017)

Romano recupera Eco ao discorrer sobre a canção de autor espanhola e latino-americana. Segundo a autora, surge nos anos 1960, frente ao domínio da canção comercial/gastronômica, uma canção “que se quer diversa”, provoca o “estranhamento” a “ambigüidade” e até mesmo expressa sentimentos contraditórios, amplia o escopo temático para a além do amor romântico e “apela criticamente para a realidade histórica, política e social”. Descreve como características desta canção de autor o *aggiornamento*

de estruturas musicais e poéticas tradicionais e ênfase na representação de temas e situações regionais. Ressalta ainda a relação com correntes literárias e com a arte de vanguarda como sinais da busca por um estatuto poético.

O público presumido para este tipo de canção seria aquele que dispõe de

una cierta competencia para comprender lo que una canción “diversa” entraña: un proceso de composición, más que un efecto; conceptos plenos en lugar de vacíos; connotación por encima de información. Es por ello que, dentro del circuito de comunicación de masas, ocupa un espacio intermedio entre la zona central y la periférica, y apenas llega a ese grupo de receptores cuyas aspiraciones ha pretendido representar. (ROMANO, 1991, p. 139)

É importante destacar que o cantautor contemporâneo ao qual nos referimos tem precursores diversos, desde o *Cantastorie* (figura folclórica italiana que contava histórias viajando entre cidades e performando com seu violão) e os trovadores ibéricos até o *auteur-compositeur-interprète* francês e o *singer-songwriter* anglo-saxão. Se inscreve também numa moderna tradição latinoamericana do cantautor que se manifesta no Brasil a partir dos anos 1960, em meio a outras tendências, sob a alcunha de MPB.

Conceitos como autenticidade e sinceridade estão na base da poesia e da performance deste cantautor, de cuja obra se espera que expresse seus mais profundos sentimentos. A proximidade com o público é fundamental para que a plateia esteja conectada com as nuances expressivas do artista. Assim, os ambientes mais adequados para abrigar suas apresentações são pequenos bares, cafés, espaços culturais e teatros. Byrne (2012), em seu *Como funciona a música* chama a atenção para a relação entre formatos musicais e espaços de performance. Para ele, a estética de cada gênero musical já pressupõe determinadas características que configuram um espaço de apresentação ideal, seja ele uma boate, um teatro ou uma praça pública. Fabbri vai mais longe e sugere que a definição de um gênero musical já traz implícitas não só a pressuposição de um ambiente ideal de performance, mas também de um perfil de público consumidor e de certas regras a respeito de como fruir a experiência musical e de como reagir publicamente a ela. Podemos identificar evidências destas regulações nos modelos de produção, circulação e consumo da obra de cantautores da mostra Reverbo.

Com uma busca simples no Google identificamos 464 ocorrências do termo “Cantautor” para se referir aos artistas da Mostra Reverbo, com destaque para as seguintes matérias:

Coletivo de cantatores independentes de Pernambuco volta a se reunir para apresentação virtual. A *Mostra Reverbo*, em atividade desde 2017, reúne cantatores pernambucanos para apresentações musicais que demonstram a pluralidade de ritmos produzidos do Sertão à capital. (Continente Multicultural, 06 de março de 2021)

O Itaú Cultural (IC) recebe a *mostra de música autoral pernambucana Reverbo*, em curta temporada, de 7 a 10 de julho. Reverbo nasceu em 2016 do encontro de músicos em terraços e apartamentos de Recife (PE). De lá para cá, os cantatores já fizeram várias apresentações, principalmente no estado de origem. No palco, dois violões, dois microfones e a constante presença de todos os integrantes, sendo 29 no total, interagindo, unindo vozes e exibindo força musical e poesia. (Site Itaú Cultural, 22 de junho de 2022)

Depois de quase dois anos sem realizar apresentações presenciais, a *mostra de música autoral pernambucana Reverbo* está de volta neste março de 2022 para uma edição especial. Nesta sexta-feira (11/03), às 19h, a *Ocupação Reverbo acontece no Teatro do Parque, reunindo quase 30 cantatores e cantadoras de Pernambuco* para um show dedicado a Joel Datz, o Irmão Evento, falecido em julho de 2021. (Blog Falando Francamente, 07 de março de 2022)

Recentemente, a União Brasileira dos Compositores (UBC), em parceria com a *Amazon Music*, lançou a série de três episódios Cantadoras: o canto autoral da mulher brasileira. O projeto conta com a participação de Marina Lima, Sandra de Sá, Vanessa da Mata, Ana Carolina, Adriana Calcanhoto, entre outras. E celebra as artistas Dolores Duran, Maysa, Chiquinha Gonzaga, Dona Ivone Lara etc⁵.

Observamos a partir daí que o termo se torna moeda corrente para rotular artistas contemporâneos, mas também passa a ser usado para designar, retroativamente, artistas que compõem e executam suas próprias canções dentro do gênero da canção de autor.

2. Cena cultural/musical Reverbo

Na medida em que se estabelecem conexões estáveis entre produtores, divulgadores, cantatores e público ancoradas em determinados espaços urbanos, podemos cogitar a possibilidade de existência de uma cena musical. A estabilidade dessas conexões repousa sobre certas regulações que gravitam em torno do consumo cultural, desde a valoração atribuída a gêneros musicais específicos a determinados códigos de

⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8HF-WKeIbLE>>.

comportamento e estilo a eles associados. De acordo com Will Straw (JANOTTI, 2012, p. 1) cena musical é um modo diferencial de circulação de música nos tecidos urbanos. A ocorrência de tais cenas está vinculada a processos de diferenciação social e construção de identidades por meio do consumo de música em eventos presenciais, num circuito delineado por bares, cafés e casas de show, o que também se traduz no impacto econômico de suas atividades (JANOTTI, 2012).

A partir desta descrição, poderíamos considerar a Mostra Reverbo uma cena musical, que circula no tecido urbano da cidade do Recife. Os cantautores desta cena musical autoral e independente pernambucana contemporânea ocupam determinados ambientes físicos onde ocorrem encontros, troca de ideias, discussões, dando sentido a uma identidade de grupo, num processo de diferenciação social ancorado no consumo de mercadorias culturais que se propõem também diferentes, além de autênticas e autorais. Apesar dos artistas que integram o coletivo serem de diferentes cidades de todas as regiões (Litoral, Zona da Mata, Agreste e Sertão) do estado de Pernambuco, a cena musical se constitui no tecido da capital. Na configuração espacial da cena local, se encaixam os bares, teatros cafés e apartamentos: Terra Café, Café Liberal, Casa do Cachorro Preto, O Mundo Lá de Casa, Pequeno Latifúndio, Teatro Santa Isabel, Teatro Hermilo Borba Filho, Teatro do Parque, Bar Boi Neon, apartamento de Juliano Holanda e Mery Lemos. Tais lugares servem como espaços de aglutinação, discussão e sociabilidade, proporcionando o acúmulo de forças na formação de uma identidade de coletivo.

A Mostra Reverbo ou Ocupação Reverbo começou como um show coletivo, idealizado pelo músico e compositor Juliano Holanda e a produtora cultural Mery Lemos, no ano de 2017, no qual a canção é a expressão maior. Hoje, integram o coletivo, 29 músicos, compositores e intérpretes, com um trabalho reconhecidamente autoral. Em entrevista ao jornal Carta Capital, o catalisador dessa geração de cantores e compositores, afirma:

É uma ideia coletiva que passa principalmente pelo afeto e pela construção compartilhada. Já haviam grupos se encontrando e iniciando parcerias. A minha contribuição foi unir as partes e apresentar um caminho viável... Há um grande foco no diálogo entre o litoral e o interior. O convívio e as trocas auxiliam no desenvolvimento individual e a força criadora do coletivo. Os músicos se influenciam mutuamente e uns colaboram nos trabalhos dos outros... O trabalho coletivo é parte de uma mesma trilha e desejo. Sempre vi a arte como um mecanismo transformador. (Carta Capital, 16 de fevereiro de 2020)

Os artistas são de todas as regiões do estado de Pernambuco: Ágda Moura (Santa Cruz do Capibaribe), Alexandre Revoredo (Garanhuns), Almério (Altinho), Flaira Ferro, Gabi da Pele Preta (Caruaru), Gean Ramos (Jatobá), Igor de Carvalho, Isabela Moraes (Caruaru), Jr. Black (Garanhuns), Juliano Holanda, Helton Moura (Arcoverde), Lucas Torres (Goiana), Luiza Fittipaldi, Marcello Rangel, Thiago Martins, PC Silva (Serra Talhada), Rogéria Dera (Caruaru), Tonfil (São José do Egito), Vinícius Barros, Camila Yasmine (Petrolina), João Euzé, Larissa Lisboa, , Thiago Mazuli, Una, Álefe (Brejão), Sam Silva (Goiana). Já integraram o coletivo, Isadora Melo, Valdir Santos. A Mostra conta também com integrantes de outros estados, radicados em Pernambuco, como: Joana Terra (Bahia), Mayara Pera (Euclides da Cunha - Bahia) e Mayra Clara (Acre).

Fig 1 - Mostra Reverbo em 2019, na Torre Malakoff.



Foto: Carol Melo/Divulgação

Fonte: Site Revista Continente, matéria de 06/03/2021.

Raymond Williams (1999), no ensaio intitulado “A Fração *Bloomsbury*”, discute a importância da análise sociológica de formações culturais independentes. Ele defende que, apesar de parecerem muito pequenos, efêmeros ou marginais para exigir uma análise histórica ou social, certos grupos, movimentos e círculos possuem uma grande importância como fato social. Podem, segundo Williams, por meio daquilo que realizaram e dos seus modos de realização, nos dizer muito sobre a cultura em geral, assim

como “sobre as sociedades com as quais eles estabelecem relações, de certo modo, indefinidas, ambíguas” (WILLIAMS, 1999, p. 140).

Nas artes, em especial, verifica-se essa necessidade de uma iniciativa coletiva em prol da legitimação no próprio campo. Ações colaborativas, como exposições coletivas ou manifestações públicas, por exemplo, não implicam numa inscrição efetiva dos participantes como membros permanentes e exclusivos de um mesmo grupo. Configura-se, assim, uma forma mais “frouxa” de associação, definida primeiramente por uma teoria ou prática compartilhadas, sem que, muitas vezes, seja fácil distinguir suas relações sociais diretas das de um grupo de amigos que compartilham dos mesmos interesses (WILLIAMS, 1992, p. 66).

Convencido da importância desse tipo de observação, Williams estudou a formação dos grupos culturais na Inglaterra a partir do século XIX. Dedicou sua atenção, em particular, à constituição de grupos de artistas e/ou intelectuais, que floresceram nesse período histórico. Para ele, o crescimento do número de grupos de formações culturais independentes, a partir de meados do século XIX se dá por dois motivos: crescente organização e especialização do mercado, incluindo sua ênfase na divisão do trabalho; e o crescimento de uma ideia liberal da sociedade e da sua cultura, que corresponde com a expectativa de tipos diversos de obras ou de tolerância em relação a elas (WILLIAMS, 1992, p. 72). Assim, a formação de grupos especializados, por estilo, por atividade ou por tendência, ajudava a organizar e regularizar as relações de mercado e trazer ao conhecimento do público um conjunto de obras.

Para Williams, portanto, é historicamente notória a função dos coletivos de artistas tanto no processo de demarcação de uma identidade diante do público quanto no processo de legitimação entre os pares. No século XXI, época em que as mídias massivas entram em crise e o espaço nelas outrora dedicado à crítica cultural se reduz drasticamente, os caminhos para se alcançar a visibilidade e a legitimação diante do público passam por articulações que podem prescindir da mediação dos jornais, das rádios e das TV, por exemplo. O barateamento dos custos de produção e distribuição de fonogramas, o acesso imediato e gratuito do público aos conteúdos musicais via streaming e a possibilidade que hoje ele tem de acompanhar em tempo real rotina dos artistas nas redes sociais são fenômenos que situam os cantautores numa relação mais direta e intensa com seus públicos contemporâneos. A chancela de grandes gravadoras ou de críticos (outrora)

influentes nos processos de formação do gosto deixam de ser mediações relevantes nesta relação do artista com seu público. O que só reforça a antiga tese de Williams, já que, na atual conjuntura, as articulações entre os artistas adquirem ainda mais peso na busca por visibilidade e legitimação. E suma, na ausência de instâncias críticas especializadas, práticas de recomendação mútua entre artistas e público acabam se deslocando para um lugar mais central nas dinâmicas de legitimação contemporâneas.

Segundo Becker (2008), estudos de ocupações mais convencionais como a medicina mostraram que o sucesso no trabalho depende de se encontrar uma posição para si naquele grupo ou naqueles grupos que controlam as recompensas dentro da atividade, e que as ações e os gestos de colegas desempenham um grande papel na decisão do resultado da carreira de qualquer indivíduo (BECKER, 2008, p. 112).

Também é importante ressaltar que, um dos principais fenômenos relacionados às profundas transformações tecnológicas nos modos de circulação e consumo de bens culturais, é a fragmentação em inúmeros nichos de uma dinâmica mercadológica antes restrita a poucos artistas de sucesso massivo (ANDERSON, 2006).

Entendemos que a mobilização provocada pela mostra Reverbo acaba captando intuitivamente essas transformações, propondo um modelo de relações entre artistas e público que responde a demandas criadas pelas transformações tecnológicas, simbólicas e mercadológicas nas práticas de produção, circulação e consumo de música das últimas duas décadas. Procura dar forma a uma estrutura de sentimento (WILLIAMS, 1977) latente, que emerge no seio de todas estas transformações.

O conceito de estrutura de sentimento em Williams está ligado à ideia do “emergente”, ou seja, ao surgimento no novo, do original, que nas sociedades modernas – pautadas pelas constantes mudanças materiais e simbólicas – representa o impulso transformador das sensibilidades num dado momento histórico. São sensações vividas coletivamente num tempo presente que, no entanto, não podem ser nomeadas por não se enquadrarem nas categorias culturais vigentes. Precisam de um novo vocabulário para designá-las e provocam também abalos nas gramáticas institucionalizadas, que se movem e se transformam para absorvê-las. Uma vez que está devidamente nomeada, classificada, explicada e institucionalizada, deixa de ser uma estrutura de sentimento para ser incorporada às estruturas de significado e relações sociais vigentes. Não à toa, Williams (1977) considera que é no campo artístico que primeiro conseguimos identificar

estruturas de sentimento, pois são os artistas, com suas antenas sensíveis, que captam aspirações e angústias coletivas ainda sem nome, dando forma a essas intuições em suas práticas sociais e em suas obras.

O caráter de experiência viva que o conceito de estrutura de sentimento tenta apreender faz com que essa estrutura nem sempre seja perceptível para os artistas no momento em que a constituem. Torna-se clara, no entanto, com a passagem do tempo que a consolida – e também ultrapassa, transforma e supera. Nas palavras de Williams (1977) quando essa estrutura de sentimento tiver sido absorvida, são as conexões, as correspondências, e até mesmo as semelhanças de época, que saltam à vista. O que era então uma estrutura vivida, é agora uma estrutura registrada, que pode ser examinada, identificada e até generalizada (RIDENTI et al, 2006, p. 230).

Entendemos que o coletivo Reverbo se configura como uma formação cultural nos moldes como Williams define e que a Mostra parte de uma estrutura de sentimento que anseia por dar forma não apenas às aspirações e angústias de uma geração que consome suas canções, mas também dos próprios artistas que buscam se legitimar, propondo um novo modelo de relações sociais envolvendo produtores, divulgadores e público num momento de crise do mercado musical e identificando seu estilo por meio da alcunha de “cantautores”.

3. Agregar para reverberar: uma mostra coletiva para divulgar trabalhos individuais

No caso da cena musical contemporânea pernambucana, os afetos produzidos na formação do coletivo vão evoluir para uma lógica de mercado da *brodagem*, na qual os artistas vão trabalhar uns nos projetos dos outros, vinculados a um desejo de profissionalização e ascensão ocupacional, configurando uma cena semelhante a cena dos músicos americanos, estudada por Howard Becker (2008), em seu livro *Outsiders*.

No livro “O novo ciclo de cinema em Pernambuco” (2010), Nogueira discute o conceito de *brodagem* a partir da cena audiovisual pernambucana. No conceito de *brodagem* formulado no livro, o termo, relacionado aos cineastas formados na década de 80, se define como parte configuradora da estrutura de sentimentos de grupo e se alastra por toda uma rede de relações na cena cultural no estado.

Em Pernambuco, como vimos, a *brodagem* funciona como um jogo de reciprocidades e interesses pessoais no qual estão envolvidos diversos grupos sociais: os jornalistas, os músicos, os cineastas, os profissionais técnicos, as produtoras, colaboradores. Por se tratar de um estado na periferia da produção cinematográfica do país, em um esquema de produção de baixo orçamento, os laços de interesses pessoais são necessários para a concretização dos projetos [...] Essa gíria, que é um aportuguesamento da palavra “brother” (irmão em inglês), ainda nos diz muito sobre esse cinema que é feito em Pernambuco. As relações de afeto estabelecidas por esses atores na década de 80, hoje podem ainda ser verificadas. (NOGUEIRA, 2010, p. 77)

No caso da Mostra Reverbo, a cooperação tem como objetivo maior divulgar o trabalho solo de cada Cantautor. Há uma individualidade, uma intimidade e singularidade pertinentes à proposta de cada integrante do grupo. Existe uma *brodagem*, mas com o objetivo de divulgar os cantatores individualmente: um ato coletivo para divulgar trabalhos individuais, é o que a Reverbo traz. Mesmo quando membros do grupo colaboram entre si em composições e performances, o resultado desta colaboração sempre se traduz como uma contribuição para o trabalho autoral de cada um. Não há (ainda) um álbum da Reverbo, por exemplo, e, mesmo que houvesse, dificilmente algum dos artistas abdicaria de sua carreira individual para se tornar membro exclusivo do grupo, porque não seria esta a proposta. Trata-se de uma rede de cooperação em prol da divulgação de cada um, e talvez seja isso o que atrai os cantatores para a Reverbo.

Por trás de todas as designações da palavra *brodagem*, como uma prática de irmãos, está configurada uma estrutura social de apadrinhamento e competência. O grupo composto pelos cantatores oferece aos seus integrantes o prestígio de manter uma suposta integridade artística. A cooperação entre os membros do grupo e entre os grupos das diferentes gerações da cena musical que atuam concomitantemente na cidade, pode ser definida como uma troca em que as partes se beneficiam (SENNETT, 2012, p. 15). Entendemos ser justamente por causa dessa estrutura de organização social, de um esquema de *brodagem*, que garante a existência de uma cena musical independente em Pernambuco. Distantes do eixo Rio-São Paulo, os músicos não tinham outra opção, a não ser unirem-se, apoiando-se reciprocamente, cooperando para conseguirem o que não poderiam alcançar sozinhos. Como diz o ditado que a Reverbo abraçou como lema: “*Nenhum de nós é mais forte do que todos nós juntos.*”⁶

⁶ Juliano Holanda leu esta frase em um mural de escola pública na cidade de Garanhuns (PE).

Além da garantia de participação nos projetos para todos os integrantes da cena tanto dos estabelecidos, como dos *outsiders*, as formações coletivas fornecem ainda os caminhos pelos quais um músico pode se deslocar ao longo dos projetos em diferentes níveis. Como observa Becker:

Em suma, a obtenção desses empregos melhores requer da pessoa tanto competência quanto constituição de relações informais de obrigação mútua com homens que podem indicá-los para eles. Sem o mínimo necessário de competência, a pessoa não pode ter um bom desempenho no novo nível, mas essa competência só resultará no tipo apropriado de trabalho caso se tenha feito os contatos apropriados. Para os padrinhos, o sistema opera no sentido de levar homens disponíveis à atenção daqueles que têm empregos a preencher, e de lhes fornecer recrutas de quem se pode esperar um desempenho adequado. (BECKER, 2008, p. 117)

Considerações finais

Neste trabalho, identificamos alguns dos significados mais recentemente associados à categoria “cantautor” por produtores culturais e órgãos de imprensa e identificamos o uso cada vez mais frequente desta nomenclatura associado a uma estrutura de sentimento emergente que acaba por configurar uma cena musical e um novo modelo de relações sociais envolvendo produção, divulgação e consumo da canção de autor em Pernambuco. Como valores artísticos caros a esta cena, temos o foco na estética da canção, sobretudo em seus aspectos poético-literários, a exploração metalinguística dos processos criativos num diálogo constante com o público - inclusive com o uso intenso de redes sociais - e a performance individual da canção “em estado bruto”.

Os artistas da Mostra Reverbo articulam em torno de si uma nova cena musical local que assume como estratégia para se projetar além das fronteiras de Pernambuco a adoção de práticas colaborativas entre seus integrantes e a realização de mostras coletivas, nas quais os cantatores apresentam suas obras individuais ou feitas em colaboração com outros integrantes do coletivo. Uma estratégia que parece ter sido bem-sucedida, pois desde 2017 vários integrantes do coletivo alcançaram projeção nacional, sendo legitimados por grandes nomes da MPB como Simone, Zélia Duncan, Ney Matogrosso e Chico César, entre outros.

Além disso, a divulgação do trabalho solo de toda uma geração de cantatores em mostras coletivas, nas quais não há, a priori, uma hierarquia entre os artistas, é em si uma

ação que agrega significados específicos à cena como um todo. Ao promover a cooperação, se opõe na prática à ideia de competitividade que atravessa as relações do mercado musical e ajuda a construir uma imagem de artistas supostamente livres das pressões da demanda massiva e da competição predatória. Na estrutura que rege a Mostra Reverbo, as relações afetivas são intensas e essas experiências são compartilhadas publicamente, no discurso dos músicos em entrevistas e nas apresentações.

A ideia de um coletivo sem hierarquias entre os artistas acaba também funcionando como um sistema de legitimação mútua. Com o virtual desaparecimento da crítica musical local dos principais jornais diários, a atuação dos grandes veículos de mídia praticamente se resume a reproduzir clichês elogiosos, relatar e divulgar os eventos realizados pelos artistas. Deste modo, numa conjuntura em que a crítica musical há muito perdeu a primazia no papel de avaliação, recomendação e legitimação simbólica de novos artistas, a aceitação dos pares torna-se ainda mais importante. De resto, é possível observar que a mesma sinergia característica das relações entre os membros do grupo se estende à relação com os fãs nas redes sociais, formando uma bolha afetiva que encontra suporte em estilemas típicos da canção de autor e que se ritualiza na performance intimista dos artistas, seja presencialmente, seja em redes sociais como o Instagram. As mostras coletivas se tornam momentos de celebração dos valores comuns aos trabalhos autorais dos artistas da cena. Como atraem públicos bem mais numerosos que os shows individuais, acabam sendo uma eficaz ferramenta de divulgação, principalmente para o trabalho dos mais novos.

Neste contexto, as redes sociais assumem um protagonismo ao mediar o relacionamento cada vez mais próximo, regular e intenso entre artista e público. Este, por sua vez, na medida em que se sente mais intimamente conectado ao cantautor, acaba exercendo, via redes sociais, um tipo de coerção e direcionamento sobre o artista talvez até mais poderoso do que as antigas ferramentas mediadoras da crítica jornalística tradicional.

Nesta conjuntura, o público é convocado com cada vez mais frequência a dialogar com os artistas sobre aspectos estéticos das canções e de seus respectivos processos de criação. A Mostra Reverbo por vezes é acompanhada de rodas de debates e diálogos musicais nos quais os artistas compartilham com o público experiências e processos criativos acerca da composição musical. Na primeira apresentação online, durante a

pandemia da Covid-19, que aconteceu no Cinema São Luiz, no Recife, e foi transmitida ao vivo pelo Youtube, os compositores Lula Queiroga e Anastácia conversaram com Juliano Holanda sobre os caminhos e desafios do fazer música e a trajetória da canção brasileira, na roda de conversa “De onde vem e pra onde vai a canção?” (Diário de Pernambuco, 02/03/2021). No ano de 2019, durante a ocupação da Reverbo na Torre Malakoff, além das apresentações foram realizados diálogos sobre música e mercado. Uma das discussões foi promovida pelo produtor e compositor Ronaldo Bastos, “Uma canção é leve e pode sustentar” (Portal G1, 06/12/2019).

Um promissor filão de pesquisas se abre para mapear que implicações têm este novo modelo de relações entre artista e público tanto para os processos de autonomização do campo artístico (BOURDIEU, 2005), quanto para viabilizar novos modelos de negócios para a canção de autor.

Referências bibliográficas

- ANDERSON, Chris. *A cauda longa: do mercado de massa para o mercado de nicho*. Rio de Janeiro: Campus, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BLANNING, Tim. *O triunfo da música*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BECKER, Howard. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Tradução Maria Luiza X. De Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- BYRNE, David. *Como funciona a música*. São Paulo: Amariyls, 2012.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FABBRI, Franco. *Uma teoria dos gêneros musicais: duas aplicações*. Curitiba: Revista Vórtex, v.5, n.3, 2017. p.1-31.
- FIGUEIREDO, Publius Lentulus Santos. *Reverbo: uma música pernambucana pós-2010 e o protagonismo da voz / Publius Lentulus Santos Figueredo*. Recife, 2019.
- GAY, Peter. *O coração desvelado*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.
- JANOTTI JÚNIOR, Jeder. Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação [Entrevista]. *E-Compós*, 15(2), 2012. Disponível

em: <<https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/812>>. Acesso em: 30 de jun. de 2022.

- JANOTTI JÚNIOR, Jeder; ALMEIDA, Victor. Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediatização dos consumos musicais. In: JANOTTI JUNIOR, Jeder; LIMA, Tatiane Rodrigues; PIRES, Victor de Almeida Nobre (Org.). *Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet*. Rio de Janeiro: Simplíssimo, 2011.
- NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: História Cultural da Música Popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- NOGUEIRA, Amanda. *O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo*. Recife: Editora UFPE, 2010.
- RIDENTI, Marcelo; BASTOS, Elide; ROLLAND, Denis. *Intelectuais e Estado*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- ROMANO, Marcela. En torno a una canción diversa. *Revista del centro de Letras Hispanoamericanas*. n. 1,1991. p. 135-143
- SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice et. al. (Orgs.) *Decantando a república: outras conversas sobre os jeitos da canção*. São Paulo: Nova Fronteira, 2004. p. 24-35.
- SENNETT, Richard. *Juntos. Os rituais, os prazeres e a política da cooperação*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- STRAW, Will. *Cities/Scenes*. Toronto: Public Access/York University, 2002. Disponível em: <<https://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/public/issue/view/1750>>. Acesso em: 30 de jun. de 2022.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- WILLIAMS, Raymond. *A fração Bloomsbury*. Tradução de trad. Rubens Martins e Maria Cavalcante de Barros. São Paulo: Plural, nº6, 1999.

Matérias

- A MOSTRA. *Mostra Cantautores*, Belo Horizonte, s/d. Disponível em: <<http://www.mostracantautores.com.br>> Acesso em: 30 jun. 2022.
- OLIVEIRA, Amanda. Mostra Reverbo ocupa o Teatro do Parque. *Blog Falando Francamente*. Recife, 07 de março de 2022. Disponível em:

<<https://www.blogfalandofrancamente.com/2022/03/mostra-reverbo-ocupa-o-teatro-do-parque.html>>. Acesso em: 02 jul. 2022.

Artistas pernambucanos apresentam Mostra Reverbo ao vivo do Cinema São Luiz . *Diário de Pernambuco*, Recife, 02 mar. 2021. Disponível em: <<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2021/03/artistas-pernambucanos-apresentam-mostra-reverbo-ao-vivo-do-cinema-sao.html>>. Acesso em: 29 jun. 2022.

DINIZ, Augusto. Nova Cena Musical de Pernambuco foca na criação coletiva. *Carta Capital*, São Paulo, 16 de fev. 2020. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/cultura/nova-cena-musical-de-pernambuco-foca-na-criacao-coletiva/>>. Acesso em: 29 jun. 2022.

Itaú Cultural recebe mostra de música pernambucana Reverbo. Site *Itaú Cultural*, 22 de junho de 2022). Disponível em: <[https://www.itaucultural.org.br/secoes/agenda-cultural/itau-cultural-recebe-mostra-musica-pernambucana-reverbo#:~:text=O%20Ita%C3%BA%20Cultural%20\(IC\)%20recebe,apartamento%20de%20Recife%20\(PE\).](https://www.itaucultural.org.br/secoes/agenda-cultural/itau-cultural-recebe-mostra-musica-pernambucana-reverbo#:~:text=O%20Ita%C3%BA%20Cultural%20(IC)%20recebe,apartamento%20de%20Recife%20(PE).>)>. Acesso em: 29 jun. 2022.

'Ocupação Reverbo' reúne 30 cantores e compositores em apresentações gratuitas. *Portal G1*, Recife, 06 dez. 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pe/pernambuco/o-que-fazer-no-recife/noticia/2019/12/06/ocupacao-reverbo-reune-30-cantores-compositores-em-apresentacoes-gratuitas.ghtml>>. Acesso em: 02 jul 2022.

Recebido em 06/08/2022
Aceito em 17/11/2022

ⁱ **Amilcar Almeida Bezerra** é Doutor em Comunicação e Professor do programa de pós-graduação em Música e do Núcleo de Design e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. **E-mail:** amilcar.almeida@gmail.com

ⁱⁱ **Amanda Mansur Custódio Nogueira** é Doutora em Comunicação e Professora do Núcleo de Design e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. **E-mail:** amanda.nogueira@ufpe.br

ⁱⁱⁱ **Marcos Vinícius Barros de Oliveira** é Graduado em Letras e Mestrando do Programa de pós-graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco. **E-mail:** barros.oliveira@ufpe.br