

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Gabriel Murilo Magalhães Resende

**MACACOBONG.TEC – Música como tecnologia social de
empoderamento estético e político**

Belo Horizonte
Janeiro de 2013

Gabriel Murilo Magalhães Resende

**MACACOBONG.TEC – Música como tecnologia social de
empoderamento estético e político**

Versão Final

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, Linha de Pesquisa Música e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Glauro Lucas

Belo Horizonte
Janeiro de 2013

R433m Resende, Gabriel Murilo Magalhães

MacacoBong.tec [manuscrito]: música como tecnologia social de empoderamento estético e político. / Gabriel Murilo Magalhães Resende. - 2013.
174 f., enc.

Orientadora: Glaura Lucas.

Linha de pesquisa: Música e Cultura.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Grupos de rock . 3. Rock - Brasil. 4. Música Popular - Brasil. 5. Música - Sociedades, etc. I. Lucas, Glaura. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.072



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pelo aluno GABRIEL MURILO MAGALHÃES RESENDE, em 31 de janeiro de 2013, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas Professoras:

Profa. Dra. Gláucia Lucas
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientadora)

Profa. Dra. Regina Helena Alves Silva
Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. Rosângela Pereira de Tugny
Universidade Federal de Minas Gerais

Dedico este trabalho a todos aqueles que sonharam com um mundo mais coletivo, diverso, distribuído, colaborativo e tornaram seus sonhos realidade com as próprias mãos.

AGRADECIMENTOS

Aos irmãos Ynaiã Benthroldo e Bruno Kayapy que me proporcionaram não só a possibilidade de realizar o presente trabalho mas uma das experiências de vida mais ricas de até hoje.

À toda minha família que é pilar essencial em tudo que pude construir nesta vida.

Ao Coletivo Pegada que me mostrou as primeiras referências do que acreditei ser um modo de vida.

Aos músicos e amigos de Belo Horizonte, sempre muito carinhosos.

À minha orientadora Glaura Lucas por sua compreensão, escuta, paciência, confiança e direcionamento.

À Rosângela Tugny e Talitha Couto responsáveis diretas pelo meu ingresso neste percurso acadêmico e por sua participação em seus primórdios.

A todas as pessoas que gostam e acompanham o Macaco Bong: o show é vocês.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

RESUMO

A popularização da internet e o barateamento de equipamentos tecnológicos facilitando seu acesso a determinadas parcelas da população provocou, através de um concatenado de processos econômicos e sociais, mudanças nas formas de experimentar música nas cidades, possibilitando desdobramentos políticos e estéticos na multiplicação de cenas de música independente em todo o Brasil. Novas plataformas existenciais foram forjadas com novas tecnologias industriais e sociais o que viabilizou com que muitos artistas da música pudessem construir carreiras sustentáveis e bem estruturadas. Em meio a esta “ascensão da música independente brasileira” mencionada pela crítica especializada deste tempo, surgem o Fora do Eixo – uma rede de coletivos de jovens urbanos englobando um circuito nacional colaborativo de circulação de artistas independentes e um ativismo digital insurgente munido de tecnologias sociais e digitais contemporâneas – e o Macaco Bong – banda de rock instrumental tendo como integrantes partícipes da fundação do Fora do Eixo, com princípios políticos e sociais claros de existência e militância nos contextos em que se encontram e dona de um percurso de carreira de sete anos de sucesso na música independente brasileira, tendo tocado em todo o Brasil e fora dele além de diversas indicações, prêmios e parcerias com artistas consagrados no meio. O presente trabalho é um estudo do caso Macaco Bong, expondo e analisando seus percursos e processos musicais, em uma perspectiva relacional e processual de música, no contexto do Fora do Eixo, seus princípios e tecnologias, entendendo a banda como artesã, juntamente com seus parceiros, de tecnologias sociais de música no empoderamento estético e político para protagonização coletiva de disputas sociopolíticas.

Palavras-chave: música independente, movimento cultural, música popular urbana

ABSTRACT

The popularization of the internet and the lowering cost for technical equipment, facilitating its access to certain sectors of the population, provoked, through a string of economic and social processes, changes in ways of experiencing music in cities, enabling aesthetic and political developments in the multiplication of independent music scenes throughout Brazil. New platforms of existence were forged with new industrial and social technologies enabling many musicians and artists to build sustainable and well-structured careers. In the midst of this "rise of Brazilian independent music" mentioned by critics of its time, arises Fora do Eixo - a network of collectives of urban youth comprising a national independent collaborative music circuit and an insurgent digital activism provided with contemporary social and digital technologies - and Macaco Bong – an instrumental rock band whose members participated of the foundation of Fora do Eixo, with clear social and political principles of existence and militancy in the contexts in which they find themselves and built a career of seven successful years in Brazilian independent music, playing throughout Brazil and abroad, as well as several nominations, awards and partnerships with established artists in the sector. This paper is a case study of Macaco Bong, exposing and analyzing their musical pathways and processes in a relational and processual perspective of music, in the context of Fora do Eixo, its principles and technologies, understanding the band as an artisan, along with their partners, of social technologies of music empowering themselves aesthetically and politically for collective protagonization of sociopolitical disputes.

Keywords: independent music, cultural movement, urban popular music

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I - Rock	14
Rock Estrangeiro no Brasil	21
Rock do Brasil	27
CAPÍTULO II - Fora do Eixo	39
Introdução.....	39
Coletivo, Circuito, Movimento e Rede.....	41
O Fora do Eixo Agora.....	42
Formas de Organização do Fora do Eixo.....	44
Simulacros.....	48
Perfil dos Integrantes da Rede.....	52
Indicadores 2011 – O Fora do Eixo em números.....	52
O Fora do Eixo por ele mesmo.....	54
Surgimento do Fora do Eixo.....	55
Espaço Cubo.....	58
Card.....	58
O Fora do Eixo Card hoje.....	60
Caixa Coletivo.....	61
Vidas Fora do Eixo.....	62
A Disputa Social.....	62
Circuito e Movimento.....	63
Agência de Bandas e o Software – descentralizando o Circuito.....	64
Fases de circulação de uma banda.....	65
Trajetória das táticas das ações em música.....	65
A ida para São Paulo e o momento atual da Música no Fora do Eixo.....	67
A Música como plataforma da Universidade Livre Fora do Eixo.....	68
Artes integradas nas bancadas Fora do Eixo.....	69
Organização Ponto a Ponto.....	69
Fora do Eixo em Autoanálise.....	70
Estrutura Organizacional do Fora do Eixo – PAN.....	71
Bases de Formação do FdE: Comunicação e Música.....	71

Banda Coletivo.....	72
CAPÍTULO III - Pressupostos Teóricos e Percurso Metodológicos.....	75
Percurso de Campo.....	77
Agência de Bandas.....	77
Coletivo Pegada.....	77
Congresso FdE Minas / Festival Escambo.....	78
Feira da Música de Fortaleza.....	79
Festival Morrostock.....	79
Festival Transborda.....	80
Congresso Fora do Eixo.....	82
Coletivo Pegada pós Congresso.....	84
Imersão da Música em SP.....	85
Macaco Bong.....	86
Pressupostos Teóricos.....	88
Música enquanto processo.....	89
Performance e processo.....	89
Autoria no rock a partir de Cook.....	91
Script.....	92
Experiências de música a partir de gravações – fonograma como script.....	93
Fim da obra e a mudança do paradigma na performance – o estema e o rizoma.....	95
Comunicação e Experiência Estética.....	95
Mediatização como processo interacional de referência.....	97
Musicking.....	105
Música Como Cultura.....	110
Precariado produtivo e mercados de nicho.....	112
Planos de negócio “2.0”	114
Que trabalho é esse?	115
Mudanças em Curso: Desconstruindo Paradigmas.....	119
Sociedade P2P.....	125
Música: um produto necessário ou um mundo possível?.....	128
Objetivo.....	134
CAPÍTULO IV - 4 Macaco Bong	136

Primórdios.....	137
O <i>Case</i> Macaco Bong.....	139
Macacos Politizados.....	144
This is Rolê.....	149
Tecnologias Musicais.....	154
Ocupando Espaços.....	159
Tecnologias de Gestão.....	160
Considerações Finais.....	165
REFERÊNCIAS.....	170

INTRODUÇÃO

Um dos focos iniciais da pesquisa que eu intentava realizar era desvendar processos idiossincráticos de criação sonora de músicos de bandas de rock. A banda Macaco Bong se despontou como a melhor opção de estudo de caso, a partir de sua grande projeção no cenário independente e participação no então Circuito Fora do Eixo. Este circuito se tornou até o momento da pesquisa uma rede de coletivos em várias cidades do país dedicados a produção cultural independente, comunicação e formação livres, articulações políticas em benefício de políticas culturais e à propagação de modelos de moradia coletiva com dedicação integral ao trabalho dentre seus membros. O Macaco Bong nasceu junto com o Fora do Eixo, compartilhando seus princípios e tecnologias sociais. Assim sendo, a pesquisa se transformara em uma plataforma de compartilhamento destas tecnologias estéticas, incluindo a investigação sobre se o pertencimento ao Fora do Eixo causava algum impacto sobre a construção estética de suas músicas. No percurso da pesquisa, entendi que o foco apenas na questão estética era pequeno em relação ao entendimento da banda visto como um grande processo estético, político e social de seus membros e apoiadores em diálogo com um grande contexto de cenas musicais, disputas políticas e ideológicas. Assim, o presente trabalho procura mostrar e analisar os processos musicais os quais o Macaco Bong experiencia em seu contexto dialogicamente com o Fora do Eixo, a partir de uma visão relacional e processual de música e uma inseparatividade de estética e política. Logo após me aproximar do grupo para a pesquisa fui convidado a integrá-lo como instrumentista e como um dos gestores. Esta imersão no grupo e a trajetória que se desdobrou levou-me a um percurso de pesquisa mais holístico que não objetivou apenas o presente produto textual mas uma experiência de vida acompanhada de diversos outros “produtos-processos”. Optei por uma escrita que fosse reflexo disso, ou seja, um compêndio de elementos interconectados horizontalmente, ponto a ponto, espelhando o modelo de pensamento de rede que foi adotado pelas plataformas comunicacionais, produtivas, formativas e financeiras do Fora do Eixo.

O trabalho está organizado em quatro grandes capítulos que se desdobram, uns mais que outros, em diversos itens que não necessariamente constroem um pensamento linear além do necessário, do qual o contexto acadêmico necessita. Desta

forma creio ter alcançado uma visão mais ampla dos processos nos quais me inseri e me propus a identificar e analisar. Em diálogo com o triplo papel que assumi – músico, gestor e pesquisador – o texto, para além de contemplar as demandas de sua proposta de pesquisa, buscou contemplar um interesse nativo de registro por parte dos que acompanham o grupo e se inserem nas cenas contextos da pesquisa. Desta forma, ao invés de recortar demasiadamente a fala dos parceiros da pesquisa, de acordo com os tópicos abordados, preferi incluir falas mais longas, em que os diversos assuntos apareciam entremeados uns aos outros, respeitando um caráter mais holístico da produção de seus discursos.

No primeiro capítulo exponho e discuto conceitos de rock e de termos oriundos deste universo, como o rock underground e música independente e abordo processos socioeconômicos que permeiam práticas de rock nos seus contextos. Além disso traço um panorama sobre o uso do rock estrangeiro no Brasil e as apropriações e ressignificações praticadas no círculos sociais estudados. Por fim aponto uma visão sobre o que seria rock brasileiro hoje, a partir das cenas de musica independente brasileira emergentes nos últimos vinte anos, as quais se relacionam com mudanças na forma de produzir e experimentar música nas cidades à margem de grandes mercados.

No segundo capítulo apresento o Fora do Eixo, uma rede de coletivos urbanos formados por jovens com pontos em várias cidades do país e alguns fora dele até o momento da pesquisa, que compreendia um circuito cultural de circulação de artistas independentes, produtos artísticos e ferramentas comunicacionais em meio a um nascente e crescente ativismo digital. É dentro do Fora do Eixo, ou melhor, de um de seus pontos de origem – o coletivo cuiabano Espaço Cubo - que surge o Macaco Bong, uma banda já contaminada e construtora de novas tecnologias sociais de gestão de carreira e organização social as quais foram propagadas pelos integrantes do Fora do Eixo até o momento da pesquisa. Antes de adentrar aos processos do Macaco Bong, exponho no terceiro capítulo os pressupostos teóricos que formam base de minhas reflexões sobre o Fora do Eixo e o Macaco Bong que, na minha leitura, funcionariam com as mesmas “tecnologias”. Na construção deste arcabouço teórico transitei pelos domínios da Etnomusicologia, Antropologia, Sociologia da Música e Comunicação.

O quarto e último capítulo do presente trabalho é o espaço em que me dedico a apresentar, descrever e analisar os processos do Macaco Bong os quais pude observar

e me inserir. Procurei construir esta narrativa a partir da fala dos próprios sujeitos envolvidos, priorizando os focos elencados pelos mesmos e me atentando à forma de apresentar o discurso dos indivíduos, entendendo como um elemento importante para a observação de como eles constroem seu pensamento. O Macaco Bong surgiu dentro do coletivo cultural cuiabano Espaço Cubo em 2004 tendo como integrantes Bruno Kayapy, Ynaiã Benthroldo e Ney Hugo e contando com todo o coletivo na gestão e planejamento da banda. Os três jovens que na época tinham em torno de 18 anos se formaram musicalmente e politicamente dentro do coletivo Espaço Cubo, produzindo e assistindo festivais de música independente, acompanhando debates e lutas sociais no investimento e formação de cenas urbanas de música independente sustentáveis. Bruno Kayapy começou a integrar o Espaço Cubo com cerca de 15 anos de idade e deixou a escola antes de completar o ensino médio para se dedicar exclusivamente ao coletivo e à banda. Ynaiã largou a faculdade de Educação Musical após entender que as experiências de que precisava para construir uma carreira musical iriam ser realizadas mais no coletivo do que na academia. Ney Hugo era egresso de estudos no campo da comunicação, universo este do qual vieram inúmeros integrantes do Fora do Eixo. O contexto era Cuiabá, uma cidade dominada pela cena de música cover¹ e longe do eixo produtivo Rio-São Paulo. Com os processos desenvolvidos coletivamente e colaborativamente pelo Espaço Cubo, em conexão com outros coletivos do país formando o Fora do Eixo, a banda circulou por todos os estados do Brasil. Ganhou o prêmio de melhor disco nacional de 2008 pela edição Brasileira da revista de música Rolling Stone; concorreu ao lado de Caetano Veloso e Maria Bethânia ao prêmio Bravo de melhor show do ano de 2010; concebeu e performou o show Futurível com Gilberto Gil e foi uma das poucas bandas citadas no artigo da revista Bravo de outubro de 2012, o qual mencionava o crescimento da música independente Brasileira, como um dos quinze fatos relevantes da cultura brasileira nos últimos 15 anos.

Em Janeiro de 2012 eu me aproximo do grupo em um momento de residência artística em Belo Horizonte, logo após Ney Hugo deixar a banda e antes da feitura do disco This is Rolê. A aproximação que objetivava um processo etnográfico, em que acompanharia a banda por um mês na cidade, observando, vivenciando e realizando entrevistas para a presente pesquisa acabou me levando à integrar o grupo

¹ “Música cover” é a performance de músicas criadas por outros grupos, geralmente distantes geograficamente e muito conhecidos em mercados de massa.

proporcionando uma grande mudança de vida, que já vinha se dando a partir da minha aproximação do Fora do Eixo em 2010, como colaborador do Coletivo Pegada, que na época fazia parte da rede de coletivos situado em Belo Horizonte. É neste processo de hibridez de nativo e pesquisador, de percursos riquíssimos envolvendo entre outras coisas a gravação de um disco e uma turnê por todas as regiões do Brasil, que elaborei o presente trabalho, escrevendo na estrada, ora em uma van, ora em um avião a muitos metros do chão, ora no camarim poucos minutos antes de subir no palco com e como Macaco Bong.

CAPÍTULO I

Rock

Era uma noite de quarta-feira e de longe já se via uma aglomeração de jovens na porta da Obra, uma casa noturna de shows na Savassi, uma região de bares e “vida noturna” na cidade de Belo Horizonte frequentada por jovens de classe média. Percebia-se que tais jovens escolheram com cautela a indumentária da noite e preparam seus corpos com zelo para o encontro coletivo. Passando por conversas e cigarros podemos adentrar o recinto, descendo uma escadaria vermelha de pouca luminosidade rumo a um cômodo não muito amplo no subsolo. O ambiente é abafado, sem janelas, com odores característicos de ar condicionado, respiração humana, produtos de limpeza e álcool. Já era mais de meia noite quando um grupo de jovens entre vinte e vinte e cinco anos sobe a um pequeno palco, com cabelos modelados e roupas diferentes de logo antes, quando ainda se preparavam para este momento. Todos brasileiros, brancos ou pardos, com traços étnicos que caracterizam a mistura do país, e aparentemente do mesmo círculo social dos outros presentes. Equipamentos de som importados são acionados, guitarra, baixo e baquetas empunhados. Algumas palavras são proferidas no microfone por um dos integrantes que, talvez por ser o único a usar a voz no ritual que se inicia é também o único que se comunica verbalmente com o público que o assiste. Em instantes o som alto, distorcido, com um espectro de frequências que vai desde os subgraves que fazem tremer a matéria inerte e os corpos do local, até os agudos mais estridentes de harmônicos que se espremem, parecendo gritar descontroladamente como a brigar com os tímpanos dos ouvintes. Estes últimos recebem o som como um jorro de vibração estimulante e prazerosa. A interação destes dois grupos, a princípio, distintos – músicos e plateia – é nítida pelas expressões faciais de prazer, pelo movimento do corpo de entrega e pelo canto em conjunto².

O rock pode ser som, atitude, ideologia, produto. Pode ser algo tão subjetivo e relativo quanto a descrição de uma experiência como a que apresentei acima. Ele,

² Relato etnográfico de uma experiência em 2010.

além de isso tudo e mais, não deixa de ser principalmente uma forma de se relacionar com pessoas e grupos³.

Rock, - puramente -, começou a ser usado para discriminar um estilo de música popular urbana que emergiu nos Estados Unidos e Reino Unido por volta da década de 1960, como uma derivação do *rock and roll*, rock clássico, rockabilly, blues e pop⁴. Mas não somente como um estilo de música, o rock se caracteriza fortemente como um tipo de relação social. “Majoritariamente, ele é representado pelos jovens no início da adolescência até o momento crítico da entrada nos tortuosos caminhos da linha de produção” (CHACON, 1995, p. 7)⁵. Tal relação social se desenvolve na formação de grupos⁶, na interação entre os integrantes deste grupo, na interação entre grupos distintos e na interação entre o grupo e o externo ao universo do rock, como a organização de espaços na cidade, políticas de ocupação e opressão, questionamento a valores sociais, tabus, gênero, sexualidades, movimentos de contracultura, etc. O rock tem como adeptos, em sua maioria jovens brancos, apesar de, no aspecto sonoro, contar com muitos elementos musicais advindos de culturas negras⁷ radicadas nos Estados Unidos. E na medida em que o rock se popularizou, seus princípios de contestação social começaram a dar espaço para um mercado musical em ascensão (ORNELAS ROSA, 2007). Uma indústria cultural erigiu-se sob grandes fábricas-gravadoras, construindo ídolos, gênios e cânones, circulando grandes

³ Segundo Paulo Chacon o rock não é satisfatoriamente definido a partir de seu viés sonoro, sua origem histórica ou seu status de mercadoria, mas deve “ser conceituado a partir do seu mercado consumidor” (CHACON, 1995, p. 6)

⁴ Todas estas nomenclaturas referem-se a práticas musicais desenvolvidas nos Estados Unidos e contam com histórias e definições particulares as quais, para não ser injusto com a profundidade das mesmas, me atenho a somente citá-las. Para uma compreensão mais adequada conferir SADIE, (2001) e FRIEDLANDER (2008).

⁵ Pablo Ornelas Rosa problematiza o conceito de “juventude” de uma forma fundamental para entendermos o rock e sua mutabilidade. O autor aponta que não devemos nos esquecer que ela é uma categoria construída social e culturalmente. “Ao percebermos o seu grau de transitoriedade, devemos compreender que não existe uma juventude única. As diferenciações de épocas, de classes sociais, de gênero, de posições geográficas, entre outras, acabam fazendo com que existam peculiaridades contextuais, apesar de atualmente vivermos uma época de globalização e revoluções tecnológicas. Portanto, parte-se da premissa de que se deve falar de “juventudes”, no plural, e não de juventude, no singular, no intuito de não esquecermos das diferenças e das desigualdades que se encontram nessas condições. (ORNELAS ROSA, 2007, p. 25).

⁶ Pablo Ornelas Rosa utiliza o conceito de “tribos urbanas”: “São agrupamentos constituídos por indivíduos que se reúnem e se vestem de acordo com uma mesma estética para compartilhar atividades e atitudes que geram sensações específicas, conferindo assim sentido a uma existência que cotidianamente encontra-se carente de um contato emocional mais intenso.” (ORNELAS ROSA, 2007, p. 38).

⁷ Elementos como a “blue note”, o vocal gospel advindo dos *spirituals*, e a relevância de negros no chamado rock clássico como Chuck Berry e Little Richard são alguns exemplos.

quantias de dinheiro sob a égide da bandeira do rock. Surgiram novas formas de se experienciar o rock, forjadas por uns, apropriadas por outros, ressignificadas e modificadas a cada dia e a cada indivíduo.

Middleton propõe uma definição de rock por três dimensões:

Sociologicamente é um tipo de música popular produzido comercialmente direcionado a uma determinada audiência jovem caracteristicamente de sociedade pós-capitalista. *Musicalmente*, tende a ser altamente amplificada, com um pulso forte e padrões rítmicos comumente considerados eróticos, e a absorver muitos elementos de fontes musicais *folk* (principalmente Afro-Americanas) do sul dos Estados Unidos. *Ideologicamente*, é associado com um plano estético de ‘autenticidade’, desenvolvendo elementos dos discursos em torno do *folk-revival* (‘comunidade’, ‘raízes’) e da música artística (‘originalidade’, ‘expressão pessoal’, ‘integridade’) ⁸ (MIDDLETON, 2001, p. 485, 486)”

O autor assume que os aspectos sociais e musicais que definem o rock são mutáveis enquanto o ideológico permanece mais constante através das práticas do gênero. Tal mutabilidade e incapacidade de se concretizar uma definição para algo que parece escapar a cada dobrada de esquina geográfica, temporal, individual, levou a alguns autores procurarem definições comparativas. É comum ver a bifurcação pop-rock nestas definições, apesar de, muitas vezes as mesmas ponderarem que existem limites indefinidos. Segundo Middleton este contraste tornou-se um marco no discurso crítico e histórico do rock⁹. Podemos entender também este contraste como uma ferramenta apropriada por diferentes grupos objetivando se posicionar socialmente, defender seus princípios e práticas em defronte a uma suposta oposição, não perpassando o discurso por questões sonoro-musicais¹⁰.

Comumente esta disparidade gera dois grupos de posturas. Segundo Harron:

Pop é sinônimo de mutabilidade e glitter... seu valor é medido por vendas de discos e listas de rankings. Pop é sobre sonhos e escapismo e momentos de êxtase; ele acredita em clichês e sua filosofia é “dê ao povo o que ele quer”. É igualitário por natureza ... Rock é sobre a busca de permanência dentro dos valores flutuantes do mercado. Trata-se de tradição (blues, country e raízes

⁸ *Rock can be defined along three dimensions. Sociologically, it is a commercially-produced popular music aimed at an exclusionary youth audience of a type characteristic of late-capitalist societies. Musically, it tends to be highly amplified, with a strong beat and rhythmic patterns commonly considered erotic, and to draw heavily on proto-folk (especially African-American) musical sources from Southern USA. Ideologically, it is associated with an aesthetic programme of ‘authenticity’, developing elements from discourses around folk-revival (‘community’, ‘roots’) and art music (‘originality’, ‘personal expression’, ‘integrity’).* Todas as traduções foram feitas por mim, exceto quando mencionado na bibliografia.

⁹ *The rock-pop contrast became a staple of critical and historical discourse* (ibidem).

¹⁰ Uso este termo por entender que o sonoro não se restringe ao musical e o musical não se restringe ao sonoro.

folclóricas), e é hierárquico por quanto acredita em gênios e heróis ... originalidade e auto-expressão desafiando comercialismo crasso ¹¹. (HARRON apud MIDDLETON, 2001, p. 486)

O limite entre os dois termos se mostra também variável, relativamente aos contextos que os utiliza e que os reconstróem.

Me agrada muito entender o rock como uma prática compartilhada de relações sociais. Da mesma forma que entendo a música como uma experiência processual, o rock é um tipo de relação social que por sua vez apresenta vieses materiais (sonoro, corpóreo, sensível) e não materiais (ideológico, afetivo, estético)¹². Para Luiz Eduardo Soares “o rock é, em si mesmo, a senha para o ingresso em um universo plural de visões de mundo e experiências sensoriais e sociais, relativas a estéticas de si específicas” (SOARES apud ORNELAS ROSA, 2007, p. 16).

A apropriação do rock por grandes gravadoras vinculadas a grandes conglomerados de empresas e canais de distribuição em larga escala foi marcante em vários aspectos. No viés sonoro, muitas novidades surgiram pela interferência de agentes externos às bandas, como produtores musicais. Socialmente a difusão entre nações distantes permitiu apropriações e ressignificações em diversas instâncias, transformando o rock em um movimento intercultural, ao mesmo tempo em que o pulveriza em diversas tribos diferentes entre si, cada uma construindo seus aspectos visuais e ideológicos a sua maneira, relacionando com seus contextos.

Podemos observar, em alguns autores que estudaram a música popular urbana, a menção do papel deste mercado de grande distribuição e consumo massivo e a consideração do mesmo como parte do significado do que a música popular urbana se tornou a partir desta intervenção – o que podemos aplicar ao rock, como subproduto deste sistema.

“a primeira distinção a ser feita acerca de música popular é que a mesma é geralmente produzida e distribuída massivamente em um tipo de mercado no qual os compradores de um determinado produto musical não tendem a ser

¹¹ *Pop stands for mutability and glitter ... and its value is measured by record sales and the charts. Pop is about dreams and escapism and ecstatic moments; it believes in clichés and its philosophy is ‘give the people what they want.’ It is egalitarian by nature ... Rock is about the search for permanence within the freefloating values of the marketplace. It is about tradition (blues, country, and folk roots), and it is hierarchical in that it believes in geniuses and heroes ... originality and self-expression in defiance of crass commercialism.* “Glitter” é o mesmo que lantejoulas. No universo pop pode ser entendida como uma metáfora para o ato de atrair atenção para si mesmo.

¹² Trabalharei mais sobre esta visão de música no capítulo de metodologia onde exponho bases conceituais de alguns autores que me levam a optar por este entendimento.

os mesmos indivíduos os quais produzem, executam e vendem o mesmo produto¹³” (TAGG, 1979, p. 30).

Friedlander utiliza a terminologia ‘*rock/pop*¹⁴’ e a detalha da seguinte maneira: “[o termo] reflete uma natureza dupla: raízes musicais e líricas derivadas da era clássica do rock (*rock*) e seu *status* como uma mercadoria produzida sob pressão para se ajustar à indústria do disco (*pop*)” (FRIEDLANDER, 2008, p.12)

Não podemos deixar de notar uma carga conceitual naturalizada dentro da experiência do rock por seus praticantes e pesquisadores advinda do contexto cultural amplo em que se circunscreve: o ocidente moderno globalizado. Dentro do universo de experiências e práticas do rock podemos observar a presença de conceitos já enraizados por este contexto como por exemplo as noções de autoria e seus desdobramentos contratuais, o que se observa na música popular urbana em geral; o uso e *status*¹⁵ conferido ao fonograma digitalizado em códigos binários registrado em discos compactos de acrílico; relações econômicas capitalistas; conceitos de trabalho e remuneração; conceitos de arte¹⁶ e obra; e outros que talvez não careçam ser explicados por seu conhecimento já cotidiano dos que possam ler este trabalho, mas que não podem deixar de ser observados com estranheza justa, que os localiza como itens naturais culturalmente.

A partir do século XXI, o uso da internet e a compressão de arquivos de áudio geraram mudanças na forma de produzir e consumir música, permitindo metamorfoses de eixos conceituais que faziam base para conceitos já elaborados do rock. Tais mudanças estimulam reflexões para reelaborar os conceitos que não se

¹³ *the first distinction to be made concerning popular music is that it is generally produced and distributed on a mass basis in the type of market in which the buyer(s) of a given musical product (i.e. a ‘consuming’ public) do not tend to be the same individuals as those producing, performing or selling the same product.*

¹⁴ Originalmente Friedlander escreve “*rock/pop*”. Na tradução de A. Costa lemos “*pop/rock*”. Não vemos a necessidade da inversão dos termos para uma melhor compreensão em nosso idioma, visto que estão separados por uma barra que não caracteriza um deles como substantivo de outro. Se a ordem subentende uma preponderância de um em relação a outro por parte do autor, não está claro. Optamos então por deixar como no original.

¹⁵ O disco é o principal bem material produzido por este grupo social, objeto de trocas por outros discos ou dinheiro. Carrega uma carga simbólica semelhante a um totem, pois é considerado como “portador de música”. As contradições e surpresas que esta portabilidade oferece são vistas como algo natural pelos indivíduos. E o seu efeito estético e processual, quando utilizado com os aparelhos leitores de disco, é tão comum que reflexes acerca desta “mágica” que afeta sensivelmente, mentalmente e materialmente as pessoas são entendidas como desnecessárias ou óbvias demais para tomarem corpo.

¹⁶ Curiosamente apropriados das filosofias tradicionais ocidentais da arte, as quais historicamente privilegiam mais a música erudita.

adaptam à mutabilidade¹⁷ inerente do fenômeno. A indústria de produção e distribuição que deu corpo à experiência do rock no mundo e que cresceu assustadoramente por ter a exclusividade de mediadores a seu favor começou a ser ameaçada por soluções alternativas. Observa-se que a partir da diminuição da influência e importância desta indústria em certas experiências do rock, o mesmo potencializa em expressão e diversidade, o seu conceito não pode ficar de certa forma ancorado nela. As mudanças que trouxeram à tona o potencial perpetuador do rock foram justamente a queda de alguns intermediários que impediam alguns processos que o fariam crescer. Com acesso a meios de produção e distribuição alternativos, a prática do rock não se restringe mais, em sua maioria, pela dicotomia de poucos grandes produtores e pequenos muitos consumidores. A relação de troca consegue ser mais democrática com o surgimento de inúmeros pequenos produtores que, em concorrência com os grandes, contribuem para um mercado médio em expansão, independente de gravadoras e investidores. Cris Anderson aponta estas questões e apresenta a teoria da Cauda Longa: mais autonomia de escolha e mais diversidade de produtos proporcionou a criação de recentes mercados de nicho e o declínio do modelo de hits. (ANDERSON, 2008)

Fatos que contribuíram para isto são a popularização da internet, que permitiu o trabalho em redes de distribuição e circulação¹⁸ alternativas à grande mídia controlada; o barateamento de tecnologias e a gratuidade de algumas que permitiram acesso a ferramentas de produção de som eletrônico e gravações digitais, antes exclusivas a sujeitos com vínculos contratuais a gravadoras ou com grandes recursos financeiros; a difusão de ideologias de colaborativismo, empoderamento e autogestão que motivaram muitos indivíduos a planejarem carreiras como artistas em seus micro, médios ou macro contextos – como é o caso do Macaco Bong, grupo o qual elejo para minhas observações de campo; o surgimento de pequenos e médios circuitos de circulação de artistas e apresentações, formados por sujeitos motivados por tais ideologias e interessados na construção de cenas alternativas em seus micro, médios ou macro contextos. Um destes circuitos culturais foi o Fora do Eixo, o qual apresentarei logo mais neste capítulo.

¹⁷ “Absurdamente polimorfo, ele parece variar mais no tempo e no espaço do que o fazia, por exemplo, o barroco na Idade Moderna” (CHACON, 1995, p. 5)

¹⁸ Redes sociais como o *Facebook* são vistas como ferramentas de trabalho para indivíduos que querem divulgar suas gravações

Localizado em uma grande cena viva - a da Música Independente - podemos observar hoje, mais do que nunca, o Rock Independente, que abarca em seu universo tanto a prática musical para consumo próprio ou pequenos grupos sem circulação monetária¹⁹, ou a prática que se assemelha à era dos empreendimentos musicais da indústria e objetivos semelhantes de distribuição, porém geridos pelos próprios músicos, com planejamentos de marketing autônomos e livres da influencia de agentes externos ao pensamento estético do grupo social.

¹⁹ O que me leva a fazer associações com pequenos nichos como a produção e circulação de artesanato local.

Rock estrangeiro no Brasil

“O rock surgiu nos EUA, possui lá o maior manancial fornecedor de grupos de rock, mas ele é absolutamente internacional” (CHACON, 1995). É importante para este trabalho investigarmos em linhas gerais como se deu esta internacionalização, a que custo e em que sentido ela configura como a importação de um produto ou como a manufatura de um novo produto a partir de um referencial estrangeiro interpretado e ressignificado. Por muitas conexões possíveis o rock pode “ter chegado” no Brasil, mas não há como negar a grande parcela de responsabilidade dos meios massivos como o rádio, o cinema e a televisão.

A partir dos anos 1960, a cultura popular urbana passa a ser tomada por uma indústria cultural cujo raio de influência se torna cada vez mais abrangente, transpondo modelos em larga medida buscados no mercado transnacional. A proposta cultural se torna sedução tecnológica e incitação ao consumo, homogeneização dos estilos de vida desejáveis, banimento do nacionalismo²⁰ para o “limbo anterior ao desenvolvimento tecnológico” e incorporação dos antigos conteúdos sociais, culturais e religiosos à cultura do espetáculo. (MARTÍN-BARBERO, 2009, 271)

Antes disso, “entre as décadas de 1930 a 1950, o rádio viveu sua chamada Era de Ouro, como o principal meio para divulgação de informações, artistas e talentos, junto ao Cinema²¹.” Ainda na década de 1950 a televisão é experimentada e implantada no país, preparando-se para, na década seguinte, se tornar também um grande media de produtos de entretenimento. Martín-Barbero comenta a relevância do papel da publicidade neste processo através do qual leva ao plano doméstico os produtos comerciais e mitifica um progresso tecnológico perante as classes populares o que se traduz em “desvalorização cotidiana de seus saberes e suas práticas” (ibidem, p. 271). O autor aponta que a televisão ocupou o papel de grande interlocutor neste processo: “Descaradamente norte-americana e erigida em critério de uma única modernização para todo o país, a televisão decide o que é atual e o que é anacrônico” (ibidem, p. 271). O canal televisivo MTV (*Music Television*), que se propõe à veiculação de vídeo clipes, no ar nos EUA desde 1981, inaugura suas atividades no Brasil em 20 de out de 1990 sendo o primeiro canal segmentado no país. Segundo

²⁰ Luisa Lusvargui comenta que “a noção de desterritorialização é perfeita para ampliar o consumo de produtos” (2007, p. 16)

²¹ Autoria coletiva, Wikipédia. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Radiodifusão>. Acesso em 09 jul 2012.

Luiza Lusvargui (2007) a associação da MTV com a Editora Abril, hoje o maior o conglomerado empresarial de comunicação da América Latina, tentou reforçar a ideia de um produto com inserção local e não mais somente a “invasão de um produto estrangeiro”. O discurso da emissora se transformara no jargão “pense globalmente, aja localmente”. Apesar disto “a ideia de um mundo global em comunhão, em que cidadãos se transformam em consumidores, parecia mais instigante a partir da MTV, mais conceitual e abrangente – a ideia é vender um estilo de vida, e não apenas um produto” (LUSVARGUI, 2007, p. 28). A autora comenta processos de “americanização da cultura brasileira” que datam desde a década de 1940, como o Acordo Político de Boa Vizinhança e institutos de pesquisa norte-americanos voltados para a análise dos gostos e hábitos de consumo do povo brasileiro. A autora aponta que inúmeras estratégias publicitárias e políticas foram usadas e que a “necessidade de buscar uma homogeneização de hábitos de consumo é essencial para viabilizar as grandes marcas mundiais de tênis, roupas, acessórios e fundamentalmente música *pop*” (ibidem, p. 30). Estas janelas abertas à cultura estrangeira, primordialmente à americana, permitiu uma velocidade nova e muito maior no acesso a seus bens culturais. Informações, imagens e sons eram acessados por jovens brasileiros, que consumiam, apropriavam, adaptavam e recriavam à sua maneira as práticas estrangeiras depositadas no Brasil pelas indústrias de telecomunicação. Mesmo os mais reacionários movimentos de rock estrangeiro podiam ser consumidos desta forma através dos meios de distribuição cada vez mais largos (mas não menos manipulados) que enquadravam as práticas e movimentos em formatos e pacotes de entrega de textos audiovisuais. “Assim, de forma contraditória, a cultura adolescente-juvenil vivenciada pelos grupos de rock underground no Brasil surgiu no próprio interior da cultura de massa, apesar de criticá-la com veemência” (ORNELAS ROSA, 2007, p. 50).

Retomo aqui a descrição de Jesús Martín-Barbero sobre a análise da cultura de massa de Edgar Morin, e como este pensamento localizou a emergência de novos paradigmas analíticos, juntamente com a ruptura da proposta dos pensadores de Frankfurt²². Morin desenvolve um viés analítico da cultura de massa em direção aos “modos de inscrição no cotidiano”. O autor critica a assunção de que o processo industrial de produção cultural consiste em si mesmo em operações de alienação.

²² Martín-Barbero se refere aqui a Theodor Adorno e Max Horkheimer

Mediante a crise política cultural contemporânea aos seus escritos das décadas de 1960 e 1970, Morin referencia à “redescoberta do *acontecimento*, quer dizer, da dimensão histórica e da ação dos sujeitos (...). Acontecimento significa a ‘irrupção do singular concreto no tecido da vida social’(...) (MORIN apud MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 91)”. Na contemporaneidade, a emergência das cenas urbanas que envolvem além de elementos estéticos, elementos políticos e econômicos de resistência, se assemelha à observação de Morin sobre a crise dos finais dos 1960, como a

irrupção da enzima marginal trazendo à tona sua conflituosidade, *pondo em crise* uma concepção de cultura incapaz de dar conta do movimento, das transformações do sentido do social; tornando caduca uma arte separada da vida ou uma cultura separada da cotidianidade (ibidem, p. 91)²³

Segundo Martín-Barbero, todas as práticas que constituem o viver cotidiano, juntamente com aquelas que dão cabo da subsistência e dão sentido à vida, foram consideradas pela maioria das organizações de esquerda que estavam a favor das classes populares “mais como um obstáculo á tomada de consciência do que como ação politicamente consequente” (ibidem, p. 291). Tal se dava pelo fato de a cotidianidade não se incluir de maneira direta na estrutura produtiva, sendo assim considerada despolitizada e irrelevante. O autor enxerga entretanto que “frente a um trabalho marcado pela monotonia e despojado de qualquer atividade criativa, o espaço doméstico representa e possibilita um mínimo de liberdade e iniciativa.” Consequentemente, para Martín-Barbero, “nem toda forma de consumo é interiorização dos valores da outra classe” (ibidem, p. 291). A procura pela padronização, estimulada pelo mercado, gera um efeito contrário. A cultura urbana se explode em diversidade, ainda que oprimida e silenciada pelo controle dos meios os quais ela precisa para se expressar²⁴.

Desta forma, o consumo brasileiro da música americana e inglesa devem ser entendidos como produtores de sentidos e não apenas como reprodução simbólica de

²³ Itálico de Martín-Barbero

²⁴ A diversidade resultante da apropriação e ressignificação dos bens culturais pela experiência cotidiana junto aos meios massivos não tem a mesma possibilidade de escoamento pelas médias. A comunicação é majoritariamente em uma direção, tendo como alternativas mais acessíveis o *zapping* ou o botão *on/off*. É no século XXI, quando a comunicação em redes, sem grandes intermediários e filtros, permitida pela internet, que a troca se torna mais legítima, que as respostas podem ser ouvidas e que bens alternativos podem ser propostos pelo próprio povo, não mais apenas em pequenos grupos isolados, mas em competição com os produtos das grandes corporações.

forças²⁵. Ou seja, o consumo pode ser entendido como o “conjunto dos processos sociais de apropriação dos produtos” (CANCLINI apud BARBERO, 2009, p. 292) e o “lugar de uma luta que não se restringe à posse dos objetos, pois passa ainda mais decisivamente pelos *usos* que lhes dão forma social e nos quais se inscrevem demandas e dispositivos de ação provenientes de diversas competências culturais” (BARBERO, 2009 p. 292). “Assim, percebe-se que o rock acaba sendo um modelo cultural significativo – supostamente único e funcionando como um conceito universal -, enquanto os seus significados variam, na medida em que essas tribos reinterpretam e ressignificam essas diferentes concepções das suas realidades (temporais/espaciais)²⁶” (ORNELAS ROSA, 2007, p. 53). Segundo o autor, por mais que o rock aparente um modelo cultural supostamente único entre as tribos urbanas das Américas, a própria diferenciação entre as regiões e as realidades acabam particularizando as compreensões do mesmo nessas tribos. “Essas procuram adaptar as suas realidades àquele modelo/sistema cultural que possuem referência, particularizando-o de acordo com suas formas de compreensão do que seria este rock” (ibidem, p. 54). Pablo Ornelas Rosa completa que, por mais que haja uma atitude consciente de copiar realidades “importadas” ou “transnacionais” o êxito em se tornar igual nunca se efetiva de fato.

Incluo abaixo o manifesto satírico dos integrantes da banda Fusile de Belo Horizonte que acredito ilustrar bem a voz de um grupo social roqueiro, brasileiro, reivindicando sua versão de brasilidade construída a partir de cotidianos urbanos mediatizados nos quais se encontraram inseridos. A palavra é dirigida a países de língua inglesa artífices da globalização, muito provavelmente os Estados Unidos, mas pode ser entendida também como um discurso de reivindicação, ocupação e posicionamento territorial dentro do próprio país que agrega grupos ideológicos antagônicos e diversos conceitos de brasilidade a favor de interesses e grupos específicos.

²⁵ O processo de “americanização da cultura brasileira” apontado por Lusvargui (2007) se configura na verdade como um processo de construção de um novo tipo de brasilidade a partir de uma interação entre culturas distintas, ainda que esta interação tome corpo de forma desigual e por mecanismos de opressão.

²⁶ Pablo Ornelas Rosa usa esta afirmação a respeito do rock underground, objeto de seu livro e conceito o qual apresento a partir do autor na sequência deste texto. Tomo aqui e em outros momentos como válido para o rock em geral por dois motivos: o primeiro é que acredito ser real para todo tipo de rock como uma prática sociocultural sempre relativa a grupos específicos; o segundo é que os movimentos de rock underground, como conceituado pelo autor, são tão vastos no Brasil quantitativamente e qualitativamente, ao ponto em que eles por si só já se apresentam representativos o suficiente para fazer uso do termo rock, puramente, como prática sociocultural.

A Banda da Terra do Lixo (The Band from the Wasteland)²⁷

Em meio a este cenário western de terceiro mundo...

Nós somos a anomalia gerada pelo colonialismo cultural e por uma globalização cruel e desequilibrada. Pseudo-elitizados, culturalmente colonizados! Frankensteins! Tropical Rockers!

Somos selvagens vestidos de europeus!

Nós somos os ratos! Procurando cada migalha, cada fragmento, entre embalagens com títulos em inglês! Nós engolimos, digerimos, e agora, vamos vomitar na cara no nosso Rei. Embalado para presente!

Somos antropófagos!

*“Pouco” como nossos bikinis! O Terror em trajes de banho!
Nós somos as crianças negras e pobres olhando pela grade, enquanto as crianças louras e ricas brincam com brinquedos caros. Eles tomaram tudo de nós.*

*Não sofreremos abuso esta noite!
Esse é nosso turno de ataque!
Nossa contaminação cultural retórica!
Nossa vingança sorrateira...*

A Cultura Brasileira é uma consequência de uma miscigenação de incontáveis culturas estrangeiras, logo temos direito legítimo de usar tudo que pertence à nossa formação. Nós tomaremos tudo! Nós ridicularizaremos tudo!

Nós aprendemos sua língua, agora você pode nos ouvir!

Nós cantaremos canções de caserna! E cantaremos tão alto! Sim, cantaremos. Mais alto que as engrenagens que alimentam o sistema, no qual seremos confundidos a princípio. Nós cantaremos de uma forma tão contagiosa que os refrões explodirão com toda a força de incontáveis pulmões.

We'll sing loud! Com nossos próprios sotaques e com nossas próprias regras gramaticais! Somos foras-da-lei!

*Somos as sangrentas férias de carnaval do Tarantino.
Somos festa, carne, luxúria!*

²⁷ Versão em inglês presente no site do grupo: <http://www.fusile.com.br/?page_id=44> Acesso em out 2011. A presente versão, híbrida, foi gentilmente enviada a mim por e-mail por Shairon Lacerda, cantor do grupo.

Dance! Dance! Dance enquanto a revolução acontece, dance enquanto o fogo queima dentro dos seus corpos! Dance conosco!

Rock do Brasil

A apropriação brasileira e sua construção idiossincrática do rock se apresenta em vários movimentos, com características sociais, políticas e estéticas peculiares. Existem muitas maneiras de se contar a “história do rock no Brasil”, ou melhor, no Brasil existem muitas histórias de rock. As que mais temos acesso nas literaturas são as histórias dos movimentos de rock que tomaram corpo no sudeste do país e que se vincularam mais ou menos a grandes gravadoras e circuitos de distribuição em massa. Entretanto é importante lembrarmos que o rock tem uma vitalidade diferente nas práticas e sujeitos que circulam abaixo do “topo do iceberg”: o rock underground em diversas matizes. É comum nos depararmos com dois termos utilizados para distinguir categorias de práticas roqueiras no ocidente urbano: o *mainstream* e o *underground*. Tais rótulos possuem conjuntos de significados variantes de acordo com os vieses políticos, econômicos, sociais e geográficos sob os quais são utilizados. Majoritariamente são adotados como práticas opostas ou contraditórias, entretanto é possível que um movimento ou empreendimento tenha elementos provenientes de ambos subgrupos de significados. Os dois termos parecem ser cunhados inicialmente a partir de aspectos de distribuição de produtos (ou sedução social-estética, quantitativamente²⁸). *Mainstream* (corrente principal) teria mais alcance ou adeptos do que o *underground* (literalmente debaixo do chão, nesse contexto assumindo o significado de vanguarda, resistência cultural ou contracultura). Desta forma, os conceitos se localizam em um contexto específico dentro do universo da música popular urbana. Cronologicamente todo tipo de rock é, a priori, um movimento em grupo de indivíduos com aspectos ideológicos, sociais e geográficos específicos. A partir do momento em que algum movimento de rock cresce e mobiliza um grande número de pessoas, ele começa a despertar a atenção de empresários com interesse neste alcance popular visualizando os adeptos ao movimento como consumidores em potencial de produtos. A partir deste ponto surgem apropriações dos movimentos pela indústria, criando empreendimentos comerciais a partir dos mesmos. Grandes gravadoras e seus investidores, responsáveis pelo desenvolvimento do rock como negócio a partir dos anos 60, se vinculam a artistas por meio de contratos para

²⁸ Entendo que uma prática musical, quando difundida largamente, é uma prática com alto potencial de sedução social na medida em que estabelece canais de relacionamento social entre indivíduos. É dotada também de potencial de sedução estética por trabalhar com esferas do sensível e conceitos de arte construídos pelo grupo em questão.

confeção, distribuição e exploração comercial de produtos. Economicamente o rock mainstream se configura prioritariamente como um negócio, tendo mais ou menos caráter de movimento social estético. O rock underground, por sua vez, carrega o aspecto de movimento de forma mais contundente, podendo ter relações econômicas envolvidas, em pequena ou média escala, nunca desvirtuando o caráter de movimento. Um grupo musical pode ser considerado como mainstream a partir do ponto em que alcança os níveis de distribuição e recepção que praticamente só são alcançados pela aliança com a indústria. Sociologicamente ainda o mainstream pode ser considerado como um status social de determinado grupo de artistas eleito política e economicamente, de forma explícita ou implícita, pelo grupo social que o agrega, através de mecanismos de afirmação, persuasão e opressão. No viés sociológico do trinômio produção-distribuição-consumo podemos entender o rock mainstream como um processo altamente segmentado. Ele é comumente um produto de grandes gravadoras em conjunto com artistas influentes social e esteticamente, com agentes diversos envolvidos em seu processo planejado em consonância com leis de mercado. Ele é distribuído por canais de comunicação de grande alcance como rádios e televisões através de acordos entre estes canais e as gravadoras que detêm, por contrato, direitos comerciais sobre os fonogramas e a imagem dos artistas. Ele é consumido majoritariamente por um grande público jovem e urbano que possui acesso aos meios de comunicação massiva mencionados.

Delienar significados genéricos no rock é sempre correr o risco de propor uma ideia que perca seu sentido ao longo do tempo. Toda definição deve se restringir ao seu espaço e de tempo de utilização e aos seus utilizadores. O rock, como outras práticas socioculturais urbanas, é eminentemente mutante e não há sentido em tomarmos por base princípios e conceitos engessados. Os que apresento aqui, por ora, para devidas necessidades do contexto acadêmico em que este trabalho acontece, devem ser entendidos desta maneira. Assim, entendo que os conceitos apresentados aqui e a tabela abaixo não devam ser tomadas diferentemente desta proposta. Ainda coloco que, no contexto e tempo em que realizo esta pesquisa, tais conceitos podem ser usados diferentemente do que proponho, de tal forma que se torna impossível delimitar aqui todos os possíveis significados que os termos possam assumir. A dinamicidade deste uso, reflexo do perfil do grupo que o usa, permite que a cada dia um conceito seja ressignificado por um indivíduo ou grupo que se considera roqueiro.

O que nos resta é levantar alguns conceitos como ferramentas de interpretação dos discursos e práticas os quais nos deparamos ao longo do caminho.

Rock Mainstream	
Produção	Segmentada; artista + gravadora
Consumo	Facilitado pela larga distribuição
Distribuição	Canais de largo alcance (TV, rádio, revista, cinema)
Ideologia	Negócio comercial
Estética	Dialoga com tendências, clichês, música pop

Muitas vezes a história do rock que se conta no Brasil, registrada e escolhida por alguns, é tomada como o “A História do Rock” no senso comum naturalizada como neutra a partir do narrador. Nela, em 1960, destacam-se a Jovem Guarda, que contava um programa de televisão homônimo produzido entre 1965 e 1968, e a Tropicália levando signos rockeiros aos Festivais de Música Popular Brasileira de alta audiência na televisão nacional.

Na minha percepção a introdução do rock na música popular no Brasil, simbolizado pela guitarra elétrica marca o aparecimento de dois modelos distintos de produção musical, a Jovem Guarda, vanguarda da música de massa, e o Tropicalismo, vanguarda da música popular de produção mais restrita. Ambos os movimentos podem ser relacionados à música dos Beatles, Jovem Guarda com sua ênfase num sentimentalismo adolescente e canções sem grandes pretensões artísticas, e o Tropicalismo mais ligado à experimentação musical e um rock meio psicodélico (ULHÔA, 2003, p. 5)

Na década de 70 surge o Clube da Esquina apresentando uma musicalidade muito própria, um tipo de fazer rock, se podemos dizer, tão peculiar em termos de ocupação de espaço urbano, poesia e signos sonoros que torna nítido para mim a real construção idiossincrática de um “rock próprio” pelas diferentes tribos urbanas. É neste tempo que também surge no Brasil o punk, inicialmente em São Paulo, estimulado pelo desejo de crítica contra a censura e ditadura militar. Na década de

1980 o verbo “se rasga” com o movimento pós ditadura BRock²⁹. É então na década de 1990, que o surgimento de algo influenciaria significativamente a prática do rock no Brasil: a MTV. O primeiro canal segmentado de música no Brasil vai espalhar de maneira abrangente, como nunca antes no país, informações, registros de shows e videoclipes de rock fomentando muitas iniciativas locais de produção.

Como já mencionado por Pablo Ornelas Rosa, diversos movimentos de música underground surgiram contraditoriamente do interior da cultura de massa – ainda que tenham tomado corpo na resistência ao sistema massivo e permanecido neste propósito -, onde tiveram acesso a informações importantes para os movimentos, de forma basilar, além de influências estéticas de diversas matérias. O autor, que escreve sobre o rock underground, o diferencia do pop rock da seguinte maneira:

Enquanto o pop rock existe principalmente por possuir enormes espaços na mídia, espaços em redes televisivas e nas rádios, utilizando-se de grandes gravadoras, de uma estrutura infinita de propagandas publicitárias e merchandisings, o rock underground quase não é divulgado pela grande mídia, participando com pouca frequência dos circuitos divulgados pela grande mídia ou pela mídia corporativa, existindo, muitas vezes, de uma forma absolutamente independente e sem os recursos provenientes das grandes gravadoras. Colocando-se, assim, como uma versão alternativa do rock, uma versão que utiliza em seu discurso uma recusa à massificação, procurando manter-se autônoma [...] com caráter contestatório e questionando os padrões socialmente estabelecidos (ORNELAS ROSA, 2007, p. 43, 19).

É mais fácil definir o rock underground porque sua natureza é mais explícita como um tipo de movimento localizado em espaço e tempo definidos. Os processos de produção, distribuição e consumo se fecham em distâncias menores, com menos indivíduos envolvidos, o que permite mais facilmente a formação de nichos, tribos e cenas bem definidas.

Para Will Straw, segundo Pereira de Sá, “a noção de cena nos remete a um grupo demarcado por um espaço cultural onde coexiste uma diversidade de práticas musicais que interagem de formas múltiplas, através de diferentes trajetórias de troca e fertilização” (PEREIRA DE SÁ, 2011 p. 151). Segundo o autor, ao contrário do conceito de “comunidade musical” que remete a tradição musical, raízes e

²⁹ Segundo o jornalista Alex Antunes a cena de música underground nesta época é que fomentou a contracultura no Brasil. Ele conta que gozava de certa liberdade para um jornalismo sem diretrizes comerciais fortes na revista Bizz. “Na Capa colocavam um RPM para garantir a repercussão, duas ou três páginas depois poderíamos colocar algo sobre alguma banda underground”. (Alex Antunes em debate, após a exibição de estreia do documentário sobre a Revista Bizz na Casa Fora do Eixo SP em 14 de julho de 2012, o qual presenciei)

autenticidade, o conceito de cena “trabalha no sentido da disrupção das continuidades, buscando um diálogo cosmopolita e relativizador das raízes com o cenário internacional e que tem na mudança, e não na estabilidade estilística, a referência mais importante” (apud PEREIRA DE SÁ, 2011 p. 152). A autora aponta a similaridade com a geração do BRock dos anos 1980 no Brasil. Segundo Jeder Janotti Júnior podemos “perceber *cena* como uma maneira de entender o modo como práticas musicais específicas ocupam o espaço urbano e passam a ser foco de processos sociais que envolvem produção, consumo e circulação da música nas cidades” (2011, p. 2). O autor aponta que o “consumo musical na cidade é um modo de ‘experienciar’ tanto a música como o espaço cultural de forma relacional, reconhecendo ao mesmo tempo a importância das lógicas de mercado que se presentificam nas cenas musicais e os aspectos estéticos” (JANOTTI JÚNIOR, 2011, p. 7). As relações sociais e estéticas nas cidades se misturam com outros tipos de relações configurando o que Janotti Júnior entende por *cena*. Desta forma podemos considerar as cenas musicais urbanas, não como um conjunto de elementos, mas como o conjunto de várias relações.

A experiência em uma cena musical envolve relações em torno da música que pressupõem interações não só entre a música e o meio ambiente que a circunda, bem como traços sinestésicos que envolvem práticas de escuta, aspectos imagéticos da música e da cidade, elementos olfativos, gustativos e uma amplificação dos aspectos táteis que envolvem as mídias de reprodução musical, a cidade e os participantes da cena. (ibidem, p. 9)

A partir desta conceituação proponho considerar que a experiência em uma cena musical é a *forma de existência* da própria cena. Entendendo a rede de relações intra-sensíveis mencionada por Janotti Júnior como a própria cena, sugiro o entendimento de que participar de uma cena é participar *esteticamente e politicamente* de uma cena, no sentido de que a participação se efetiva a partir de processos relacionais estéticos, construção de subjetividades, ocupação de espaços, visibilidades, frequências, operando em relações sensíveis e materiais entre os sujeitos, de forma mais ou menos consciente.

Na minha consideração para este trabalho a música é um tipo de relação estética sonora que envolve suportes e mediadores - como os dispositivos midiáticos, os instrumentos, os corpos, - e acontece dentro e em relação ao tecido urbano ou outro qualquer. Trabalharei esta ideia no capítulo em que abordo a metodologia da

pesquisa. Por agora gostaria de propor alguns entendimentos de cena a partir dos autores acima que pode contribuir para o entendimento de música que quero utilizar no presente trabalho. Partindo da frase de Janoti Júnior, concebo cena como uma maneira de entender o modo como práticas musicais coletivas específicas ocupam determinado espaço social e passam a ser campo de experiências estéticas compartilhadas relacionalmente. Cena pode ser entendida como um processo político de ocupação de espaço (territórios geográficos, vibracionais, óticos..). Participar de uma cena envolve se relacionar subjetivamente e intersubjetivamente, é um processo de existência que, quando operado em nível musical, configura-se em uma existência musical. Ou seja, a experiência musical materializa-se em um processo onde a música e os sujeitos existem simultaneamente e imbricados, de maneira a não ser possível distinguir um do outro. A cena, na minha leitura, é o processo coletivo e relacional desta existência, onde música, sujeitos e cena tomam corpo em uma relação concêntrica criando outras possibilidades de existência além das experimentadas em seus cotidianos.

O conceito de cena é fundamental para o entendimento do rock underground nos diversos vieses. Socialmente o rock underground surge ou acontece em cenas urbanas. Podemos observar esta prática desde experiências de bairros, passando por movimento em cidades a regiões do país. Pode-se falar em cenas internacionais. Entretanto trabalhamos com dimensões diferentes que se sobrepõem em coexistência quando pensamos em delimitações sociais e políticas. O Macaco Bong participa de várias cenas superpostas. A mais significativa para o grupo é a cena de música independente fomentada pelo Circuito Fora do Eixo e seus pontos espalhados pelo Brasil, majoritariamente São Paulo e Minas Gerais, apesar de o grupo e as atividades iniciais terem se originado no Mato Grosso. Economicamente o rock underground apresenta diversas facetas, derivadas talvez da não consideração do capital financeiro como algo norteador do movimento. Podemos observar então práticas roqueiras sem circulação de dinheiro como as que acontecem em bairros, entre amigos por diversão, entre pequenas cenas onde o objetivo é apenas a performance e a interação pela música ou ainda os grupos que vislumbram sustentabilidade econômica mas que optam por se apresentar em troca de outros tipos de capital. É comum, entretanto, o desejo de atingir status social e receita financeira em troca de performances entre quase todos os grupos de rock, mesmo que, em sua maioria, não haja uma consciência exata do que se deva fazer para tal ou uma proatividade em relação a isso. Os grupos

de rock que vislumbram a prática como fonte de sua sustentabilidade tem que dialogar com cenas maiores e buscar estruturas de mercado nas mesmas.

Percebe-se ainda que, ao mesmo tempo em que essas bandas fazem shows nessa cena do rock underground, procurando ser autônomas e independentes, necessitam de uma estrutura de mercado para sobreviver. Necessitam de uma estrutura mínima de consumo, porém o consumo esperado não é o de um consumo de massa, mas sim aquele das próprias tribos das quais emergem as bandas. (ORNELAS ROSA, 2007, p. 56)

Politicamente o rock underground se norteia pela ocupação de espaço e gestão de circuitos alternativos de circulação e consumo. A crítica à mídia massiva que manipula informações e filtra a seu interesse é algo marcante nos movimentos e o advento dos meios de comunicação mais livres e acessíveis a este grupo urbano pela internet é uma ferramenta essencial nos dias de hoje para a existência das cenas³⁰. Praticamente todos os shows do Macaco Bong são negociados pela internet, toda a divulgação é prioritariamente feita através das redes sociais em canais compartilhados pelos indivíduos que compõem as cenas de atuação do grupo.

Rock Underground	
Produção	artista com investimento próprio independente de gravadora
Consumo	em mercados de nichos e cenas
Distribuição	internet, circuitos e festivais independentes
Ideologia	movimento social
Estética	se considera livre para construção e apropriação de signos sonoros que lhe interesse, usualmente busca originalidade e autenticidade

³⁰ Esta realidade ficará mais clara nos próximos capítulos quando apresento os percursos do Macaco Bong e do Fora do Eixo nas cenas de música independente no Brasil.

No meu processo de campo é mais comum ouvirmos o termo rock independente do que underground. Os dois termos podem ter o mesmo significado em muitas vezes, mas podem carregar símbolos que os distanciam em certas ocasiões. Música Independente hoje no Brasil pode ser entendida como qualquer tipo de carreira musical independente de grandes gravadoras e contrato de cessão de direitos. O artista neste caso tem o controle total sobre sua carreira e seus produtos no mercado, em oposição a uma situação onde licencia o uso de suas músicas e imagens a uma empresa que administra sua carreira inculcando inclusive diretrizes estéticas. Antigamente o principal vínculo que se estabelecia entre um artista e a gravadora era o disco que, pela junção das leis de direito autoral vigentes com os mecanismos de distribuição controlados pelas empresas e estratégias de marketing, garantiam altos lucros para ambos. Como o processo de gravação do disco era muito dispendioso financeiramente até o fim do século passado, o caminho mais buscado pela maioria dos sujeitos era através de um contrato. A gravadora financiava o disco para o artista que a reembolsava na maioria das vezes, mas aquela detinha os direitos de exploração comercial pelo mesmo. O disco sempre foi um item importante na carreira de grupos de rock, independente se as músicas já fazem parte das performances de um grupo, o registro delas em um suporte é entendido como um aspecto essencial da carreira, além de ser um dos principais meios de se estabelecer relações financeiras com os outros indivíduos das cenas, os ouvintes. A Música Independente, como o Rock Underground³¹, sempre existiu a partir do momento em que se faziam e consumiam música livremente, embora muito tenha escapado às histórias tradicionais. Atualmente se observa a Música Independente como dotada de mercados próprios, com regras semelhantes mas diferentes das regras da indústria, com aberturas mais acessíveis a quem se enquadra nos perfis de trabalho com que a cena se identifica. Nos anos 1990 a hegemonia da indústria cultural, que se mantinha pela lógica de cartéis, se vê abalada a partir de uma maior acessibilidade da classe média aos meios de produção. Com essa mudança de paradigma, surgiram iniciativas em diálogo com essa nova forma de atuação contra-industrial e independente. O Fora do Eixo é uma dessas iniciativas que surge a partir do coletivo cultural Espaço Cubo em Cuiabá, capital do

³¹ O termo Indie Rock, gramaticalmente uma contração Rock Independente, pode ser também considerado um subgênero de música referente a grupos que assumiram esta postura independente nos anos 80 na Inglaterra e Estados Unidos. O termo continua a ser utilizado pelos que aderem esteticamente ao subgênero e por outros grupos com práticas estéticas diferentes mas com a ideologia de independência presente.

Mato Grosso. Inicialmente o Espaço Cubo se configurava como uma plataforma de produção, distribuição e formação de cenas de consumo para música independente e autoral feita em Cuiabá e, logo mais, música feita em cidades fora do eixo Rio-São Paulo. Esta plataforma era construída e aprimorada através de modelos de trabalho colaborativo entre integrantes e parceiros do Cubo. Norteando-se pela proposta de trabalho em rede, a partir de uma cultura digital urbana funcionando neste paradigma, o Cubo procurou se conectar com outros pontos no país construindo circuitos maiores de circulação e cenas de consumo de música independente. Amparados em princípios de compartilhamento e trabalho coletivo os integrantes do Cubo juntamente com outros coletivos fundaram o Fora do Eixo que até o ano de 2011³² se configurava como um circuito ou rede de cultura, principalmente ligado à música. Reservo um espaço maior mais à frente no presente trabalho para apresentar com mais detalhes o Fora do Eixo.

Nos interessa aqui entender o rock não como um gênero musical mas como um tipo de prática social (que pauta um tipo de prática sonora, visual, estética, comportamental, etc.) que agrega ou se compõe de diversas pequenas ou médias práticas sociais localizadas geograficamente, interconectadas pelo termo e por mídias, e que se diferenciam entre si por variação nos diversos elementos que a compõe. O rock do Macaco Bong, não é só do Macaco Bong. O que deixa possível a apropriação das considerações deste trabalho por outros rocks de outras cenas urbanas. O rock do Macaco Bong perpassa pela cena brasileira de música independente, underground, construída coletivamente nos últimos 10 anos, historicamente herdeira de conquistas progressas de espaços e fomentadora de novas aberturas. O rock do Macaco Bong é também um rock instrumental que entra nos circuitos que adotam esta prática sem cantor. O rock do Macaco Bong é também um rock apropriado de um ouvinte que o escuta e lembra de sons significativos da sua vida que o fazem se envolver. Ele pode ser, sob esta perspectiva do ouvinte, um rock novo e único, fruto da relação estética e social estabelecida pelo sujeito. Mas como eu disse anteriormente, esta capacidade não é exclusiva do grupo, mas na minha perspectiva, possibilidade de qualquer relação sonora social. Tomemos então o Macaco Bong como uma personificação possível do que pode ser o rock como esta mesma relação. Esteticamente Kayapy,

³² Após dezembro daquele ano, durante um encontro entre os membros, chamado de Congresso Fora do Eixo, as lideranças propuseram que o aglomerado de coletivos se entendessem como um movimento social.

guitarrista do Macaco Bong, se identificou com um gênero híbrido sugerido por um ouvinte que o classificou como Stoner Rock Jazz. É um som instrumental, composto de guitarra baixo e bateria (instrumentação comumente chamada de *power trio*). O som adota diversas influências de gêneros de rock estrangeiro juntamente com influências de músicas de outros estilos brasileiras e estrangeiras. Em capítulo específico apresentarei mais detalhadamente o som do Macaco Bong. Socialmente é um grupo que surgiu em Cuiabá, a partir de relações sociais do Coletivo Cubo, que fundaria o Fora do Eixo algum tempo depois. Cresceu em uma cena de música independente em Cuiabá juntamente com o movimento cultural local e foi uma banda de referência para todos envolvidos na rede de coletivos Fora do Eixo em várias partes do Brasil. Talvez a maior parte de seu público, ou de seu público nos primeiros anos, esteja conectado ou seja simpático ao Fora do Eixo. O Macaco Bong, a partir de uma grande circulação em festivais independentes e mais tarde repercussões em grande mídia (como o prêmio de melhor disco nacional pela revista Rolling Stone) começa a fazer parte de cenas maiores de rock no Brasil, dialogando com grupos de mesma repercussão mas vinculado a outros circuitos ou até mesmo contrários às propostas do Fora do Eixo. Politicamente o rock independente do Macaco é um projeto de ocupação de espaço, diz Kayapy em entrevista³³. Esta postura, comumente abraçada por músicos independentes, dialoga estreitamente com ideologias de autogestão de carreiras, antagônicas às práticas empresariais das gravadoras. É uma atitude que parte do princípio que há uma disputa por espaço entre as cenas independentes e a indústria e que muitas vezes esta disputa se deu em termos desiguais e opressores. O projeto de ocupação de espaço se apoia na ideia do empoderamento de tecnologias e construção de plataformas. Tais plataformas se configuram majoritariamente em circuitos de música independente como festivais ou produtores de casas de show funcionando em rede, ideologicamente sintonizados para o fomento de novas cenas locais. O título do primeiro disco do Macaco Bong, “Artista Igual Pedreiro” é um ícone desta postura que estimula os integrantes dos coletivos. Segundo os integrantes do grupo a visão do artista como pedreiro traça dois caminhos de interpretação. Um deles é o questionamento da ideia de artista iluminado, arraigada há muitos anos na cultura ocidental e ainda presente nos dias de hoje. O outro é pautado pelo entendimento que o artista deve ele próprio construir (como um

³³ Entrevista concedida à Casa For a do Eixo Minas para a montagem de um vídeo informativo sobre o momento do grupo em Belo Horizonte, fevereiro de 2012.

pedreiro, com suas próprias mãos) sua carreira, “tijolo a tijolo” e com muito esforço e trabalho.

É interessante problematizarmos o termo independente colocando que o artista sem contrato com gravadora independe da mesma porém depende de uma série de outros atores para viabilizar uma carreira. A maioria dos circuitos de música independente funciona em redes, em sistemas de trocas e colaboração, como é o caso do Fora do Eixo. Apropriando da filosofia “façamos juntos” (a partir do faça você mesmo – *do it yourself* – do punk da década de 1970), são desenvolvidas ferramentas de trocas e inclusive moedas sociais, como foi o caso do “card” no Fora do Eixo. Assim, os grupos de rock independente são na realidade interdependentes entre si, suas cenas, seus mercados alternativos e suas redes de ação no mundo real e virtual.

Economicamente o Macaco Bong participa de circuitos que dispõem de recursos para viabilizar apresentações com boa remuneração. O grupo é um empreendimento sustentável e garante a sobrevivência dos integrantes de forma simples e coletiva e com a colaboração de parceiros e familiares para momentos de dificuldades financeiras. A venda de produtos não é representativa na sustentabilidade do grupo, acontecendo somente como uma estratégia de distribuição e posicionamento da marca, sem fins lucrativos a priori.

Após a sedução mediática da tecnologia, a produção industrial de bens materiais e imateriais e a persuasão publicitária ao consumo em massa do último quinquênio pela Indústria Cultural, a frustrante inacessibilidade econômica que separava parcela da classe média brasileira de ferramentas tecnológicas de produção se desfaleceu. Com a virada do século, a popularização da internet e o barateamento das novas tecnologias e meios de produção de som, uma grande mudança econômica chamada por Chris Anderson de A Cauda Longa (2008) - lastro da mudança social para uma realidade mediatizada como referência - tem levantado mudanças políticas atuais no campo do consumo e produção cultural. Determinados tipos de produção sonora que antes só eram possíveis com altos investimentos de dinheiro, recursos humanos e tecnologias inacessíveis ao consumidor, hoje são possíveis de maneira “artesanal”, caseira e com poucos indivíduos participando de todos os processos da produção. O que antes era um processo segmentado e caro, hoje é acessível e homogêneo à classe média brasileira. A filosofia “faça você mesmo” transmutada à “façamos juntos” é fomento de inúmeras ações culturais no país, buscando soluções outras como o escambo e a economia solidária. Esta realidade se estende,

relacionando-se de maneira muito íntima ao desenvolvimento de plataformas mediáticas de relacionamento. Estas ações se configuram em um cotidiano mediatizado como espaço de existência de sujeitos, reprogramado pelos próprios atores. Esta é, talvez, a grande diferença entre a era da internet e computadores velozes e a era do rádio ou da televisão. O campo de interação do sujeito se desdobra a muito além do controle remoto ou do dial. Este campo de programação da própria existência mediática se estende ao ponto de o potencial produtivo dos sujeitos coletivamente se tornar ameaçador em relação ao potencial produtivo da indústria e isto gerar uma transformação econômica na cadeia cultural. Transformação esta que inevitavelmente irá reconfigurar as formas de relações sociais e experiências estéticas.

CAPÍTULO II

Fora do Eixo

Introdução

O Macaco Bong surgiu no interior do coletivo cultural cuiabano Espaço Cubo, que por sua vez foi um dos fundadores do Fora do Eixo. É capital para o entendimento do que foi a banda até este momento e toda a cena musical na qual ela se insere a compreensão do que é o Fora do Eixo. A história da banda e dos coletivos se misturam no começo, os indivíduos protagonizam as duas entidades simultaneamente as quais se ligam de forma orgânica, como órgãos de um mesmo corpo com objetivos determinados. A leitura que faço é que o Macaco Bong surgiu *de* e funciona *com* tecnologias sociais apropriadas, aprimoradas ou forjadas pelo Fora do Eixo. Apresento neste capítulo o que é o Fora do Eixo, a partir da fala dos próprios agentes representantes, proferidas em entrevistas ou em textos conceituais disponíveis na internet. Dado o extenso conteúdo encontrado, não realizei novas entrevistas sobre o tema.

O Fora do Eixo pode ser visto, neste momento da pesquisa, como uma rede que aglomera um circuito cultural e um movimento ideológico em conexões de “banda larga” ligando pontos locais (Coletivos), regionais (Casas Fora do Eixo) e parceiros no Brasil e no exterior. Foi possível observar nos discursos analisados que o pilar inicial do Fora do Eixo é o repensar a cultura urbana para além de seu caráter produtivista artístico centralizado em produtoras culturais privadas de perspectiva lucrativa, mudando o foco em direção a um novo modelo de produção cultural urbana descentralizada, coletiva, aberta, participativa, com tecnologias sociais compartilhadas livremente, com artistas que propõem outra lógica do “ser artista” – o que, na minha leitura, se aproximaria de uma desmercantilização de uma prática, potencializando mais o aspecto ritualístico, estético e ideológico. Os agentes da rede se apropriam do conceito de “zonas autônomas”³⁴ temporárias para identificar suas práticas (no caso de festivais e eventos menores) ou permanentes (no caso de casa coletivas). É um empreendimento que tem apenas 6 anos mas que por sua potencialidade de aceleração de crescimento, auto-avaliação e mutabilidade consequente, conseguiu tomar grandes proporções no país e fora dele. “O Fora do

³⁴ O conceito é de Hakim Bey, entretanto não se observa a referência nos discursos.

Eixo é uma das principais consequências das políticas de descentralização que foram desenvolvidas nos últimos 8 anos³⁵, afirma Pablo Capilé, um dos gestores da rede. As ações do Fora do Eixo transformaram segmentos da cultura no Brasil urbano, iniciando por cidades provincianas e ocupando mais tarde grandes capitais. Hoje, muitos artistas³⁶ usufruem de conquistas coletivas do Fora do Eixo, adotam seus princípios de gestão solidária e colaborativa e ocupam espaço nas novas cenas de cultura urbana no país. Este é o caso do Macaco Bong. A banda e o Fora do Eixo carregam em sua história muitos pontos em comum. O primeiro deles é o Espaço Cubo, um coletivo de agentes dedicados à cultura formado em Cuiabá no Mato Grosso. As histórias dos dois empreendimentos caminham lado a lado, hora se sobrepondo, hora se conectando. É fundamental o entendimento do Fora do Eixo para se compreender os caminhos do Macaco Bong, sua forma de existência e ocupação como grupo artístico no contexto no qual se encontra. Junto com as informações e reflexões apresentadas neste item, podemos pressupor que outros percursos sejam semelhantes pois tal história não é apenas do Macaco Bong ou do Fora do Eixo, mas de várias bandas que se relacionaram com esta perspectiva de trabalho colaborativa e também de vários agentes militantes que de um jeito ou outro tiveram suas vidas modificadas através do contato com as ideologias propagadas pelos integrantes da rede. Além disso, faço deste espaço um local onde apresento, transcrevendo falas de alguns agentes do Fora do Eixo, as ideias assumidas coletivamente por mais de duas mil pessoas espalhadas pelo país, as quais influenciam outras através de suas ações locais de diversos matizes no campo da cultura e política.

Podemos dizer que o Macaco Bong representa hoje, para muitas pessoas, um símbolo sonoro do Fora do Eixo. Sua música foi trilha de muitas conquistas sociais, no aspecto das disputas de espaço das cenas de música independente fomentadas pelo Fora do Eixo. As ações da banda e sua lógica de funcionamento, unindo estética e política na perspectiva do “Artista Igual Pedreiro” só podem ser bem compreendidas a partir do entendimento do que são as ideologias do Fora do Eixo e sua forma de organização.

³⁵ Trecho da entrevista apresentada logo abaixo.

³⁶ O Fora do Eixo proporcionou a circulação de quase 3 mil bandas no ano de 2011, organizou 5 mil eventos, movimentou cerca de 20 milhões de reais e 60 milhões da moeda complementar Fora do Eixo Cards, segundo Felipe Altenfelder em entrevista apresentada abaixo.

Neste capítulo apresentarei uma série de transcrições de falas de dois importantes agentes da rede, nas quais eles apresentam um histórico do Fora do Eixo, delineado etapas e fases, aprofundando em uma das frentes de trabalho: a Música.

Antes, explano alguns itens para facilitar a compreensão do discurso transcrito, bem como apresento alguns conceitos que o próprio Fora do Eixo coloca sobre si. Como colocado mais à frente por um destes agentes, o Fora do Eixo através de suas lideranças se coloca como como “um Movimento Social em disputa pela sociedade” e é pela mesma sociedade em que vivem na qual foram criados e não por uma alternativa a esta. Desta forma é necessário e interessante observarmos que as ferramentas de diálogo utilizadas por eles são as mesmas que o contexto no qual se encontram utiliza. Por exemplo, o Fora do Eixo tem um núcleo de Comunicação, tem uma Universidade e um Banco, entre outras coisas, as quais exponho adiante. Isto nos ajuda a compreender que as ferramentas de lógica e construção de ideias são já existentes no ocidente intelectualizado, acadêmico ou não, apropriadas pelos militantes, ressignificadas nas lógicas defendidas por eles. Por tal motivo, apresentar o discurso do “nativo” torna-se interessante nestes dois aspectos: minimizar boa parte dos filtros que eu utilizaria peculiares à minha forma de construção textual, eliminar em alguma porcentagem a condução do olhar que eu determinaria ao leitor por minha escrita e também pelas diretrizes da escrita acadêmica na qual me insiro; o outro aspecto é deixar passar por esta parcial ausência de filtros, os próprios filtros e estratégias de discurso que os agentes utilizam para construir os conceitos que apresentam de si mesmos e a história que relatam. Isto diz muito sobre quem são, na minha opinião, e torna-se informação importante para o leitor final fazer também sua avaliação sobre os interlocutores. Além disso, boa parte dos diálogos transcritos aqui estão disponíveis de forma livre e gratuita na internet, permitindo um acesso do leitor interessado a eles sem a minha intermediação.

Coletivo, Circuito, Movimento e Rede.

O Fora do Eixo surgiu como um Circuito Cultural que ligava Coletivos em diferentes estados. Antes dele, a lógica de trabalho coletivo já vinha sendo experimentada e desenvolvida e continua até hoje se espalhando e assumindo diferentes formas. Um Coletivo se caracteriza por um empreendimento associativo de

livre adesão e desligamento de agentes interessados em objetivos comuns. Os Coletivos responsáveis pela criação do Circuito eram interessados em Cultura, em sua maioria nas áreas de música e comunicação. O Circuito pode ser entendido como uma conexão entre Coletivos com interesses em comum que viabiliza circulação de agentes, artistas e trocas de informações e bens. Com a ampliação dos interesses de muitos dos Coletivos integrados ao Circuito Fora do Eixo, que avançavam para além dos universos da música e produção cultural, os integrantes do Circuito propuseram, em 2011, que se caracterizassem como um Movimento Social. A partir desta autoavaliação, surge a proposta por lideranças do Circuito de que o Fora do Eixo seja entendido por todos como uma grande Rede. Esta por sua vez abarca as esferas do Circuito Cultural e do Movimento Social, conectando-os em retroalimentação e retroavaliação. O Circuito compreenderia as plataformas de circulação de artistas, comunicadores, jornalistas, produtores e todas as atividades ligadas a produção colaborativa e autogestionária de eventos, incluindo formação e fomento de cenas e mercados médios de arte independente. O Movimento Social abarcaria todas as ações políticas que caracterizam a militância dos agentes Fora do Eixo por mudanças sociais para um mundo mais próximo do que acreditam ser o ideal. A esfera de ação se dá tanto em ações junto à sociedade civil nas cidades como junto ao poder público. Esta última em uma postura apartidária, fiscalizadora e ancorada em um conceito de cultura amplo, antropológico, reivindicando que esta perspectiva holística de cultura seja o principal pilar para a construção de políticas públicas.

O Fora do Eixo agora

O “código” do Fora do Eixo é aberto³⁷. Muda sempre que os agentes sentem necessidade. Pilares imutáveis podem ser entendido sob a ótica das “tags³⁸”. Bandeiras como “colaborativo”, “autogestão”, “solidariedade” nunca serão deixadas de lado. A Cultura Digital, muito debatida hoje³⁹, é palco e matéria prima para a

³⁷ Metáfora em alusão a softwares livres, muito utilizada pelas lideranças intelectuais do Fora do Eixo. O software livre é gratuito. Quando seu código fonte (programação interna do programa) é aberto, o usuário pode alterá-lo de acordo com sua vontade e necessidade apropriando-se em coautoria, sem prestar contas ao autor original.

³⁸ *Tag*, do inglês, etiqueta, é uma forma comum na internet de se caracterizar um item. Utilizam-se quantas etiquetas se fizerem necessárias, para adicionar palavras a objetos ou processos, que os conceitualizem de uma forma ou outra livremente sem a pretensão de fechar o conceito.

³⁹ Cf. <<http://culturadigital.br/>>, <<http://culturadigital.org.br/>>.

lógica Fora do Eixo: A “máquina” (*hardware*) é a mesma - a sociedade urbana atual; O “sistema operacional” em disputa é o Fora do Eixo - livre e de código aberto; As ações descentralizadas são os aplicativos, desenvolvidos em conjunto pela Rede, igualmente em código aberto e livres, os quais são “baixados” (*downloaded*) pelos pontos da Rede através de conexões digitais (internet) ou presenciais (vivências, circulação de agentes).

Abaixo um trecho do Anuário do Fora do Eixo de 2011⁴⁰, o documento mais atual e completo no presente momento que é elaborado anualmente pelos agentes integrantes, também registro de pesquisas realizadas por eles próprios sobre a Rede.

O Fora do Eixo é uma rede nacional e internacional com foco em gestão solidária e colaborativa de projetos culturais. Em 2012 completa 06 anos celebrados por Pontos Fora do Eixo em todo o Brasil, Argentina e Centro América. A rede teve início em 2005, por meio da parceria entre produtores das cidades de Cuiabá (MT), Rio Branco (AC), Uberlândia (MG) e Londrina (PR), que buscaram estimular a circulação de bandas, o intercâmbio de tecnologias de produção e o escoamento de produtos nesta rota. Marcadas historicamente por precárias infra-estruturas e baixa oferta cultural, as regiões até então envolvidas, Norte, Centro Oeste e Sul (especialmente o interior do Paraná), proporcionaram o surgimento do nome Fora do Eixo, em alusão ao eixo econômico, e conseqüente, cultural do país, Rio - São Paulo. Desde então, a busca por conexão entre as cidades trouxe o crescimento espontâneo do movimento, que passou a aderir organicamente gestores, produtores culturais e artistas de diferentes cidades, e a desenvolver de maneira colaborativa sua plataforma de intercâmbio de tecnologias, impulsionadas pela internet e pela constante circulação de seus agentes.

Dessa feita, o Fora do Eixo tornou-se um movimento legítimo da cultura brasileira, apostando em empreendimentos coletivos cada vez mais presentes na cadeia produtiva cultural. Hoje, conta com 107 coletivos e representantes em todos os estados brasileiros, decidindo e trabalhando em ações conjuntas. A rede desenvolve a maior parte de seu trabalho através da internet, utilizando ferramentas colaborativas disponíveis que proporcionam o compartilhamento de tecnologia e conhecimento.

Essas trocas contribuem para o desenvolvimento da tecnologia social e de sua inteligência coletiva, num processo colaborativo e descentralizado de gestão em rede, possibilitando a constante mutação e atualização do seu processo. De acordo com os resultados vividos em cada local, cria-se um campo de retroalimentação do próprio laboratório vivo.

A rede é responsável por promover, gerir, apoiar e articular ações relacionadas ao desenvolvimento de políticas públicas para o setor da cultura e da economia solidária no Brasil, na Argentina e na América Central. Em 2011, o FdE abriu a Casa Fora do Eixo São Paulo localizada no bairro do Cambuci, no centro da capital de SP, uma região de baixa oferta cultural. A iniciativa vem movimentando o cenário paulistano, trazendo o público de outros bairros, além dos moradores da região para as atividades desenvolvidas no espaço. O laboratório 2.0 de uma sede do processo proporcionou

⁴⁰ Documento construído colaborativamente e coletivamente ao final do ano, de forma on-line na internet, publicado também desta forma, contendo informações conceituais da Rede, relatórios e indicadores das ações do ano.

que em 2012, o FdE inicie o ano com Casas Fora do Eixo em Porto Alegre (RS), Belo Horizonte (MG), Fortaleza (CE), Belém (PA) e Anápolis (GO)⁴¹.

Formas de Organização do Fora do Eixo

Segundo a Apostila Fora do Eixo Card, elaborada por agentes da Rede e publicada na plataforma on-line Google Docs⁴², a organização do Fora do Eixo é sistematizada por duas esferas: política e estrutural. Na primeira observamos a forma com que cada coletivo pode adquirir características e funções bem distintas e como interação entre si e com núcleos ou agentes externos à Rede. A segunda esfera apresenta a organização interna da Rede que coexiste com a primeira, reorganizando os mesmos agentes sob a ótica do operacional do Fora do Eixo. Abaixo, excerto da Apostila Fora do Eixo Card, elaborada em 2011.

⁴¹ “Uma *tag* importante que surgiu junto com o projeto das Casas, foi a **#desterritorialização**, casada também com um respeitável conceito, o do **#desapego**. Agentes passaram a migrar de suas cidades, coletivos e de suas funções de trabalho até então, para embarcar em um desafio de viver coletivamente e gerir processos de rede visualizados pelo prisma das políticas públicas, com o olhar estruturante, estratégico e compartilhado, buscando ainda fortalecer os coletivos locais.” (Anuário Fora do Eixo de 2011).

⁴² Disponível em <<https://docs.google.com/document/d/11PvRP5KSfzW4QQwUVuq-J2rQOKLW04QAoSPTDFrlzk/edit>> Acesso em 16 Ago. 2012.

MODO DE ORGANIZAÇÃO POLÍTICO

CASAS FORA DO EIXO - São coletivos responsáveis por dar suporte às demandas da rede, laboratórios de vivências sócio-culturais que funcionam como moradia, escritório, fruição e hospedagem solidária, responsáveis por articular e receber constantemente agentes culturais de todo o país e da América Latina, interessados em trocar experiências e conhecimento.

PONTOS DE ARTICULAÇÃO - São coletivos responsáveis por mediar toda e qualquer ação ligada ao Circuito Fora do Eixo na sua cidade. Cabe ao Ponto de Articulação Fora do Eixo conectar novos agentes interessados em participar da rede, bem como desenvolver medidas estruturantes capazes de gerar e estabelecer PONTOS DE LINGUAGENS e PONTOS PARCEIROS.

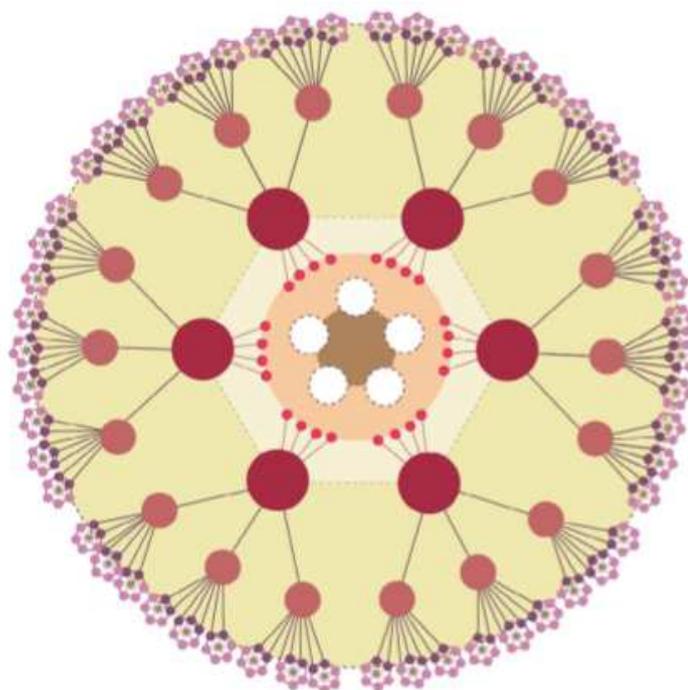
PONTOS DE LINGUAGEM - São coletivos que participam da Rede Nacional e que podem se caracterizar como PONTOS DE MÚSICA, PONTOS DE AUDIOVISUAL, PONTOS DE PESQUISA e etc. Os PONTOS DE LINGUAGEM devem estar devidamente conectados ao PONTO DE ARTICULAÇÃO FORA DO EIXO.

PONTOS PARCEIROS - São organizações e pessoas de qualquer natureza que atuam como parceiros da rede em qualquer instância.

COLEGIADO REGIONAL - Equipe regional formada por 12 membros de Pontos de Articulação, que tem a responsabilidade de ajudar na gestão da região onde estão inseridos, visando desenvolver a rede em sua mais variada forma.

PONTO DE ARTICULAÇÃO NACIONAL - De carácter consultivo e deliberativo. Formado pelos Colegiados Regionais e Estaduais do Circuito Fora do Eixo, e se reúnem todos os sábados para debater temas gerais relacionados ao projeto. São responsáveis pela definição de políticas macros referentes ao IV Congresso FDE.⁴³

⁴³ Segundo o Anuário do Fora do Eixo 2011, “o Ponto de Articulação Nacional (PAN), criado no Congresso Nacional de 2010, inicialmente contava com **40** integrantes. Ao longo de 2011, ampliou-se mais do que 4 vezes seu número de agentes, chegando ao final do ano com **125** agentes atuantes”.



INSTÂNCIAS DE REPRESENTAÇÃO

- Ponto de articulação
- Ponto Parceiro
- Casas Fora do Eixo
- Colegiados Regionais
- Agentes do Colegiado
- Ponto de Articulação Nacional

FÓRUNS DELIBERATIVOS/CONSULTIVOS

- Eixos temáticos
- Congresso Fora do Eixo
- Conselhos gestores nacionais
- Plenária Nacional

MODO DE ORGANIZAÇÃO ESTRUTURAL

FRENTES GESTORAS TEMÁTICAS

As Frentes Gestoras Temáticas são os núcleos que representam as linguagens artísticas, culturais e sociais adotadas pelo Circuito Fora do Eixo que aglutinam agentes culturais e concebem projetos para serem implementados na rede. As Frentes Temáticas têm o papel estratégico de definir a atuação da rede e de mobilizar novos agentes de forma permanente.

São Frentes Temáticas:

MÚSICA, CLUBE DE CINEMA, PALCO FORA DO EIXO, BANCO DA CULTURA, COMUNICAÇÃO SOCIAL, FORA DO EIXO SOFTWARE LIVRE (FESL), FORA DO EIXO LETRAS (FEL), POÉTICAS VISUAIS, PARTIDO DA CULTURA (PCULT), UNIVERSIDADE DA CULTURA (UNICULT).

FRENTES GESTORAS MEDIADORAS - SISTEMA FORA DO EIXO CARD

As Frentes Mediadoras têm o papel fundamental de gerar o fluxo entre as Frentes Temáticas e as Frentes Produtoras da rede. São elas que elaboram os mecanismos de sistematização, mapeamentos, pesquisa, concepção, execução, sustentabilidade, mobilização, articulação, comunicação e dinâmica entre os indivíduos e as coordenações institucionais do Circuito, democratizando todas as tecnologias e decisões aprovadas pelos membros da organização, provocando a transversalidade entre todas as Frentes.

BANCO FORA DO EIXO

Responsável pelas ações de sustentabilidade da rede, administra e organiza ações como mapeamentos, diagnósticos, pesquisas, planos de trabalho e comerciais, projetos, fundo, moedas complementares.

ARTICULAÇÃO INSTITUCIONAL

Responsável pela articulação política, concepção e elaboração de estratégias junto às frentes da rede, ampliando o link entre as próprias frentes de atuação e os parceiros externos à rede.

CENTRO MULTIMÍDIA FORA DO EIXO

Núcleo que trabalha toda a comunicação do Circuito e no suporte dos Pontos Fora do Eixo desenvolvendo as redes de mídias independentes locais.

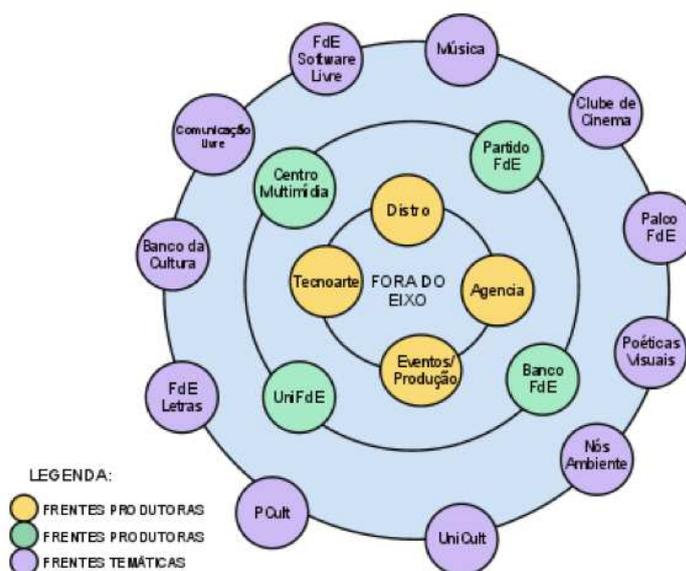
FRENTES GESTORAS PRODUTORAS

As Frentes Produtoras são as principais responsáveis pela execução dos trabalhos demandados pelas Frentes Temáticas da rede. São elas que convertem a idealização de um projeto no papel para a prática, transformando as idéias em realidade.

INTERCÂMBIO FORA DO EIXO - Frente de produção de eventos, apresentações artísticas, circulação de agentes e atendimento da rede.

DISTRO - Frente responsável pelos trabalhos de distribuição e comercialização de produtos da rede.

TECNOARTE (TECA) - Frente responsável pelos aspectos técnicos das produções e projetos da rede.



Obs. do presente autor: esta imagem, ilustrativa da relação entre as Frentes, utilizada até hoje nos documentos do Fora do Eixo, parece-me ter sido elaborada há algum tempo. Apresenta algumas pequenas divergências nos nomes das categorias, o que é compreensível dada a dinamicidade dos formatos de organização. Apresenta também um erro de digitação na legenda: no item de cor verde, leia-se “FRENTES MEDIADORAS”.

É importante ressaltar aqui que na fala dos agentes do Fora do Eixo, “música” simplesmente, é geralmente usada para significar a frente de música dentro da Rede ou as ações da frente. Por exemplo, “Felipe Altenfelder é coordenador de Música dentro do Fora do Eixo”. Isto significa que ele responde pelas ações da frente de música e realiza os planejamentos das mesmas em conjunto com os demais integrantes da frente. Acho importante colocar isso, dado que, dentro do Fora do Eixo, muitos termos comuns são utilizados sob a perspectiva do produtor cultural, diferentemente do meio acadêmico musical no qual se herege o presente trabalho, onde na maioria dos casos tal meio pressuporia um envolvimento direto com a manipulação da matéria sonora ao deparar com este uso da palavra. Utilizarei “Música”, iniciando com maiúscula, para indicar o uso do Fora do Eixo da palavra.

Simulacros

Recentemente, as lideranças intelectuais do Fora do Eixo adotaram para a compreensão das Frentes Mediadoras, o conceito de “simulacros”. Segundo Carol Tokuyo, moradora da Casa Fora do Eixo São Paulo e responsável pela frente Universidade Livre, a ideia foi sugerida por Ivana Bentes, pesquisadora doutora na UFRJ na área de Comunicação e também apoiadora do Movimento Fora do Eixo e outras causas relativas à sociedade urbana digital contemporânea⁴⁴. O conceito foi extraído do pensador francês Jean Baudrillard e por estar muito presente nos discursos sempre politizados dos agentes gestores do Fora do Eixo, creio ser interessante apresentarmos aqui o Simulacro Baudrillardiano e tentar estabelecer relações com o FdE.

Para explicar o simulacro, Baudrillard propõe que visualizemos o caso de um cartógrafo desenhando um mapa de um território. Coloca entretanto que este não é o

⁴⁴ O Fora do Eixo conta com um corpo de intelectuais ativistas mais experientes que se simpatizaram e se identificaram com o movimento de maneira muito forte. São pessoas que sempre se fazem presentes em momentos de diálogo internos importantes e contribuem muito para as auto-reflexões da Rede. A influência destes agentes é grande para a rede e contribui muito para o arcabouço teórico que ela adota. Tal é o caso de Ivana Bentes, Cláudio Prado, Alex Antunes, Rodrigo Savazoni, entre outros.

caso do simulacro, pois não se trata de uma simulação de um território, de um ser referencial ou de uma substância.

“É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real. O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território – precessão dos simulacros – é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa” (BAUDRILLARD, 1991, p. 8)

Ponto importante do conceito de simulacro é o questionamento que ele carrega ao princípio da realidade, ou seja, a oposição entre o real e o falso e sua diferença abstrata. “Fingir” seria como falsear uma impressão a outrem sobre algo real; “dissimular” seria ocultar o real ao outro. As duas situações trabalham na diferença entre o real e falso. O autor aponta, contrapondo: “fingir, ou dissimular, deixam intacto o princípio da realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada, enquanto que a simulação põe em causa a diferença do verdadeiro e do falso, do real e do imaginário” (ibidem, p. 9). Para exemplificar, Baudrillard coloca a situação de um indivíduo que simula uma doença porém apresenta de fato os sintomas desta doença. “O simulador está ou não doente, se produz ‘verdadeiros’ sintomas?” (ibidem, p. 10).

O autor aponta:

“Mas já não se trata de mapa nem de território. Algo desapareceu: a diferença soberana de um para o outro, que constituía o encanto da abstração. Pois é na diferença que consiste a poesia do mapa e o encanto do território, a magia do conceito e o encanto do real. Este imaginário da representação, que culmina e ao mesmo tempo se afunda no projecto louco dos cartógrafos, de uma coextensividade ideal do mapa e do território, desaparece na simulação – cuja operação é nuclear e genética e já não especular e discursiva. (ibidem, p. 8)

Segundo Baudrillard o real é produzido a partir de células miniaturizadas, de matrizes e de memórias, de modelos de comando, podendo ser reproduzidas infinitamente. Não tem de ser racional, coloca o autor, é apenas operacional. Já não é o real por não estar envolto em nenhum imaginário, “é um hiper-real, produto de síntese irradiando modelos combinatórios num hiperespaço sem atmosfera”(ibidem, p. 8).

Nos discursos correntes de agentes do Fora do Eixo - os quais pensariam e sistematizariam suas lógicas coletivamente - as Frentes Mediadoras (Banco, Articulação Institucional e Centro Multimídia) seriam simulacros. Tais frentes, utilizando os argumentos de Baudrillard, apresentariam os sintomas equivalentes aos das instituições conhecidas nas sociedades modernas, de tal forma que sua existência é inquestionável. Mas esta acontece na esfera do hiper-real. Não cabe uma análise morfológica pois assim ainda estaríamos na esfera do princípio de realidade, em oposição ao falso. Um banco, uma instituição - mistura de Partido e Universidade - e uma agência de comunicação. As mesmas ferramentas de dominação outrora e sempre utilizadas na disputa social do ocidente globalizado. Mas agora feitas à mão, erigidas na escassez, embebidas de princípios como descentralização e distribuição⁴⁵. Como veremos abaixo nas falas de Altenfelder e Capilé - os quais apresento na sequência – e nos dados levantados pelo Fora do Eixo, o mesmo “criou uma moeda social e a fez circular de forma ampla, o Card; a articulação política desenvolvida pelo Movimento contamina partidos e instituições públicas; a Universidade Livre Fora do Eixo é hoje responsável pela formação em nível abrangente, transversal e multidisciplinar de vários jovens brasileiros; o Centro Multimídia é eficaz na sedução necessária para a comunicação eficiente em nosso contexto social”. Todas estas três instâncias operando no nível do hiper-real. O Fora do Eixo, podemos dizer, criou simulacros com os quais disputa a sociedade em que se insere, em igualdade com as ferramentas “reais” – que, segundo Baudrillard não passam de simulacros disfarçados.

Desta forma, podemos entender quando os interlocutores Fora do Eixo afirmam que disputam a sociedade em que vivem e não criam uma “sociedade alternativa”⁴⁶. A ideia de sociedade alternativa reforça a diferença entre o comum e o

⁴⁵ É interessante que tais princípios são de certa forma assassinos do sistema o qual se ergue sob a égide da centralização e concentração. Isto se apresenta ciente no discurso dos agentes Fora do Eixo quando, no ano passado, chegaram na teorização do conceito “pós-marca”, um momento onde a marca Fora do Eixo ou qualquer outra não se torna mais necessária para avançar nos princípios originais de descentralização de poder. O conceito de “pós-marca” foi cunhado coletivamente não sem a influência de pensadores que dialogam periodicamente com a Rede, e acompanhando uma perspectiva sociológica cronológica evolutiva de “nomenclatura pós” – pós-moderno, pós-TV, pós-rancor, etc.

⁴⁶ Podemos observar Altenfelder colocando a questão que é coletiva e apropriada pelos integrantes da Rede. Cf transcrição subsequente. Sobre a origem deste pensamento, podemos observar que não existe um conceito claro de autoria no Fora do Eixo. Tudo é coletivo, não existe clareza e a preocupação de quem inventou o que. Esta afirmação é dita por todos, em todo o tempo, em todo lugar que lhes convêm. Entretanto, um momento e local de “pensar” os pressupostos ideológicos do Fora do Eixo, no qual se reúnem algumas pessoas, é o que chamam de PAN (Ponto de Articulação Nacional) exposto no presente capítulo.

alternativo e esta diferença é tão perniciosa quanto a entre o real e o falso, na lógica baudrillardiana. Ao descartar a diferença, a disputa se mostra entre iguais. Simulacros em disputa no hiper-real. A transformação se aparenta mais possível e a compreensão das estruturas sociais atuais se podem ser atingidas com relativizações justas na perspectiva do simulacro.

Neste pensamento me amparo na reflexão de Baudrillard a respeito da Disneylândia, um exemplo ilustrativo capilar que ele utiliza como “um modelo perfeito de todos os tipos de simulacros confundidos” (ibidem, p. 20).

A Disneylândia existe para esconder que é o país ‘real’, toda a América ‘real’ que é a Disneylândia (de certo modo como as prisões existem para esconder que é todo o social, na sua onnipresença banal, que é carceral). A Disneylândia é colocada como imaginário a fim de fazer crer que o resto é real, quando toda Los Angeles e a América que a rodeia já não são reais, mas do domínio do hiper-real e da simulação. Já não se trata de uma representação falsa da realidade, trata-se de esconder que o real já não é o real e portanto de salvar o princípio de realidade. (ibidem, p. 21)

O Fora do Eixo pra mim é todo ele um grande simulacro⁴⁷. E tomá-lo como tal é a saída para não condená-lo a ser uma sociedade utópica, perante a sociedade “real”. Na perspectiva do simulacro, a “disputa pela sociedade” como apresentada pelos agentes se torna mais fácil de ser compreendida, pois ela acontece na esfera do hiper-real.

Ao pesquisar o Fora do Eixo, - e o Macaco Bong, que utiliza as mesmas tecnologias – procurei tomá-lo na perspectiva de simulacro, ou seja, não me preocupei com analisar as distâncias entre o real e o falso pois descarto, a partir de Baudrillard, o princípio da realidade. Desta forma me esquivo de um tipo de pesquisa na qual buscaria um espaço de observação em perspectiva analisando as relações e distâncias entre o discurso nativo e o “real objetivo”. Não é este o caso. A análise deve caminhar para esfera do hiper-real pois, assim, ela se exime de certos percalços, como o que Baudrillard observa no caso da medicina a qual “perde seu sentido, uma vez que só sabe tratar doenças ‘verdadeiras’ pelas suas causas objectivas” (ibidem, p. 10).

⁴⁷ Quando os agentes do FdE falam das “plataformas” construídas pela Rede (circuitos culturais, frentes diversas, tecnologias sociais), elas tomam outro corpo existencial se entendidas pela lógica do simulacro.

Perfil dos Integrantes da Rede⁴⁸

A consciência coletiva da rede desenvolveu um comportamento pós-rancoroso em relação à visão macro-político-econômica que colocou o mundo e o nosso país nas condições que estão. Basicamente, parte-se do ponto de princípio de um posicionamento político que vai além da batida e obsoleta política partidária, pensando política como a ciência das relações e acreditando no posicionamento político a partir da sociedade civil. Estabelecendo no ideal um discurso e prática não somente críticos, mas principalmente PROPOSITIVOS, sempre visando a transversalidade, a convergência e a transformação pragmática a partir da geração de sustentabilidade para projetos, processos e redes que #juntos são construtores das transformações, tanto pragmáticas, quanto históricas. (Perfil dos Integrantes da Rede, Anuário Fora do Eixo 2011)

Segundo pesquisa realizada pelos próprios agentes do Fora do Eixo, apresentada no mesmo Anuário, mais da metade dos 2 mil colaboradores da Rede é formada por jovens entre 18 e 25 anos. Quase um terço do total se encontra entre 26 e 30 anos. Pouco mais de 10% tem de 31 a 35 anos e o restante se divide entre indivíduos abaixo e acima destas categorias. 56% do total se encontra na região Sudeste; 14,8% na região Sul; 15,4% no Nordeste e o restante no Centro-Oeste. A grande maioria, 43,8%, tem formação em ensino superior incompleta. 31,6% completaram a graduação. Cerca de 10% cursaram até o Ensino Médio, 10% obtiveram certificados de Pós Graduação. Os demais enquadram em menor expressão nas categorias de Mestrado, Doutorado, Analfabetismo, Autodidata e Técnico Profissionalizante.

Indicadores 2011 – Fora do Eixo em Números

Uma grande preocupação dos integrantes do Fora do Eixo é a sistematização e mapeamento dos resultados alcançados nas ações do ano. Com estas informações a Rede busca referencias para autoconhecimento e bases para os planejamentos estratégicos do próximo ano. Ao mesmo tempo é uma fonte de dados para “fora”, ou seja, permite que pessoas e instituições que estão a margem da comunicação livre e “underground”, tenham acesso às realizações dos coletivos. Ferramentas de mapeamento são utilizadas pelos agentes da frente Banco, a qual lida com a economia em largo conceito, contabilizando Reais, Cards, horas, estímulos, capital simbólico.

⁴⁸ Cf. item “Bases de formação do FdE: comunicação e música” para informações adicionais sobre o perfil dos integrantes do Fora do Eixo.

Neste item coloco dados apresentados pelos participantes da Rede no ano de 2012 indicando o balanço de realizações de 2011, prioritariamente da frente de Música, para que o leitor tenha mais clareza sobre o papel e o impacto dos coletivos nas cenas de música brasileira contemporâneas urbanas.

Segundo publicação⁴⁹ no site do Congresso Fora do Eixo, “a rede se destaca – principalmente – pela capacidade de multiplicar os dividendos através da sistematização da troca de serviços, atuando na teoria e prática dos processos da Economia Solidária”. Desta forma, apontam os cálculos que 85% de todo o investimento do Fora do Eixo em suas ações no ano foi em Cards, gerando um total de 75.400.000,00, que somados aos R\$13.000.000,00 investidos em Reais, atingiu o número de 88.400.000,00 de investimento na cultura brasileira.

A frente da música ainda é o setor de maior investimento do Fora do Eixo, segundo o relatório. “São 20.000.000,00 FdE Cards e R\$12.000.000,00 investidos, totalizando 32.000.000,00”. O Festival Grito Rock, uma das maiores ações dos coletivos e parceiros da Rede, o maior festival integrado do mundo, idealizado pelo Fora do Eixo, com foco em música, “teve 133 edições, sendo 22 em SP e MG; 17 nos estados de RJ e ES; 20 no Nordeste; 12 no Norte; 9 no Centro Oeste; 18 no Sul e mais 13 edições em outros países da América Latina”.

O relatório aponta que “um dos grandes gargalos da música independente em países como o Brasil sempre foi a questão da circulação [de artistas]”. Segundo os indicadores:

O investimento do Fora do Eixo fez com que 13.500 artistas circulassem em nossas plataformas, num total de 5.152 shows por todo o país. Foram realizadas 150 turnês, passando por 133 cidades, 26% delas em SP e 24% no Nordeste, com uma média de 12 shows a cada turnê. Ainda em 2011, foram realizados 1.133 eventos, sendo 31,6% no Nordeste, 27,3% em SP, 13,7% em MG, 9,9% no Norte, 8,7% no Sul, 6,1% no Centro Oeste e 2,6% no RJ e ES.

Além disso, aponta o relatório, “foram realizados 170 festivais nos 27 estados do Brasil”. A Distro FdE, frente responsável pela distribuição de discos prioritariamente através de banquinhas em shows organizados pelos coletivos e parceiros, “alcançou o número de 61 pontos [de distribuição], com mais de 8.000 títulos distribuídos”. A Agência, frente responsável pelo agenciamento de shows, intermediando e

⁴⁹ Disponível em <<http://congresso.foradoeixo.org.br/2011/12/22/fora-do-eixo-2011/>> Acesso em 12 dez. 2012

conectando artistas e produtores da Rede, “pagou R\$ 2.500.000,00 em cachês”. A relação do Fora do Eixo com bandas internacionais contabilizou 51 grupos, “sendo 14 da Argentina e 37 de outros países”.

O Fora do Eixo por ele mesmo

Em 28 de Fevereiro de 2012 o portal “Outras Palavras”⁵⁰, que apresenta um tipo alternativo de jornalismo⁵¹, publicou uma série de vídeos⁵² com entrevistas a Felipe Altenfelder e Pablo Capilé, duas das principais lideranças do Fora do Eixo, realizadas em 13 de fevereiro do mesmo ano. A entrevista começa com Altenfelder, hoje responsável principal pela frente de Música no Fora do Eixo em âmbito nacional, que traz uma perspectiva sobre o histórico da Rede e o percurso que a frente teve ao longo do processo. Altenfelder, segundo relato em seu perfil no Facebook⁵³, começou como programador na Rádio Universidade Federal de São Carlos. Aos poucos começou a produzir shows de bandas independentes as quais tocava em seu programa. Foi responsável também pelo surgimento do Massa Coletiva, coletivo cultural em São Carlos e a conexão deste com o Fora do Eixo possibilitando que a cidade interiorana recebesse mais de 200 shows em três anos, incluindo a programação do Festival Contato que anualmente ocupa a cidade com atrações gratuitas. Pablo Capilé, um dos principais idealizadores do Fora do Eixo, gestor e articulador político da Rede, nasceu em Cuiabá, Mato Grosso, berço das movimentações iniciais realizadas pelo coletivo Espaço Cubo. Capilé, como Altenfelder e muitos integrantes da Rede, foi estudante de comunicação. Idealizou o Festival Calango ainda dentro da Universidade e co-fundou

⁵⁰ Fundado pela mesma equipe que criou o Le Monde Diplomatique Brasil, pode ser acessado em <<http://www.outraspalavras.net/>>. É formado por diversos mídia-livristas - comunicadores, jornalistas militantes da comunicação livre, gratuita, desvinculada do mercado - que movimentam o portal com tal perspectiva comunicacional e em temáticas do, segundo eles, “Pós-capitalismo”.

⁵¹ Segundo o editorial do próprio site: “Articuladas entre si, as iniciativas visam atualizar o projeto que levou à criação, há uma década, da edição brasileira do Diplô [1]. Procuram retomar um jornalismo que se tornou conhecido pela profundidade e espírito crítico. Mas pretendem associar estas virtudes à revolução da web 2.0, das trocas par-a-par e da difusão não-mercantil de informação e outros bens culturais. A aposta é que tais tendências podem superar a mídia de massas e o controle social exercido por ela, estabelecendo novas relações entre o ser humano e a narrativa do presente. Tornar real esta possibilidade exigirá, porém, trabalho, compartilhamento, alma e criação. É a esta aventura coletiva que Outras Palavras procurará somar-se, nos próximos anos.” Disponível em <<http://www.outraspalavras.net/quem-somos/>>, acesso em 17 Ago. 2012.

⁵² Disponível em <<http://www.outraspalavras.net/2012/02/28/cultura-e-se-o-pos-capitalismo-estiver-comecando/>>, acesso em 17 Ago. 2012.

⁵³ A rede social online Facebook é atualmente um dos principais veículos de comunicação utilizado pelo Fora do Eixo. Disponível em <https://www.facebook.com/note.php?created&¬e_id=175667769154865>

o Espaço Cubo em 2002. Com 32 anos atualmente, Capilé é dotado de um grande poder discursivo sendo o principal interlocutor do Fora do Eixo, realizando sempre debates e palestras dentro e fora do país sobre a Rede e as tecnologias desenvolvidas por ela. Atuou como cantor na banda Dona Lua a qual deu origem mais tarde ao Macaco Bong no qual Capilé teve importante participação na gestão e em diversos momentos pela convivência cotidiana com os integrantes que também trabalhavam no Espaço Cubo. Assumiu a produção executiva do Macaco Bong por um período e ainda é hoje um conselheiro muito considerado pelo grupo. Capilé apresenta uma mistura de “traços europeus, africanos e indígenas brasileiros”⁵⁴. Carrega semblante franzino, encurvado mas perspicaz e de fala incisiva. Tem sotaque acentuado e como a maioria dos jovens Fora do Eixo utiliza muitas gírias na fala. É muito influente na esfera da produção cultural independente no país. Apresenta no jeito de andar, sentar e se vestir os traços de desapego material muito comuns entre os agentes do Fora do Eixo. Aparenta, sob um olhar em perspectiva mais ampla, saúde e grande resistência para o trabalho, largo poder de elucubração, magnetismo pessoal típico de líderes que encabeçaram movimentos e revoluções sociais, o que o salda com alguns inimigos também.

Apresento abaixo, transcrições das falas destes dois interlocutores contando a história do Fora do Eixo, seus percursos, desafios e soluções desenvolvidas. Altenfelder aprofunda o campo da Música dentro da história da Rede, útil para o entendimento do que se propõe este trabalho e a relação com o Macaco Bong.

É útil frisar que a subdivisão que eu realizei das falas, proferidas de forma contínua e organizadas pelos interlocutores, é apenas para ajudar um pouco no percurso da leitura. Ela não dá conta de refletir a organização conferida pelos próprios interlocutores, mais complexa e rica dado a capacidade de articular incessantemente os diversos assuntos.

Surgimento do Fora do Eixo

A história começa a ser contada a partir da avaliação do contexto na época: “um abismo entre o *underground* e o *mainstream*”⁵⁵, diz Altenfelder. Segundo o

⁵⁴ Esta é a observação do repórter Pedro Sanches em matéria para o site Revista da Cultura. Disponível em <<http://www.revistadacultura.com.br:8090/revista/rc60/index2.asp?page=materia4>>

⁵⁵ Entendidos aqui como “música independente” e “música de mercado”, vinculada a grandes gravadoras. Para mais informações sobre o conceito cf. o primeiro capítulo do presente trabalho.

gestor de Música do Fora do Eixo “muitas bandas acreditavam que a estratégia era usar o underground como trampolim para chegar ao *mainstream*. O que acontecia era que muitas bandas ‘pulavam’ mas ‘caiam fora, em lugar nenhum’”. Antes da popularização da internet, a comunicação que viabilizaria o crescimento da cena *underground*, era muito precária. Altenfelder aponta que “as ferramentas eram literalmente analógicas: era a galera colocando fanzine e fita demo no correio”. Com o surgimento da internet no Brasil, em um primeiro momento, os produtores se beneficiaram com a facilidade de troca de informações e tecnologias de produção através do IRC e ICQ⁵⁶. “E um reflexo nítido disso é o fortalecimento dos festivais independentes⁵⁷”. Altenfelder aponta o festival Abril Pro Rock de 1991 como um precursor de outros festivais erigidos no mesmo modelo, durante os anos subsequentes. O festival é um ponto importante na concepção do Fora do Eixo como circuito.

“o festival funciona como uma vitrine da cena na qual ele acontecia. A cena é um conjunto de pequenos eventos que acontecem durante o decorrer do tempo. O festival vem de uma vez só, chama atenção de mídia nacional, permite com que o produtor consiga dialogar ‘mais de igual pra igual’ com a iniciativa privada, com o poder público e estabelecer parcerias locais. Percebeu-se que estes festivais começaram pouco a pouco ocupar um papel que era exclusivo das rádios. Eles se tornam uma plataforma capaz de dar projeção nacional para os artistas⁵⁸.”

A partir do desenvolvimento dos festivais independentes, em 2005, 22 produtores se juntaram para fundar a ABRAFIN⁵⁹. Altenfelder⁶⁰ coloca:

“Essa associação era uma entidade de classe para defender o interesse dos produtores. Deste grupo dos 22, grande parte produzia seus festivais em uma perspectiva de

⁵⁶ IRC e ICQ são dois programas gratuitos de interação textual on-line muito populares na época, já em desuso atualmente, após perderem mercado para outras ferramentas com mais recursos. Algum tempo depois, com o surgimento de ferramentas como o My Space (site que oferta hospedagem gratuita de fonogramas digitais, entre outras coisas) e programas de produção musical gratuitos, pirateados ou de baixo custo, os artistas também puderam se beneficiar, afirma Altenfelder.

⁵⁷ Festival Independente, no viés econômico, pode ser entendido como um festival realizado com financiamento público via editais, patrocínio de pequenas e médias empresas e/ou investimento colaborativo e sem fins lucrativos – em oposição a festivais como Rock in Rio, SWU e Planeta Terra que contam com investimento privado de grandes empresários e almejam lucro. A partir deste paradigma financeiro diversos desdobramentos no campo social, político, ecológico, estético se dão diferenciando as iniciativas.

⁵⁸ Altenfelder, na entrevista supracitada ao portal Outras Palavras.

⁵⁹ Associação Brasileira de Festivais Independentes.

⁶⁰ Felipe Altenfelder é quem assume a interlocução nos depoimentos gravados, quase todas as falas aqui são dele. Pablo Capilé chega ao final e contribui com algumas colocações que serão identificadas ao longo do texto.

segundo setor. Eram empresários, seus festivais objetivavam lucro e com a receita que entrava, o cara mantinha a produtora dele mais um ano produzindo a próxima edição. Havia também um grupo que se identificou dentre estes 22, um grupo menor, que vinha de uma experiência de terceiro setor o qual estava se organizando em coletivos e associações. Estes percebiam que a diferença fundamental entre eles e os outros produtores era o compromisso contínuo com a cena local. Eram organizações que não estavam fazendo só o festival, faziam também os pequenos eventos durante a semana, buscavam disponibilizar estrutura de ensaio e gravação pras bandas da cidade, buscavam fomentar o surgimento de selos, pensavam na criação de rotas de circulação e reconhecem naquele momento uma oportunidade histórica onde começar só uma associação era pouco e que valia a pena dar início a algum outro tipo de movimentação que pudesse inclusive dar uma fiscalizada na associação pois que estava surgindo ali um modelo de segundo setor que poderia em pouco tempo reproduzir algumas práticas antigas em um novo mainstream. Este grupo menor de produtores eram o Espaço Cubo, de Cuiabá que realizavam o festival Calango, os mineiros que realizavam o festival Jambolada, a galera de Londrina que fazia o festival DemoSul, e a galera de Rio Branco, no Acre, que fazia o festival Varadouro. E aí estas cinco cidades se conectam e começam esta rede que é o Fora do Eixo. Chamava-se Circuito Fora do Eixo, em uma perspectiva geográfica mesmo: a conexão de polos de produção deslocados do eixo Rio-São Paulo. Em 2006 iniciam-se de fato os trabalhos da rede. A galera começa como qualquer trabalho colaborativo que se dá em rede, criam um grupo de e-mails, todo mundo se adiciona no Skype, no MSN, no Gtalk⁶¹ para estar em contato diário e são pensados inicialmente três eixos principais de trabalho: circulação - a banda de Cuiabá tem que tocar no Acre, a banda do Acre tem que tocar em Uberlândia, a banda de Uberlândia tem que tocar em... ou seja, como que a gente vai colocar a banda que já tem público formado na cidade para rodar e formar público em outros estados. E a gente já tinha em mente ali também que esta circulação não era só de música. Era uma circulação de conhecimento. Tanto pela possibilidade de você mandar junto com a banda os produtores, os *videomakers*, os documentaristas, a galera que estava escrevendo, quanto também por quanto a gente percebia o quanto a volta de uma viagem dessa fazia com que o cara se estimulasse e se preparasse muito mais para enfrentar os desafios cotidianos da cena dele. Circulação era um eixo principal de trabalho. O segundo era a produção de conteúdo. Todo mundo já estava ali fuçando a internet o suficiente há uns quase dez anos e estava claro que os meios de comunicação ainda iriam demorar um tempo para conseguir minimamente entender o que era aquilo que a gente estava fazendo. Então vamos cada um criar uma web-rádio, web-tv, ter um blog e criar o nosso próprio sistema de comunicação na internet. Isto possibilitava duas coisas legais: uma era a possibilidade de se estar atualizado em tempo real, sobre o que o outro estava fazendo na cidade dele, e ao mesmo tempo este sistema de comunicação começava a se mostrar como uma ferramenta muito legal de negociação para cada um se utilizar na sua cena. Por exemplo, se você vai fazer uma reunião de apoio pra um evento com sua Secretaria Municipal de Cultura, você já tem um blog pra mostrar pro cara que tem alguém lá no Acre conectado com o que você está fazendo, isso dava outro corpo pras ações locais. A comunicação e a produção de conteúdo ganhavam muita importância. E o terceiro ponto era distribuição. A gente estava vivendo um momento onde o tal do colapso da indústria fonográfica ou o colapso do disco estava sendo sentido na pele. Nas cidades do interior do Brasil o fenômeno era mais radical porque as lojas de disco de fato fecharam e você só encontrava CD pra vender nas lojas de departamento, você só encontrava CDs das grandes gravadoras. Então precisávamos dar conta de criar uma alternativa e é aí que surge nossa rede de banquinhas, já percebendo que o público de música independente compra CD no show: é o cara que

⁶¹ Ferramentas de interação on-line mais completas que as já mencionadas, incluindo recursos como transmissão e recepção de áudio e vídeo em tempo real.

vai, que vê a música ao vivo e quer ter o disco depois. Então a gente começou a trabalhar muito forte com distribuição também. Isso é 2006. De 2006 até o começo de 2011 que é quando a gente vem pra São Paulo, tudo acontece muito rápido. A rede passa de cinco pra mais de cem coletivos. Os números indicadores aumentam nessa proporção: a gente tem um primeiro ano com 250 bandas circulando e a gente termina o ano de 2011 com quase 3 mil; foram 5 mil eventos organizados; uma movimentação em conjunto de 20 milhões de reais; o processo de cada coletivo se estabelecendo; as moedas complementares, a partir da experiência de Cuiabá, começando a ser aplicadas em outras cidades; esse sistema de comunicação vai se desdobrando, novas ferramentas começam a ser utilizadas e, além de cada um manter o seu blog atualizado, a gente já conseguia ter uma redação colaborativa com gente do Brasil inteiro mantendo o portal Fora do Eixo funcionando, e o processo começa a se acelerar de uma forma muito grande.

Com base na trajetória de Cuiabá, Altenfelder afirma que “Ali que a gente percebe que essa história toda tinha a música ou as outras linguagens como meio e não como fim, e o que estava em jogo era um processo de construção e desenvolvimento de tecnologia social mesmo. É ali que surge o processo da moeda complementar.”

Espaço Cubo

Altenfelder conta um pouco a história do Espaço Cubo, coletivo cultural de Cuiabá principal articulador do surgimento do Circuito Fora do Eixo. O Espaço Cubo é o início da trajetória de pessoas até hoje conectadas na arte e na política, muitos moradores da Casa Fora do Eixo São Paulo iniciaram seu contato lá. O Cubo foi o local de encontro, trabalho e formação dos integrantes do Macaco Bong o qual, no início dos trabalhos, podia ser considerado como uma ação do coletivo.

Os trabalhos do Espaço Cubo já aconteciam desde 2002. É um processo que começa dentro da universidade com um grupo realizando um encontro de comunicação. Esse grupo toma um prejuízo com a realização deste evento. No ano seguinte eles resolvem sair da universidade pra realizar o evento de fora, surge o festival Calango, que também dá prejuízo na sua primeira edição. Mais gente sai do grupo e os que sobram resolvem montar uma sede-moradia pra trabalhar e viver tocando as coisas de lá. E acabou gerando um espaço numa cidade como Cuiabá - que é uma capital mas, ao mesmo tempo, é uma cidade super provinciana, - de pontos de encontro jovem que não tinha. Era a casa que todo mundo podia ir, se reunir, com liberdade total, e tinha um grupo ali já começando a viver uma experiência de pagar as contas juntos, de dividir comida, de estar fazendo a coisa acontecer com os próprios braços e pernas e que percebem que ‘perai tem uma experiência antropológica aí’.

Card

No começo estavam entendendo ainda como criar ferramenta de sustentabilidade. Só que muitas vezes pra se seguir adiante se tinha que emitir um símbolo pra cena de que

estava dando tudo muito certo, que estavam todos muito bem sucedidos, mas na verdade era um processo de vender o almoço pra pagar a janta. E aí, em uma dessas, eles marcam uma reunião com o movimento Hip Hop para gravar uma coletânea de rap com os grupos da cidade. Marcaram a reunião e os caras foram pra sede do Cubo. Antes de começar a gravar iniciaram um processo de fazer uma oficinazinha pra ver as ferramentas de internet que tinham à disposição naquela época, mostrando o Myspace, o Orkut, as coisas pros mano. Aí vem aquele grito no portão e era a companhia de luz e a conta estava atrasada. ‘Pau’, a luz foi cortada no meio da reunião com os caras. Aí fica aquele clima de ‘puta... os caras estão aqui pra gravar a coletânea, a luz foi cortada, o que nós vamos fazer...’ aí um dos mano dá uma ideia, ele fala assim: ‘olha gente, a gente tinha combinado aí um valor de quinhentos reais pra gente gravar essa coletânea, quanto que está esta conta de luz atrasada de vocês?’ – ‘ah, tá um setecentos e tanto’ – ‘então, vamos fazer uma troca’.”

A proposta do integrante do movimento Hip Hop era realizar a gravação da coletânea sem custo em troca da realização de um “gato”, ou seja, uma ligação clandestina de energia, fora dos registros da companhia elétrica.

“E isso ficou girando na cabeça da galera depois: ‘cara o que foi essa troca que fizemos? Gato, por coletânea? O que é isso? Se a gente começar a fazer isso em mais atividades que a gente desenvolve? Como que a gente consegue se utilizar dessa troca de serviços, dessa ‘sevirologia’ para suprir a falta de recurso em espécie que a gente tem? Então trocamos gato por coletânea. Que outros serviços a gente presta além de coletânea? Conseguimos oferecer uma assessoria de imprensa... conseguimos oferecer a gravação de um videoclipe... conseguimos oferecer a elaboração de um projeto pra captação de recurso... conseguimos oferecer equipe pra produzir um evento. E aí a galera montou pela primeira vez uma planilha de serviços que o coletivo prestava. Na hora de dar valor por estes serviços pensaram: ‘já sabemos que não é por dinheiro que vamos trocar estes serviços na maioria dos casos, pelo que vamos trocar eles? Por uma unidade que estamos criando’. E aí surge o Cubo Card. Ele era um valor em serviços, naquela unidade, naqueles serviços que o Espaço Cubo prestava. Com esta planilha de serviços na mão eles puderam também ver quais eram os serviços que eles poderiam vender, por exemplo a hora de estúdio. Então as bandas começaram a ensaiar no estúdio do Cubo e ao invés de pagar em Real, pagavam em Cards. Mas como a banda vai pagar aquele Card que ela está devendo? Chega na hora em que você vai produzir um evento e você precisa contratar um *roadie*, um técnico de som, alguém pra trabalhar no bar, alguém pra fazer o *flyer* do evento. Então se aquela banda tem quatro ensaios de 50 Cards a hora, ela está devendo 200 Cards pra gente. Vamos cobrar 50 pelo flyer, 50 por uma diária de trabalho no bar, 50 do *roadie*, 50 do técnico de som e assim eles pagarão esse um mês de ensaio pra gente. A prática que acontecia ali era uma prática de sistematização da “brotheragem”. A gente sistematizava essa camaradagem, essa disposição que existe no setor cultural de um ajudar o outro e entender que podemos avançar bastante a partir disso. Aí foi legal pois as bandas começaram a entender que elas poderiam investir a força de trabalho delas pra começar a acumular esses Cards. Então o cara começou a trabalhar em mais eventos além daquele que ele estava devendo para ele poder ter Cards e comprar os serviços do coletivo. Ele podia comprar a coletânea dele, ele podia comprar uma assessoria de imprensa, tudo em Card.

Uma coisa fundamental foi fortificar as parcerias com a iniciativa privada. Por exemplo, aquele restaurante que já era patrocinador do Festival e que no ano anterior havia dado 50% de desconto em troca da logomarca no cartaz, no ano corrente poderia investir uma receita à vista e transformar os 50% de desconto em mil reais de

créditos para gastar usando seus serviços de alimentação. Assim o restaurante estaria se integrando ao sistema de crédito, sendo que a banda poderia ir lá e gastar seus Cards no restaurante. Depois do restaurante veio a loja de roupas, a loja de instrumentos musicais, a locadora de DVD e depois de um tempo até a UNIMED estava incluída no sistema.

Altenfelder aponta que esta experiência permeia e norteia a gestão de carreira do Macaco Bong e do Vanguard, bandas que despontaram em Cuiabá como símbolos deste novo momento. Segundo ele, as bandas tinham uma qualidade estética que foi fundamental para que o processo de gestão desse certo mas que havia uma forma de planejamento de carreira que foi decisiva para o êxito dos primeiros passos. “Eram bandas que eram orgânicas ao processo e que através dessa organicidade conseguiam receber muito investimento em Card por parte do coletivo e isso catalisou o processo de circulação delas no primeiro ano”. Altenfelder continua: “percebemos que o que tinha ali em Cuiabá era uma tecnologia que podia ser replicada em outras cidades com as mesmas características. Então a rede vai crescendo em cima disso.”

Nas outras cidades que compunham inicialmente o Circuito Fora do Eixo o desenvolvimento das tecnologias aconteceu de formas próprias. Segundo Altenfelder elas traziam outros “aplicativos” e apesar de não terem desenvolvido ainda a tecnologia da moeda complementar, desenvolveram outras. Em Uberlândia o coletivo Goma tinha uma ótima relação com a universidade com a qual realizava ações em parceria. Rio Branco apresentou um caso de percurso de agentes surgindo no contexto do coletivo e se inserindo em instâncias do poder público, na Secretaria de Cultura.

Todas as cidades estavam sempre aprendendo uma com as outras. É um processo muito parecido com o do *open source*: cada um tem autonomia total para desenvolver sua programação. Sua única responsabilidade é alimentar um repositório com esses códigos. E depois cada cidade escolhe de acordo com suas idiossincrasias quais os aplicativos que ela vai usar. Cada uma vai moldando sua versão e puxando os programas que mais precisam naquela realidade. Você tem um código-fonte básico e nú, que é este lance da moeda complementar, da sistematização do investimento da força de trabalho que vai sendo aplicado em todas as cidades. Estávamos neste momento no começo da gestão do Gil⁶². A realidade de empoderamento, protagonismo, autonomia, descentralização de recursos pra ponta, estava começando. Ainda tinha-se que transformar muita dificuldade em oportunidade pra termos um contexto favorável.

O Fora do Eixo Card hoje

⁶² Referindo à gestão de Gilberto Gil como Ministro da Cultura.

O Fora do Eixo Card é o conjunto das operações de todas as moedas complementares que a gente desenvolve. Então se você pega um evento como o Congresso Fora do Eixo para analisar você percebe que o orçamento em espécie dele é muito menor que o total que foi investido pra aquilo ser realizado. Onde está esta diferença entre o orçamento em espécie e o total que foi investido? No Card: é cada coletivo que se organizou localmente pra pagar suas passagens pra vir; é a equipe de trabalho que se monta ali na hora com mais de cento e cinquenta pessoas que estão investindo pra fazer a coisa acontecer, porque se sentem protagonistas da coisa toda que está rolando. Então são braços e pernas que estão entrando ali que se você for no sistema convencional de produção aquilo jamais aconteceria. O recurso concentra na mão de um diretor de produção que recebe sozinho ele aquele valor de 15 mil reais por mês de trabalho. A hora que isso entra na nossa metodologia potencializa um investimento que é feito pra muito mais gente. Aí você vai gerando uns indicadores muito interessantes de potencialização de recursos que são captados. Isso torna a elaboração de projetos cada vez mais atrativa pros parceiros que entram.

Ao contrário do que o entrevistador pensava, Altenfelder e Capilé afirmam que o Card é central nas ações Fora do Eixo. É a força motriz do processo. Segundo os interlocutores, no ano passado foi movimentado 60 milhões de Cards. Em espécie foi movimentado 20 milhões através de investimento público e privado. Pablo Capilé, em outro momento complementa:

Às vezes brincamos assim: ‘é a escassez do Estado. Onde o Estado não consegue, o Card entra’. O Card multiplica por três, quatro, cinco quando se olha em bloco. Na verdade destes 20 milhões, o estado investiu 5 milhões. Em relação ao Estado a quantidade de Cards é doze vezes mais, saca. É o que a gente brinca aqui: ‘o Fora do Eixo costuma multiplicar dez vezes cada real que o estado investe nele’. Então 1 real que cai, a gente transforma isso em 10. Mas o Card é central. Ele consegue fazer com que um guri de 14 ou 15 que começa a entrar, ao invés de ele olhar uma planilha de um evento que ele está fazendo em Paraopeba que custou 200 reais (ele acha que custou 200 reais porque passou só 200 reais na mão dele), ele vê com o Card que custou na verdade 6 mil. Porque ele sistematiza o que antes era a brotheragem. E ele começa a se formar, dentro de uma lógica do que custa realmente as coisas, muito mais novo. Então quando ele chega com 20, 21, ele já tem noção do direcionamento de como economizar, como não gastar à toa, saca, de como retroalimentar o investimento no próprio investimento que ele está desenvolvendo. O próprio Caixa Coletivo é fundamental, saca. A gente conversa muito que o que difere o cara que é do Movimento e o cara que é do Circuito é o Caixa Coletivo. O nível de organicidade que o cara que está trabalhando com Caixa Coletivo tem é dez vezes maior do que o cara que ainda não está. São nos Caixas Coletivos que de um você transforma em dez. Cada 1 real que entra nesta casa aqui⁶³, ela transforma em 10 e faz mil outras ações derivadas daquele investimento ali.

Caixa Coletivo

⁶³ Referindo-se à Casa Fora do Eixo São Paulo, local da entrevista e moradia dos interlocutores.

É uma ferramenta que surge na experiência do Espaço Cubo em Cuiabá e atualmente implementada em vários coletivos da rede. Altenfelder explica seu funcionamento:

Ninguém que trabalha aqui, na Casa Fora do Eixo, ou em qualquer coletivo, recebe salário pelo seu trabalho. Tudo que entra é de todo mundo. As necessidades básicas são iguais pra todos. Todo mundo tem luz, internet, telefone, estrutura de trabalho, você olha e todo mundo tem seu note book, seu *iphone*, mas não cai um fixo na conta de cada um. Todo mundo tem igual direito de retirada do cartão, todo mundo tem todas as senhas, tem um caixa ali naquela sala que fica com o fluxo de caixa em espécie. Se em determinado momento alguém “viajar” e fazer uma retirada incondizente com a realidade ele vai ter que prestar contas publicamente diante do coletivo. E aí politicamente ele tem que se garantir e provar por A+B que aquela retirada fazia sentido. É uma ferramenta que faz com que o bom senso funcione de uma forma muito justa.

Vidas Fora do Eixo

Ponto de curiosidade é a rotina dos indivíduos que dedicam suas vidas exclusivamente à Rede. Altenfelder explica a visão de dentro:

Tem gente que fala assim ‘ah vocês trabalham demais no Fora do Eixo’. O que a gente entende é que não é que a gente trabalha demais, a gente só vive”. Não tem oito horas de trabalho, oito horas de lazer e oito horas de sono. É um grande fluxo de dezesseis, dezoito horas de vida.⁶⁴

A Disputa Social

O agente do Fora do Eixo entrevistado coloca também o pensamento teórico que a Rede apresenta na relação dela com a sociedade em que se encontra, fala o que seria a disputa por esta sociedade, a qual mencionei anteriormente. Na perspectiva baudrillardiana, propus o entendimento desta relação como a disputa dos simulacros na esfera do hiper-real, construindo-o e modificando-o.

Não estamos criando uma sociedade alternativa. Na verdade ela é uma ferramenta de disputa da única sociedade que existe. A gente não vive ali ‘só dentro do Fora do Eixo’ a gente vive na mesma sociedade que todo mundo vive. Estamos construindo essa ferramenta pra disputá-la. O que seria essa disputa da sociedade? Várias coisas ao mesmo tempo. Existe um processo de ocupação de espaço de poder que não é um foco prioritário nosso, mas em determinado momento, em uma virada de governo estadual como a última que teve⁶⁵, vários gestores de coletivos receberam convites

⁶⁴ Este assunto é um ponto importante em avaliações dos críticos ao Fora do Eixo, que condenam veementemente esta lógica questionando sua aplicabilidade real.

⁶⁵ Referindo-se às eleições estaduais em todo o país em 2010.

das suas secretarias estaduais pra integrar as equipes. A gente acha isso ‘ducaralho’, é muito legal o cara poder trazer a formação que o movimento deu pra ele lá pra dentro pra contaminar aquela gestão com as práticas colaborativas, solidárias, 2.0. Todas estas experiências foram muito positivas. Existe outro campo que é o da disputa simbólica. É a gente entender que tem um grupo que está reunido em algum lugar agora, pensando exatamente o contrário disso que estamos discutindo aqui. E isso parece trabalho duro para os caras que são ligados ao capital especulativo, aos grandes meios de comunicação, isso existe, isso é real. No fim das contas eu acho que a gente [apontando para as equipes Fora do Eixo e Outras Palavras] estamos todos do mesmo lado. Então como que a produção de conteúdo estética que a gente faz vai estar disputando formação de opinião com isso que vem do outro lado? Como estas práticas econômicas novas que estamos construindo vão disputar com as práticas do capital especulativo que estão se dando? Como que a gente vai conseguir trabalhar novas perspectivas de formação para superar o ensino arcaico que tem até hoje nas universidades? Tudo isso está em curso e acontecendo o tempo inteiro. E o Fora do Eixo acabou virando ao mesmo tempo um Circuito Cultural, que possibilita que um novo momento artístico esteja acontecendo no Brasil, e um Movimento Social, que pode receber pessoas que estejam dispostas a viver uma disputa de sociedade. Esta foi uma clareza, um F5, uma atualização que veio agora, no nosso último congresso aqui em São Paulo.

Circuito e Movimento

Cláudio Prado⁶⁶ trouxe uma reflexão muito interessante sobre isso pra gente. Ele disse que esta ideia é de uma maturidade política muito grande porque ela antecipa o que viria a ser chamado de racha daqui a alguns dois anos, três, quatro ou em qualquer momento. Então não é que rachou Circuito e Movimento. Você percebe a coexistência dessas duas esferas. E a relação entre elas é muito interessante. O Circuito financia o Movimento, tanto com o capital simbólico – os artigos que ele gera e a autonomia que isso te dá pra negociar (por exemplo, a gente só pode protagonizar toda uma resistência à gestão da Ana de Holanda no ano passado porque éramos um Movimento com uma agenda de realização muito intensa, ‘não é que os cara estão tacando pedra de graça, é um Movimento que realiza 5 mil shows, que produz centenas de turnês, que distribui muitos produtos, que está de fato construindo um novo mapa pra música brasileira. Então os ativos do Circuito dão legitimidade e autonomia pro Movimento) – e ao mesmo tempo o Movimento consegue funcionar como um *ombudsman* do Circuito e estar fiscalizando-o não deixando que ele assuma práticas as quais ele contestava em um momento anterior.

⁶⁶ “Claudio Prado é produtor cultural e teórico da contracultura e da cultura digital. Foi coordenador da ação de Cultura Digital da Secretaria de Programas e Projetos do Ministério da Cultura entre 2004 e 2008, e hoje coordena a ONG Laboratório Brasileiro de Cultura Digital. Tem formação incompleta em pedagogia pela Universidade de Genebra, na Suíça, e em sociologia na Universidade de Surrey, Inglaterra. Fez parte nos anos 60 e 70 do movimento hippie e se envolveu com a produção de shows e festivais de música: co-fundou o Festival de Glastonbury e produziu o primeiro Festival de Águas Claras, em 1975, o “woodstock brasileiro”. Produziu shows dos Mutantes e dos Novos Baianos nos anos 70 e sempre esteve ligado a Gilberto Gil e Caetano Veloso, desde a época em que os recebeu no exílio, em Londres. Fundou e dirigiu diversas produtoras e duas ONGs, Salve a Amazônia e Pró-Rio 92. É um dos fundadores da Casa de Cultura Digital.” Mini-curriculo disponível em <<http://www.producaocultural.org.br/slider/claudio-prado/>>. Cláudio Prado é grande simpatizante do Fora do Eixo, sempre visita a Casa Fora do Eixo São Paulo, colabora com as elaborações teóricas do Movimento, realiza projetos em conjunto com o FdE como palestras e programas de televisão pela internet (web-tv).

Agência de Bandas e o Software – decentralizando o Circuito

Para exemplificar o ponto sobre descentralização colocado anteriormente, Altenfelder cita o exemplo da Agência FdE de bandas, que realiza compra e vendas de shows. Apresenta, logo em seguida, a proposta do novo software que intenta conectar ainda mais e de forma mais transparente, artistas e produtores, sem intermediários:

Temos uma agência de compra e venda de shows. A gente gerencia as operações desses 5 mil eventos que acontecem no Brasil. No ano passado a gente podia ter feito uma opção de decidir que a gente ia cobrar 20% de agenciamento de todos os shows que a gente vende. A gente poderia ter feito uma opção de que a gente iria abrir uma editora e a gente iria registrar os fonogramas das bandas que a gente lança no nosso nome. Se a gente fecha esse combo, a gente ia estar pegando 20% de 5 mil shows e ainda arrecadando direito autoral das bandas que se apresentam nos nossos próprios palcos. E isso ia gerar um mecanismo que era o novo *mainstream*. Optamos por descentralizar isso. Estamos criando um software, que é uma atualização do Toque No Brasil⁶⁷, pra que a Rede esteja de fato distribuída, e que o contato de negociação se dê cada vez mais entre o artista e o produtor local.”

Capilé, em outro momento, comenta sobre o software e frisa o seu potencial decentralizador:

A ideia do software é abrir. Qualquer banda tem acesso a todas as informações. É quanto cada um paga de cachê, é quantas casas tem nas cidades, é qual é a distância entre cada uma dessas cidades. Ou seja, você se abstém de ser a centralidade dessa discussão, você foge a perspectiva de ser o novo *mainstream*. Você abre a perspectiva desses próprios pequenos empreendimentos se conectarem entre eles e as relações de troca se darem entre as pontas, sem necessariamente passar pela Casa de São Paulo e pela Casa de Minas, saca? O Ponto de Itabirito pode negociar com o Ponto de Governador Valadares sem necessariamente ter um intermediário. Saca? O Ponto do Amapá vai negociar com o Ponto de Santa Maria sem necessariamente ter um intermediário. Vai se criando campos para que estas relações se deem em outra escala.

Fases de circulação de uma banda

⁶⁷ Portal online, nos moldes de rede social, que proporciona a conexão entre bandas e produtores de shows. No portal a banda pode deixar disponível, em um perfil, suas músicas e informações e se inscrever para participar de shows divulgados no mesmo. Os produtores, por sua vez, podem divulgar seus eventos para que as bandas interessadas em tocar se inscrevam e sejam analisadas pelos mesmos. O portal é uma plataforma de conexão idealizada pelo Fora do Eixo e parceiros. Praticamente todos os eventos produzidos pelos coletivos FdE utilizavam da mesma para fazer a curadoria dos grupos interessados em participar de tais eventos. No último ano os gestores de Música do FdE optaram por criar outra plataforma digital, com mais recursos e isento de determinadas políticas que os sócios do portal estavam introduzindo, como por exemplo, a inscrição paga. Esta seria o software que Altenfelder e Capilé apresentam. Em Novembro de 2012, entretanto, o Fora do Eixo assume por completo a gestão do Toque no Brasil e fará dele este novo portal / software.

Altenfelder delinea as fases de circulação que uma banda independente atravessa no decorrer de sua carreira, na atual conjuntura nacional da música independente urbana. O agente sistematiza em três etapas:

Uma é o circuito dos eventos menores organizados pelos coletivos que são nas universidades, nas casas das cidades, nos espaços públicos cedidos com parceria. Este é aquele evento menor. É o evento onde a banda surge e ela vai circular regionalmente pra ganhar estrada, ganhar ritmo de show pra voltar pra cidade dela pra gravar um disco depois de uma primeira experiência de circulação. A segunda etapa são os festivais. Entendemos os festivais hoje como datas de promoção. Não são datas de sustentabilidade. Ele é a data onde a banda vai pra aquela cidade formar público pra voltar depois na terceira esfera, que é o circuito das casas de show.

Este percurso é observado nas falas dos integrantes do Macaco Bong e no planejamento que fazem de sua carreira em relação aos territórios que circulam.

Trajatória das “táticas das ações em música”

Altenfelder aponta que o momento atual das ações de música do Circuito em 2012 é semelhante ao acabamento em uma casa após a capina do lote, alicerce, subida das paredes e batida de laje como ele referencia metaforicamente as etapas anteriores. O interlocutor relata detalhadamente as etapas:

Em um primeiro momento a gente tinha que fazer algumas opções táticas. A gente levava pro Festival Calango, que era um festival já mais estruturado, uma banda de Metal de Roraima em Boa Vista. E a gente sabia que, pro crivo da mídia especializada de São Paulo que a gente estava levando pra cobrir aquele festival, que aquela banda não era ‘a mais legal’. Mas a gente confiava que o estímulo que aquele cara iria receber tocando naquela estrutura iria fazer com que ele voltasse pra cidade dele lá em Boa Vista e quisesse fazer algo parecido com o que estava acontecendo lá. Então naquele momento a gente tinha que fazer isso porque não existia uma cena em Roraima, não existia uma cena no Amapá, não existia uma cena em Manaus, e de fato tudo isso começou a dar certo. A tática se mostrou eficiente. De fato a Rede cresceu e as cidades estão cada vez mais estruturadas. Os festivais dessas três cidades que eu citei, Manaus, Boa Vista e Macapá, que são o Até o Tucupí, o Tomarrock e o Quebramar, são hoje os três maiores festivais do Circuito. Só que qual é o efeito colateral que se tem disso? A Rolling Stone⁶⁸ ia cobrir o Festival Calango e a manchete era assim: ‘Festival Calango atesta o sucesso do Espaço Cubo mas peca como entretenimento’. Em português claro era o mesmo que: ‘estrutura incrível e banda ruim’. Era isso que os caras queriam dizer. A gente entendia que ‘beleza, a gente está disposto a pagar este preço’. Mas aí a gente falou assim: ‘então tá, chegou uma hora da gente dar uma resposta pra este tipo de comentário’. Isso foi em 2009, no nosso congresso do Acre. Aí a gente criou o nosso primeiro modelo de agência

⁶⁸ Revista mensal de circulação nacional, baseada na versão americana homônima, dedicada à música e cultura popular.

que era uma agência de *management*, de gerenciamento de carreira. A gente definiu um *casting* de vinte bandas. Escolhidas por critérios estéticos escolhidos e debatidos pelos produtores e curadores que trabalhavam com música dentro do Fora do Eixo e também com um critério regional. A gente precisava de bandas de todos as regiões do Brasil pra mostrar que de fato tinha uma abrangência nacional no que a gente estava fazendo. E começamos a trabalhar: Macaco Bong, Porcas Borboletas, Caldo de Piaba, Minibox Lunar, Cabruera, Burro Morto, Plano Próximo, Rinoceronte, uma série de bandas daquele momento ali de 2008 e 2009⁶⁹, e entramos o ano “rasgando duro” com elas, posicionando em festivais, planejando turnês, fazendo assessoria de imprensa, buscando shows casados com ícones anteriores da música (que é aquele show do Minibox e Jorge Mautner⁷⁰ no Fórum da Cultura Digital). Entramos duro com as bandas. Era uma equipe nacional investindo junto e começou a dar um retorno muito bacana⁷¹. Elas começaram a ser resenhadas de forma satisfatória nos veículos especializados, começaram a formar público, o número de acessos nas páginas delas nas redes sociais começou a aumentar. Só que a gente começou a avaliar também de estar correndo o risco de estar com este modelo desenvolvendo também uma prática que a gente poderia estar contestando em um momento anterior. Porque aí o evento era nosso, a banda era nossa... ‘então os caras tem os festivais, tem as casas de shows, tem os eventos dos coletivos e tem vinte bandas que eles trabalham?’, ‘como que funciona isso?’, ‘que tipo de monopólio é esse que pode estar sendo estabelecido?’. Isso era um símbolo contraditório que estávamos emitindo pra fora da Rede. E pra dentro da Rede, a distorção que gerava era assim: ‘ha então o sonho da ‘banda Fora do Eixo’ não é mais ser descoberta pela grande gravadora e sim fazer parte da agência Fora do Eixo’. Então a gente: ‘pera aí, então a gente está precisando atualizar isso daqui’. Chamamos uma reunião com todas as bandas e colocamos assim: ‘galera, a gente vai atualizar esse modelo aqui, a coisa está ficando meio contraditória, meio esquizofrênica, mas a gente queria que vocês se aproveitassem deste tempo em que a gente trabalhou junto pra mostrar que isso trouxe pra vocês uma capacidade muito legal de se incrementar enquanto auto produtores. E entender que tudo isso que vocês aprenderam na forma como a gente organiza os coletivos pode funcionar muito bem para que as bandas de vocês sejam coletivos também. E que vocês consigam de fato, de forma autogestionária, se manter como protagonistas desse novo momento da música’. E deu certo, são bandas que estão na ativa até hoje fazendo um trabalho muito legal. Aí casou com a hora que a gente estava vindo pra São Paulo⁷².

⁶⁹ O recorte feito por estas bandas dialogava com a organicidade das mesmas em relação ao entendimento da conjuntura do momento da música independente nacional, a mudança de mercado e as possibilidades de ação. Não se relaciona a apenas um recorte estético.

⁷⁰ Importante notar aqui que o show foi viabilizado com auxílio de Cláudio Prado, intelectual influente do Fora do Eixo e suas lideranças. Prado era amigo de Mautner e também colaborou na viabilização do show do Macaco Bong com Gilberto Gil de quem também goza da amizade, no mesmo ano.

⁷¹ Foi neste tempo em que me aproximei do Coletivo Pegada, na época ponto Fora do Eixo em Belo Horizonte. Meu primeiro contato foi uma reunião da Agência a qual o coletivo montava na tentativa de replicar o modelo elaborado pelo Fora do Eixo. Na época, além da Agência aberta às bandas interessadas (uma delas era a banda na qual eu fazia parte na época que havia feito a conexão através do vocalista) com reuniões semanais, havia também uma ação de *management* direcionada especificamente para uma das bandas, eleitas por curadoria interna, em uma prática mais semelhante à da agência Fora do Eixo.

⁷² É interessante notar que na ida para São Paulo de alguns agentes, Ynaiã, baterista do Macaco Bong, que ainda era integrante ativo do Espaço Cubo/Fora do Eixo em Cuiabá, não se tornou residente da Casa Fora do Eixo como os outros. Foi morar com o guitarrista Kayapy em outra residência e começou um processo de focar mais na produção do Macaco Bong como banda-coletivo do que nos processos gerais do Fora do Eixo. Ney Hugo, baixista, foi morar na casa e trabalhar na área de comunicação do Fora do Eixo, iniciando um processo progressivo de vinculação e dedicação ao Circuito até seu desligamento da banda, no fim de 2011. Kayapy já havia se desligado do Circuito desde de o Espaço Cubo ainda em Cuiabá, porém se manteve conectado aos mesmos pelos trabalhos da banda.

A ida pra São Paulo e o momento atual da Música no Fora do Eixo

A ida para São Paulo - maior cidade do Brasil e principal integrante do popularmente conhecido eixo Rio-São Paulo - de representantes de algo que se denominavam como fora do eixo, carregava uma dupla responsabilidade e duplo risco, explica Altenfelder, um risco para dentro e outro para fora. O interlocutor explica que as pessoas que foram compor a Casa Fora do Eixo São Paulo eram as mais preparadas, “não que elas eram melhores do que as outras pessoas, mas elas vinham dos coletivos mais bem estruturados, já tinham rodado o Brasil inteiro, já tinha participado de mais debates públicos e estavam mais prontas pra este desafio”. Do lado da Rede, Altenfelder explica que havia a responsabilidade de atender a expectativa das outras duas mil pessoas que observavam e apoiavam de seus coletivos a ida à São Paulo. “Do outro lado” continua Altenfelder, “era o próprio cenário da cidade olhando pra isso que estava acontecendo”.

A gente tinha construído nossa identidade em um momento anterior ‘tacando pedra’: ‘o eixo concentra, o eixo é ruim, no interior é que estão acontecendo as coisas novas’. Então tinha uma grande pressão pra que a gente saísse da jogada como os ‘caipiras caga regra’ que deram errado na cidade grande. Então pra chegar em São Paulo a gente precisava de uma série de táticas pra avançar neste desafio e este plano de Agência de Bandas se atualizou de uma agência que trabalhava com gerenciamento de carreiras pra uma agência que trabalhava com compra e venda de shows. Através disso a gente conseguia estabelecer um processo de negociação mais interessante com a cena. Isso inclusive ajudava para que artistas que até então faziam parte de um movimento que estava muito forte aqui, pudessem passar também a circular nossas plataformas pelo Brasil. Isso inclusive a gente sabia que ajudaria esse processo de renovação estética. Então a gente vem pra cá e atualiza e passa a trabalhar nessa perspectiva.

Altenfelder aponta que o encerramento desse ciclo cai no ponto já mencionado anteriormente, “um processo de reintermediação para deixar a coisa mais distribuída através do software que vai possibilitar o contato direto do artista com o produtor local”.

O momento atual da frente de Música no Fora do Eixo, segundo o agente, se caracteriza pela mudança da perspectiva de ter que trabalhar com a banda do coletivo. “Não é mais a ‘Música Fora do Eixo’”, diz o interlocutor, “a gente está falando da

música brasileira como um todo”. Com a perspectiva das esferas do Circuito e do Movimento apresentadas pelos integrantes, Altenfelder aponta que “o agente que está dentro do Movimento não precisa mais fazer aquela escolha, que muitas vezes corria o risco de ser corporativa, de ‘puxar’ a banda que estava mais perto do coletivo dele”.

Ele pode atuar como um radar do novo que está surgindo de um modo geral na cena da cidade ou do estado dele. Então a gente continua fortalecendo o processo de renovação e busca de novos nomes legais desse novo momento. E a gente consegue também avançar na qualificação de alguns pontos que a gente já desenvolve. É um momento que vamos trabalhar agressivamente na nossa política de mapeamento.

Nas palavras de Altenfelder podemos visualizar a forma em que os integrantes do circuito organiza seu pensamento. Ao contar como a rede se estrutura o interlocutor apresenta as escolhas políticas e filosóficas de organização do seu discurso que reflete a forma como os indivíduos se posicionam nos seus contextos. As ferramentas de lógica são ferramentas do ocidente urbano mas que misturam academicismo subversivo, pensamento político de esquerda e um tipo de capitalismo paradoxalmente não interessado no lucro. Como Altenfelder aponta, o objetivo é a disputa da sociedade em que vivem, e não a criação de outra. É compreensível que esta disputa se dê pelas ferramentas conhecidas por ambos disputantes. É interessante também a forma que integrantes da rede desenvolvem para se alto-avaliarem, levantarem estatísticas e construir pesquisas sobre si mesmo. Caracterizam-se, na minha avaliação, como uma mistura de pesquisas de mercado e avaliação dos serviços com reflexões acadêmicas com vieses sociológicos e antropológicos sobre o que chamam de movimento. Altenfelder explica um dos mecanismos de avaliação da frente da Música.

A gente desenvolveu alguns formulários e, este ano, os eventos estão sendo sistematizados em tempo real. Então o cara sai do show ‘ali’, ele já está preenchendo um formulário de o que ele achou do evento que ele tocou, o produtor já está avaliando a banda e o público está avaliando o evento também. Então a gente vai conseguir produzir indicadores em tempo real ao longo do ano. A gente já vinha em um esforço muito grande de sistematização destes indicadores mas geralmente era a hora que estávamos chegando perto do Congresso e saíamos mapeando isso em retrospectiva. Então agora já vamos trabalhar com isso em tempo real, lançando mensalmente.

A Música como plataforma da Universidade Livre Fora do Eixo

Algo que vamos investir como política afirmativa este ano, e que já viemos tocando muito forte desde o ano passado também, é na circulação de conhecimento. Como que estes eventos que a gente produz e que recebem os palcos de Música, podem funcionar também com pontos de encontro desta Universidade Livre que está sendo desenvolvida? Então além da gente ter um catálogo de bandas que a gente trabalha, a gente tem um catálogo de jornalistas e cabeças pensantes que vão estar circulando com a mesma intensidade que as bandas por estas cidades todas. E isso gera encontro com os artistas e com os produtores locais pra gente estar ampliando o repertório de todo mundo que vem trabalhando com música no Brasil.

Artes integradas nas bancadas Fora do Eixo

Dentro da rede chamamos de “bancadas”. A Música no começo dos trabalhos ganhou muita força e foi responsável pela criação desta arquitetura na rede e hoje ela é uma bancada muito forte. Mas você já tem o Audiovisual vindo também com muita força. As Poéticas Visuais que reúnem fotografia, arte urbana, artes plásticas, já é um núcleo muito sólido. O núcleo do Nós-Ambiente, que pensa sustentabilidade ambiental já tem pautado uma série de debates, o Palco Fora do Eixo vem pensando como que as artes cênicas podem circular nesta perspectiva. Tem a FEL, que é o Fora do Eixo Letras, que também está buscando ocupar o seu espaço. Então esta realidade de artes integradas está sendo muito mais bem desenhada dentro da Rede hoje em dia. No Grito Rock⁷³ acontece com muita força. Cada uma dessas linguagens lança sua campanha. Existe a campanha “Expogrito”, com exposição de artes visuais em vários dos Gritos; a “Pós-TV” ou o “Grito.DOC”, todos os Gritos além de estarem transmitindo ao vivo em vídeo, estão filmando seus documentários. Isso vai se replicando por todos os outros eventos ao longo do ano. Mas a música foi de fato a linguagem pela qual se construiu e se desenhou esta arquitetura. Mas há muito tempo a gente já sabia que ela era meio. E ela sendo meio ela viria pra iniciar um processo onde as outras linguagens vêm para ocupar este espaço também. Este é o momento em que a gente está agora.

Organização Ponto a Ponto

Segundo Pablo Capilé há uma postura dos integrantes da Rede em “radicalizar na transparência”. Capilé cita, exemplificando, que assim que um “aplicativo” surge hoje no Amapá rapidamente já pode “rodar a Rede inteira”. Para tal, Capilé aponta que é importante

fazer com que as pessoas tenham clareza do que está acontecendo em cada um destes lugares, quais indicadores estão gerando, ter as planilhas abertas, ter relatório sobre tudo o que está acontecendo. E isso facilita uma descentralização. Você não precisa ter uma entidade que centralize, a própria ponta distribui as informações e as outras pontas todas buscam aquelas informações que estão em cada uma das pontas. Então

⁷³ O Grito Rock é um festival criado a dez anos pelo circuito Fora do Eixo e se transformou no maior festival independente integrado da América Latina, acontecendo simultaneamente em cerca de 200 cidades no Brasil e em outros 10 países no ano de 2012. A produção colaborativa e descentralizada é realizada pelos coletivos participantes do Fora do Eixo e por produtores locais interessados em acampar o festival em produções autônomas e conectadas. Mais informações em <gritorock.com.br>

isso facilita pra caramba com que cada um dos coletivos avance, com que eles troquem tecnologia, troquem experiência e etc.

Michel Bauwens apresenta uma teorização sobre modelos sociais ponto-a-ponto a partir do modelo de redes virtuais hoje presente na comunicação pela internet, principalmente na troca de arquivos audiovisuais. Nos próximos capítulos apresento a teoria de Bauwens juntamente com a análise de que a proposta do Fora do Eixo se encaixa como exemplo deste tipo de organização digital aplicada ao social. Tal construção se dá em concordância com a teoria de José Luiz Braga sobre a mediatização como processo interacional de referencia, a qual apresento igualmente e discorro durante as análises.

Fora do Eixo em Autoanálise

É importante notar a constante avaliação que os agentes Fora do Eixo realizam de si mesmos e da Rede mas também como analisam a visão que a sociedade tem destes. Nas palavras de Capilé podemos ver a capacidade analítica e as escolhas de ferramentas discursivas que usa para formular suas análises como representativas do grupo social que compõe o Fora do Eixo.

Muitas vezes, na música brasileira, a gente era analisado como o Estado. Porque se estourou o pneu de uma van no interior de Minas, ‘é culpa do Fora do Eixo’; a banda não recebeu o cache no evento no interior do Nordeste, ‘é culpa do Fora do Eixo’ – como se a discussão de cache não fosse de distribuição de renda no país. Como se a discussão das estradas não fosse um problema do Ministério dos Transportes (também), sabe... então por a gente ter conseguido crescer demais e a ao mesmo tempo a gente trazer um debate que era incipiente dentro da música brasileira que era o das políticas públicas pra música, o da arte e política caminhar em conjunto, em determinado momento a sociedade civil também nos confundiu com o Estado. E o momento atual da nossa sistematização é pra também que ela nos confunda com o mercado. É pra ela avaliar que o Fora do Eixo é o maior investidor hoje da música brasileira. A moeda que mais circula na música brasileira⁷⁴ é o Fora do Eixo Card. Se tem um festival que recebeu o valor de 200 mil de verba pública, no fim das contas este festival vai custar 1,5 milhão. E desse 1,5 milhão tem 1,3 milhão que veio de algum lugar que não foi de verba pública que é do braço e da perna, que é das permutas, que é do escambo, que é de mais um monte de gente que auxilia dentro desse trabalho. Então se for somar todos esses adicionais que a gente potencializa, saca, na soma total a gente investe mais que a Petrobras, do que que a Vivo, saca, na música brasileira. Retira o investimento que o Fora do Eixo faz hoje na música brasileira e vê o tanto que ele faz falta, saca? Então não é ver o Fora do Eixo como

⁷⁴ O conceito de “música brasileira” aqui é genérico mas carrega um recorte estético e econômico que pode ser delineado com mais tempo e espaço. Coloco aqui que, esteticamente, abarca gêneros além do rock como o rap, o folk, ritmos regionais, misturas diversas, e economicamente são músicas que dialogam com mercados independentes e médios. Majoritariamente trata-se de artistas que se dedicam a, de alguma forma, lançar novos trabalhos autorais.

mercado mas também não ver ele como Estado, ele é um acelerador de processos. Ele vem e consegue acelerar determinados processos.

O exemplo atual disso, comenta Capilé, seria o software que os integrantes estariam criando para conectar os pontos e permitir a troca direta entre eles de informação, e se abster de centralizar as mesmas em um ponto.

Estrutura Organizacional do Fora do Eixo - PAN

O Fora do Eixo agrega mais de 2 mil pessoas em todo o Brasil trabalhando em coletivos e casas de forma conectada. Na Casa Fora do Eixo São Paulo vivem 27 indivíduos os quais se posicionam como gestores nacionais, coordenadores nacionais ou apenas militantes do processo. As decisões através das quais integrantes da Rede se orientam não passam por alguma centralização na Casa de São Paulo, elas acontecem através de um Ponto de Articulação Nacional. Capilé explica:

O Ponto é a reunião daqueles que acreditam que podem, saca, estar debatendo o dia a dia da Rede, saca, então tem 250 pessoas neste Ponto de Articulação e não tem uma eleição pra isso. [...] Este Ponto de Articulação Nacional é de adesão livre e consciente. Se o cara acha que ele pode estar no Ponto ele se auto elege. [...] Se você entrou em um Coletivo... A Bianca entrou aqui e começa a trabalhar. Se ela acha que ela tem condição de estar no PAN, ela vai estar no PAN. Então é uma auto declaração. Eu acho que isso também é bastante interessante. Você não tem uma eleição pra que as pessoas participem do PAN. Se elas quiserem elas estão dentro. E aí, no dia a dia, elas vão vendo se elas dão conta, né, de pensar as coisas todas, de estar participando, de fazer acompanhamento dos outros coletivos e etc. Mas ela que decide se ela quer estar no PAN ou não. E ela decide qual frente que ela quer estar, saca: se ela quer estar na comunicação, se ela quer estar na música, se ela quer estar no audiovisual, se ela quer estar na distribuição. Então estas decisões são tomadas de forma livre e consciente por cada um dos agentes que participam do processo.

Bases de formação do FdE: comunicação e música

“Tem dois grandes campos muito fortes de construção das bases do Fora do Eixo. Por um lado os músicos, e por outro lado os estudantes de Comunicação”, diz Capilé que, juntamente com Altenfelder, se encaixa no segundo grupo. É nítido pra mim, ao longo das experiências que tive acompanhando os coletivos, a presença magna de agentes envolvidos com Comunicação. Esta é realmente uma base que arquiteta a estrutura existencial do Fora do Eixo. Em uma lógica de Cultura Digital, as ferramentas de comunicação são utilizadas muitas vezes para serem as bases

existenciais de fato desta Rede, ou seja, o Fora do Eixo comunica o que ele quer ser e acaba *sendo* através desta comunicação bem sucedida. Tal se efetiva na lógica do simulacro baudrillardiano, mencionado anteriormente e a operação em nível hiper-real. Capilé afirma que o perfil de estudante de Comunicação era o caso de Coletivos importantes no processo de crescimento e consolidação da Rede. Ele cita o Cubo (Cuiabá), o Massa (São Carlos) e o Goma (Uberlândia) como “coletivos que tinham mais forte o perfil de comunicação do que o de música”.

Capilé explica que a grande maioria dos agentes músicos que se inseriram no Fora do Eixo, em algum momento, estabelecidas certas condições propícias, se desvinculavam da Rede para focar na gestão de suas bandas no modelo de Banda Coletivo.

Hoje a grande maioria das pessoas que estão dentro dos Coletivos vieram da comunicação. Ou vieram do audiovisual, da literatura, das artes plásticas, ou eram simplesmente entusiastas, saca, de uma geração digital que queriam arranjar uma outra alternativa ou de viver ou de gerar produção e estão cada vez mais dentro.

Banda Coletivo

Coloco mais uma vez, neste ponto, a importância do entendimento detalhado dos mecanismos do Fora do Eixo para a compreensão da estruturação da carreira do Macaco Bong, e não só dele, mas de muitas outras bandas que participaram e participam dos processos promovidos pelos coletivos da Rede e das cenas nas quais o Fora do Eixo atua e fomenta. Acredito neste momento ser mais possível ter uma sistematização teórica mais clara dos processos das bandas e dos princípios que as norteiam em suas carreiras-vidas, através das palavras dos organizadores desta Rede de onde as bandas absorveram tais processos e princípios. Capilé explica a mudança de relação entre os músicos integrantes da Rede e ela própria, decorrente das mudanças de cenário no percurso do Fora do Eixo:

A gente tinha uma base muito forte de música. Mas como nosso investimento na música foi muito grande nesses anos, a gente consegue fazer com que os músicos não precisassem mais estar dentro dos coletivos. A gente consegue estabelecer uma lógica de, depois do cenário consolidado, estes músicos poderiam migrar exclusivamente para trabalhar seus próprios cenários, que é a lógica que a gente trabalha hoje da Banda Coletivo. Ela não precisa necessariamente estar dentro de um coletivo. Ela já é um próprio coletivo e a forma com que a gente construiu os princípios e valores dentro da cena, faz com que ela mesma, dentro da própria banda entenda que aquele empreendimento não é de segundo setor. Porque antes, quando as bandas surgiam,

montavam uma empresa, saca. Então ao invés, elas falavam ‘não, temos que pensar na banda como uma empresa...’” saca. Hoje as bandas já surgem com o plano ‘nós temos que pensar a banda como um coletivo’, saca, trabalhando de uma forma pra envolver a todos, que a gente consiga fazer com que o recurso retroalimente o processo, que ‘o sucesso é pagar a conta’, que nós não estamos mais pensando no lucro disso, que o que importa é a gente conseguir fazer com que nossa arte seja difundida e não necessariamente o quanto que ela vai ser remunerada por isso. Você ressignifica um pouco a lógica. Porque a lógica dos anos 80 é uma lógica onde o mercado é um indutor das músicas. Então este mercado como indutor criou um banzo que em determinado momento uma parte significativa desse cenário acreditava que ‘bom era quando o mercado era esse indutor’. E a gente conseguiu nestes cinco, seis anos colocar as palavras ‘coletivo’, ‘rede’, ‘política’, ‘pós-marca’, como *tags* nesta história. Então, por exemplo, hoje quase não tem mais banda dentro dos coletivos, porque elas montaram seus próprios coletivos e viram que é mais interessante pra elas trabalhar em um processo autogestionário como artistas. Mas isso só se deu porque uma parte significativa de nossos Cards a gente investiu na música.

Desde seu surgimento o Macaco Bong já operava na lógica da Banda Coletivo. Todos os seus integrantes (Ynaiã, Kayapy e Ney) eram membros também do coletivo Espaço Cubo e os trabalhos com a banda se misturavam aos trabalhos do coletivo. Muitas vezes no início os rapazes se consideravam antes “integrantes do Cubo que tinham uma banda” e não o contrário. O investimento do Cubo no Macaco Bong foi muito grande também por estes motivos. Era importante para cena, na visão dos agentes do Cubo, a existência de uma banda forte local com perspectivas nacionais. O apoio do Cubo ao Macaco Bong de certo se deu por inúmeras justificativas. Além do interesse estratégico, havia uma cumplicidade de troca pelo investimento dos integrantes no Circuito e uma amizade já de antes, quando Pablo Capilé, Kayapy, Ynaiã e outros tocavam na banda Dona Lua – momento que exponho no próximo capítulo, a partir de relatos de Kayapy.

A carreira do Macaco Bong pode, a meu ver até este momento, ser compreendida como uma carreira coletiva, incluindo os músicos e os agentes Cubo/Fora do Eixo que empenharam intensamente na gestão do grupo. Como mencionei anteriormente, Capilé, se tornou produtor do Macaco Bong. Após o término da banda Dona Lua, estava certo que sua vida não seria como cantor ou letrista e sim de dedicação ao processo que estava construído. Como produtor do Macaco Bong, foi responsável pela circulação da banda nos primórdios e de planejamento estratégico de posicionamento do grupo no mercado da música independente no Brasil. Capilé assina, juntamente com Fabrício Nobre, a produção

executiva do disco Artista Igual Pedreiro, primeiro disco do grupo e vencedor do prêmio de melhor disco nacional do ano concedido pela Revista Rolling Stone⁷⁵.

Apesar da lógica do trabalho coletivo ter sempre permeado o Macaco Bong, o grupo começou a se entender como coletivo autônomo apenas a partir do modelo de Banda Coletivo. Foi, talvez, quando Ynaiã passou a se dedicar exclusivamente para a gestão do Macaco Bong. Antes disso Kayapy já havia se desvincilhado do Cubo por motivos pessoais e de saúde. Ney sempre se manteve com dedicação prioritária ao Fora do Eixo, decidindo deixar o grupo em Novembro de 2011 para estar exclusivamente voltado aos trabalhos para a Rede. Desde então o Macaco Bong está em fase de reestruturação como coletivo parceiro mas a lógica de trabalho permanece orgânica à lógica Fora do Eixo como antes era.

O último capítulo é inteiramente dedicado ao estudo de caso Macaco Bong, no qual apresento mais detalhadamente a história do grupo e relatos dos integrantes e envolvidos na história sobre questões capitais a cerca do grupo e sua relação com o Fora do Eixo. Será também um espaço onde pontuarei análises a partir da metodologia e arcabouço teórico que exponho no capítulo a seguir.

⁷⁵ O Macaco Bong simbolizou pra muitos o novo momento da música independente brasileira feita coletivamente e em rede. Levou em 2008 o prêmio de melhor disco nacional cf. <<http://www.rollingstone.com.br/galeria/melhores-discos-nacionais-de-2008/>>. O grupo foi mencionado na Revista Bravo de Outubro de 2012 na reportagem capa intitulada Os 15 Fatos Mais Relevantes da Cultura Brasileira Nos Últimos 15 Anos, no item 4 sobre a ascensão da cena musical independente.

CAPÍTULO III

Pressupostos Teóricos e Percursos Metodológicos

Percursos das Ideias de Pesquisa

No começo, minha preocupação era outra. Graduando em Licenciatura em música, em uma escola ainda muito conservatorial e distante da música popular⁷⁶ praticada na cidade onde vivo e dos círculos sociais que escolhi frequentar; professor de música desde antes do meu ingresso à academia, trabalhando uma música que não estava lá, com indivíduos preocupados mais em como a prática musical pode contribuir para modificar a suas vidas do que com autópsias na matéria sonora; praticando experiências de som com meus instrumentos, meus amigos e meu computador, que nunca eram apenas de som; eu inicio o percurso da minha pesquisa com algo que, no fim, sempre se manteve: a curiosidade de como se dá um processo de música⁷⁷. Mas no começo, era diferente. Minha racionalidade me levava a supor a possibilidade de um compêndio de composição de canção pop⁷⁸, nos moldes de Schoenberg ou Salzer. O conceito de música era muito preso ao objeto sonoro. O “processo criativo” era um meio a este objeto, os quais poderiam ser analisados, comparados e sistematizados. Foi depois da graduação que pude me livrar de alguns equívocos teóricos sobre música. A partir da influência da Sociologia da Música pude conferir uma outra visão ao “objeto”. O contexto social era tão importante quanto o som. Decidi que minha análise seria rumo à compreensão dos significados sociais conferidos a determinados sons. Realizei um recorte bem preciso, na minha visão na época, decidindo por investigar os significados sociais das dissonâncias nas melodias vocais de canções de rock. Foi uma opção importante na época. Pude compreender entretanto, ao longo do caminho, que eu não estava sendo tão claro o quanto imaginava. Algumas coisas precisavam ser compreendidas antes. “Dissonância” pode

⁷⁶ No ano subsequente à minha formatura inaugura o curso de Bacharelado em Música, com habilitação em Música Popular. Um movimento em direção a esta ampliação de repertório acadêmico já havia iniciado anos antes e progressivamente caminha, no esforço, compreensão e possibilidades do professores que encabeçam tal ampliação.

⁷⁷ “um” porque são vários; “de” porque são muitas.

⁷⁸ Existem tentativas americanas de chegar a isso. Ferramentas são desenvolvidas e utilizadas pelos produtores musicais da Indústria Cultural. Um software que analisa a potencialidade de uma canção se tornar hit já foi tema de programas sobre o cérebro. Mas se tornam tão voláteis quanto restritas a um contexto e época específicos.

ser entendida historicamente, contextualmente e fisicamente (esta última possibilidade ainda recai nas anteriores, pois uma análise fisiológica é também uma análise de uma fisiologia construída culturalmente). Tudo podia se relativizar tanto que se perdia a justificativa plausível e até mesmo o interesse da minha parte. O foco na melodia vocal, dentro do rock, deveria ser explicado. Que rock é este? São tantos. Os significados sociais que pretendia investigar eram de qual sociedade? Existe uma parcela comum de significados que podemos buscar em um grupo representativo⁷⁹?

Quando conheci mais profundamente a etnomusicologia e outras ferramentas de pensar a prática musical, indivíduos e sociedades, minha pesquisa foi tomando uma forma que hoje creio ser mais interessante. A música não mais é objeto, e sim o processo. O foco vira diretamente pra aquilo que, no começo era o interesse, mas não estava em meu campo de visão possível. Decido por focar em processos criativos de música, recortando para aquela prática da música urbana que era de meu apreço. Vou atrás de pessoas que fazem música - na ótica de John Blacking “música é algo que as pessoas fazem” (1973). Começo a olhar para a minha volta, conhecer a cena de música da minha cidade e percebo um universo ali. O trabalho de reflexão da música como processo acaba por, finalmente, deixar claro que a busca por “processos criativos” de música é, de certa forma, paradoxal. Carrega em si o princípio de um *processo* que leva a um *objeto*. Entender a música como processo criativo, sempre, sem distinguir uma fronteira entre o processo criativo e o processo de uma música já criada, ou seja, o (processo de música é sempre um processo criativo) torna-se mais interessante e mais lógico.

Neste interim minhas experiências já haviam me levado a conhecer e integrar a banda Macaco Bong, a qual escolhi como parceira nesta empreitada de desvendar e experimentar processos de música e vida. Me encontro, ao final deste caminho⁸⁰ de busca incessante por o que seria o motriz da pesquisa, descobrindo e buscando compreender os processos do grupo: processos que englobam os espaços construídos e ocupados pelos indivíduos, sendo eles espaços estéticos, políticos, geográficos, virtuais, sonoros, materiais, corporais, ou outros qualquer que se despontam

⁷⁹ Nesta época estudei a tese de Philip Tagg (1979) a qual carregava este propósito: identificar os significados conferidos por um grupo social amplo a “musemas”, unidades mínimas musicais. É um trabalho extenso e interessante mas, na minha leitura atual, sua aplicabilidade é cada vez mais restrita na medida em que o contexto em que foi realizado se distancia cronologicamente e que formas de organização, conexão e significação sociais se multiplicam em lógicas distintas no ocidente urbanizado digital.

⁸⁰ Nunca atingido sem a ajuda carinhosa das orientadoras Glaura Lucas e Rosângela Tugny (adotiva).

igualmente como espaços musicais em uma perspectiva ampla da música como processo existencial.

Percursos de Campo

Agência de Bandas

Minha primeira estratégia de campo foi procurar bandas ou artistas que pudessem se interessar em participar da pesquisa. Após as mudanças de paradigma na metodologia que me conduziram a buscar o caminho da interação através de entrevistas e convivências, em oposição a análise de objetos sonoros, fui atrás de bandas locais. Foi então que no início de 2011, pela indicação de um amigo, compareci a uma reunião de bandas e produtores do Coletivo Pegada. A reunião era sobre a Agência de Bandas, uma iniciativa do coletivo em conjunto com as bandas, em sua maioria colaboradoras das ações do coletivo, que pautava a estruturação de percursos e gestão de carreiras. Os integrantes do coletivo traziam a experiência e tecnologias do Fora do Eixo, as quais tinham contato, e propunham ações em sua maioria de circulação e distribuição para as bandas dispostas a trabalhar em conjunto. Nesta ocasião conheci algumas bandas da cidade e os integrantes do coletivo. Iniciei meu processo de aproximação dos mesmos, que proporcionaria, mais tarde, o contato com o Fora do Eixo e seus desdobramentos. Saí desta reunião certo de que deveria me aprofundar mais no que era o Coletivo Pegada e o Fora do Eixo, para compreender melhor o contexto no qual eu me propunha a realizar a pesquisa. Foi neste dia mesmo em que, a partir de uma conversa sobre sustentabilidade de carreiras artísticas, foi mencionado o *case* de exemplo que todos tinham em mente: Macaco Bong.

Coletivo Pegada

O Coletivo Pegada, na época Ponto de Articulação⁸¹ do Fora do Eixo em Belo Horizonte, realizava reuniões abertas semanais, as quais comecei a frequentar. A

⁸¹ Responsável não só por atividades de produção cultural, mas também por mediar toda e qualquer ação ligada ao Circuito Fora do Eixo na sua cidade. Segundo o Anuário Fora do Eixo 2011 “Cabe ao Ponto de Articulação Fora do Eixo conectar novos agentes interessados em participar da rede, bem

metodologia era muito interessante: as ações do coletivo eram discutidas abertamente pelos integrantes do Núcleo Durável (grupo responsável pela gestão do coletivo, em regime de dedicação exclusiva, participante do caixa coletivo); os colaboradores (em geral integrantes de bandas, artistas de diversas áreas, estudantes de jornalismo ou comunicação e demais interessados) mais ou menos iniciantes se inteiravam aos poucos do que acontecia e iam se inserindo nas atividades e nas conversas na medida de sua pró-atividade e interesse nas ações. As principais ações do coletivo eram realização de shows musicais em eventos pontuais e em festivais durante o ano. Outras ações das diversas frentes que o Fora do Eixo atua aconteciam com menos frequência quando eram propostas por um ou outro membro ou colaborador. A rotina se dava basicamente pela realização de eventos com bandas locais ou bandas de fora que circulavam pelos outros coletivos e a agremiação de colaboradores que se candidatavam a trabalhar nos processos de pré-produção, produção e pós-produção, dos eventos. Tal diretriz de trabalho era conduzida a partir das sistematizações em conjunto do Fora do Eixo nacionalmente discutidas em rede e nos congressos.

Congresso FdE Minas / Festival Escambo

Em meados de 2011, durante a programação do Festival Escambo, foi realizado o Congresso Fora do Eixo Minas em Sabará. Foi um momento quando agentes da rede integrantes de coletivos mineiros se reuniram para debater ações da rede na região. Contou com a presença de agentes de articulação nacional incluindo Pablo Capilé e Felipe Altenfelder. Neste episódio do qual participei juntamente com os integrantes do Pegada, pude conhecer mais das relações políticas e sociais internas dos coletivos e destes com a rede. Me aproximei mais pessoalmente dos integrantes do Pegada. Pude observar o perfil dos indivíduos que compunham aquele grande grupo de mineiros e sua forma de organizar e conectar para as ações em conjunto, majoritariamente eventos de música e ações de afirmação política da rede. A vivência na colaboração da produção do Festival Escambo me proporcionou experimentar o trabalho de produção coletiva e colaborativa além de conhecer bandas e artistas interessantes os quais poderiam participar da pesquisa que engendrava até então.

como desenvolver medidas estruturantes capazes de gerar e estabelecer PONTOS DE LINGUAGENS e PONTOS PARCEIROS”.

Feira da Música de Fortaleza

Antes mesmo do congresso mineiro, na minha estratégia de vivenciar os processos do Fora do Eixo, eu havia me inscrito em um dos primeiros editais de intercâmbio proposto pela rede: participar da produção da Feira da Música em Fortaleza. Fui um dos 11 selecionados no país e, em agosto de 2011, fui para vinte dias de trabalho intenso e “vivências Fora do Eixo” na capital do Ceará. Era a décima edição do evento que iniciou como projeto da produtora Prodisc, a qual anos antes se integrou ao Fora do Eixo e começou a adotar suas tecnologias de produção. Em Fortaleza, fui acolhido calorosamente e vivi momentos ricos de integração no espírito da produção colaborativa proposta pelo Fora do Eixo. Conheci agentes de Recife, Alagoas, Londrina, Manaus, Santa Catarina e Porto Alegre os quais se tornaram amigos e parceiros de trabalho. A Feira da Música, festival com ampla estrutura de 3 palcos, painéis informativos, debates, oficinas, palestras e rede de negócios em música me proporcionou não somente a vivência e compreensão ampla de todas estas esferas da produção musical no país mas também o contato com artistas de todo o Brasil. Tal contato me permitiu reflexões mais certeiras sobre o que e como pesquisar nos processos de carreiras das bandas. Era toda uma cena de música independente que aparecia cheia de vitalidade e diversidade diante do meu campo de percepção - muita riqueza de experiências no campo da música que se demonstrava atraente de investigação. A volta a Belo Horizonte foi permeada de motivação para continuar adentrando o universo do Fora do Eixo e da música independente brasileira que eu havia começado a experimentar.

Festival Morrostock

Em Fortaleza, durante os trabalhos na Feira da Música, conheci Paulo Zé Barcellos, produtor e idealizador do Festival Morrostock há 4 anos, também intercambista pelo edital do Fora do Eixo, vindo de Porto Alegre. Lá, observando que ele já se preparava para a produção da quinta edição do festival no corrente ano me interessei pela temática do evento: uma semana de música independente no meio do mato nas mediações de Sapiranga, uma cidade pequena a poucos quilômetros de Porto Alegre. Ratificando a lógica da conectividade Fora do Eixo, me candidatei a ser um intercambista novamente por 15 dias na produção do Morrostock 2011, em outubro.

A vivência no Sul, dois meses após a do Nordeste, foi igualmente peculiar, com condições de produção diferentes, envolvimento pessoal distintos e apropriações das tecnologias Fora do Eixo idiossincráticas. Conheci agentes que meses depois fundariam a Casa Fora do Eixo Porto Alegre, importante *hub* de conexões e articulações FdE no Sul do país. No Morrostock acompanhei Barcellos nos trabalhos de produção geral e experimentei ações na área de cobertura do evento, oportunidade em que me aprofundi um pouco mais das ferramentas on-line de comunicação muito utilizadas pelo Fora do Eixo. A diversidade musical, dentro da esfera do rock, era impressionante dentro da programação do festival. Foi curioso para mim observar a presença de bandas antigas, com integrantes já idosos, se misturando a bandas de jovens. A cena punk no Sul teve uma prospecção abrangente no universo da música independente de lá e grupos que já vinham experimentando este modelo de ocupação underground se juntaram a grupos mais recentes na ocasião. Este encontro de gerações underground me chamou a atenção.

Nos três dias em que os shows aconteceram no sítio Picada Verão, onde dificilmente havia sinal de celular e outros recursos de comunicação, a experiência foi diferente. Amparado no discurso de agentes do Fora do Eixo, que coloca o festival como “zona autônoma temporária”, criou-se nestes dias um ambiente diverso. Longe dos parâmetros comuns de rotina cronológica e recursos modernos que reforçariam um modelo social urbano, o grupo de jovens reunidos no sítio pode construir a partir de si mesmos, das referências locais naturais e artificiais e das experiências com a música um modelo social relacional autônomo e temporário, alternativo às cenas nas cidades.

Tais observações foram compondo meus diários de campo e me estimulando a conduzir cada vez mais a pesquisa à ótica que assumi.

Festival Transborda

Em novembro de 2011 o Coletivo Pegada realizou a segunda edição do Festival de Artes Transversais Transborda. Foi uma oportunidade que tive de me integrar ainda mais ao coletivo e aos colaboradores e bandas locais, entender as ferramentas de produção colaborativa, bem como conhecer e ter acesso a bandas de fora do estado que tocariam no festival. O Transborda começa a ser planejado desde o início do ano. Pude acompanhar o trabalho mais de perto apenas no final, poucos

meses antes do festival e durante o mesmo. O festival propõe ações descentralizadas e formativas ao longo de uma ou duas semanas, encerrando com um grande show. Na primeira edição, o encerramento havia acontecido na Praça da Estação, em Belo Horizonte e no ano em questão aconteceu na Praça do Papa. Foram realizadas oficinas sobre as tecnologias do Fora do Eixo, palestras produzidas em conjunto com o Centro Acadêmico da Escola de Comunicação, dentro da Universidade Federal e contando com agentes da rede, professores de outras instituições e agentes culturais da música, cinema e jornalismo. Pude acompanhar praticamente todas estas ações. Em um dos dias de shows, uma ação interessante se deu: as bandas locais que acompanhavam e colaboravam com o Pegada assumiram a produção de shows simultâneos em Centros Culturais espalhados pela cidade, convidando bandas de outras cidades e interagindo com as comunidades locais dos Centros. Foram cinco localidades na cidade apresentando programações diversificadas com a produção das bandas locais. Observei que as bandas tiveram um grande aprendizado sobre a lógica de produção de eventos, o que foi importante para compor as reflexões sobre carreira e mercado indispensáveis para que tomem sua música como profissão no contexto em que se inserem.

O fato de eu dispor de um carro na época me permitiu assumir colaborativamente as demandas de traslados tanto da equipe local e da equipe do Fora do Eixo de outras cidades que vinham para colaborar, quanto de alguns convidados do festival. O momento do traslado era o de conversas descontraídas sobre o processo em que estávamos vivendo e muito rico para aprender mais sobre o mesmo. Conheci agentes do Fora do Eixo de muitas localidades de Minas Gerais e agentes que hoje vivem na Casa Fora do Eixo São Paulo. O convívio com o coletivo na época também me proporcionou o contato com outros grupos de produtores e artistas da cidade de Belo Horizonte, abrindo ainda mais minha rede de conexões para a pesquisa e para minha formação como agente cultural e político na cidade. O momento do traslado se mostrou muito importante para estabelecer conexões. Tive a oportunidade de buscar no aeroporto pesquisadores e artistas convidados para o festival e conversar por cerca de uma hora sobre a pesquisa e os processos, recebendo comentários e contribuições interessantes.

No encerramento do festival, na Praça do Papa, pude vivenciar a produção de um grande evento de música independente, com a visão de dentro. Os jovens que realizavam a produção do festival estavam muito estimulados e se entendendo como

construtores de uma cena contemporânea. O cansaço e estresse eram ignorados com presteza para concluírem com alegria mais um festival feito colaborativamente que conecta e interfere na cidade em que vivem. Neste momento final tive o contato próximo, no camarim e *backstage* com várias bandas que me chamaram a atenção e me despertaram o interesse em convidá-las a participar da pesquisa. Uma delas era a banda Violins de Goiânia. Tive a resposta positiva do vocalista do grupo e campo aberto para iniciar uma conversa mais profunda posteriormente pela internet.

Logo após o término do festival, antes do descanso que o corpo clamava, os agentes Fora do Eixo, incluído o núcleo durável do Coletivo Pegada se reuniram na casa que estavam hospedados em Belo Horizonte para uma avaliação e alinhamento dos próximos passos. Estive presente neste momento. Foi um momento emotivo no qual muitas pessoas pronunciaram sua satisfação de participar do festival e motivação em continuar militando pelo Fora do Eixo nos trabalhos de produção cultural colaborativa. Neste momento aconteceram pontos chave pra o que se desdobraria nos próximos meses com o Coletivo Pegada, o que influenciaria meu percurso definitivamente: Lucas a principal liderança do Pegada decide não integrar a Casa Fora do Eixo Belo Horizonte, que estava a se formar. Ao contrário dele, todos os outros “pegadas” optam por ocupar a casa (exceto um que não estava presente e foi se afastando progressivamente nos próximos meses). Eu, afetado pelo processo que estava vivenciando, me pronuncio decidindo por me integrar ao Coletivo Pegada e iniciar um percurso de vida que iria definitivamente além da pesquisa a qual me levou a este ponto.

Congresso Fora do Eixo

Em São Paulo no mês de dezembro de 2011 aconteceu o Congresso Fora do Eixo, um evento nacional da rede que reúne membros de Pontos FdE e interessados de todo o mundo. O evento consiste em palestras, oficinas, debates, rodas de conversa, vivências artísticas e conexões diversas. É um momento de diálogos e exposição das estratégias nacionais do Fora do Eixo, de motivação dos agentes pela troca de experiências e alinhamento das ações em conjunto pelo país. A organização do congresso propôs um novo modelo: “não-grade” – uma forma de organização livre e autogestionária onde os congressistas podem se reunir sobre os diversos temas propondo debates e organizando-se em grupos de forma autônoma. Dentro do

Congresso aconteceu uma série de mesas de debates sobre a música independente no Brasil. Neste momento pude estar em contato não somente com pessoas que participam ativamente em âmbito nacional das ações de música do Fora do Eixo e das cenas que ele atua mas também com agentes que trabalham há anos na música no Brasil em diversas cenas. As opiniões destes últimos sobre a música no cenário atual da cena independente brasileira e sobre o Fora do Eixo, a partir de suas experiências de vida e carreira iniciadas bem antes da rede, foram muito importantes para balizar meu entendimento dos mesmos.

No momento do Congresso, eu além de pesquisador, me inseria na rede como integrante do Coletivo Pegada, o qual passava por um momento de transição que levaria mais tarde ao término do coletivo em janeiro, após meu ingresso no Macaco Bong. Porém no Congresso tivemos momentos importantes de conversa, eu e Lucas Mortimer, sobre a direção que tomaríamos para o coletivo após a volta a Belo Horizonte. Juntamente conosco Matheus Mendes, que já integrava o coletivo mas passava por um momento de indecisão sobre sua permanência também participava do congresso e das conversas sobre o rumo do Pegada. O momento para o Pegada era confuso pelo motivo da migração dos integrantes para a Casa e pela relação que se estabeleceria entre os mesmos.

Uma das pautas do Congresso era a formação das Casas Fora do Eixo nas regionais do país. Decidiram por criar as Casas Fora do Eixo Sul em Porto Alegre, Amazônia em Belém, Nordeste em Fortaleza e Minas em Belo Horizonte. Participei de uma das reuniões sobre a Casa Minas conduzidas por Talles Lopes, agente Fora do Eixo desde a formação do Circuito, integrante do Coletivo Goma de Uberlândia. Nesta pude acompanhar um pouco as posturas e emoções dos agentes que se propunham a participar da Casa Minas. Houve uma aproximação forte dos uberlandenses que mudariam-se para Belo Horizonte. Progressivamente os Pegadas se afastavam do processo.

Pontos notáveis no Congresso foi a introdução dos conceitos de “pós-marca” e “circuito e movimento” que balizariam as ações da rede nos próximos tempos. O conceito de “pós-marca”, elaborado pelos gestores da rede, fomenta o desapego na marca Fora do Eixo em direção ao apoio à utilização das tecnologias desenvolvidas pela rede. Ou seja, não importa se o indivíduo, coletivo ou entidade assumam a marca, o interessante é que eles assumam a metodologia de trabalho colaborativo descentralizado e conectado em rede. Desta forma potencializam das pequenas marcas

locais e fortalecem as “pontas” e não o centro, na figura da marca. O debate “Circuito e Movimento” apresentou a forma em que a rede se entendia no momento: ao deixar de se preocupar prioritariamente com música e se ocupar com outras causas sociais, observou-se que duas instâncias coexistiam no Fora do Eixo, uma seriam os agentes que se entendiam como militantes por diversas causas sociais da cultura brasileira e outra a grande gleba que se decidiu por focar nas ações de música nas suas cidades e regionais desenvolvendo eventos e fomentando cenas ou apenas estabelecendo estratégias de ocupação das plataformas já desenvolvidas pelo Fora do Eixo de trabalho com Música.

Um momento interessante durante a rotina do Congresso foi uma conversa com Lucas quando estávamos a caminho da universidade onde sediava algumas das ações do evento. Nesta conversa Lucas, que já tinha um relacionamento mais próximo com os integrantes do Macaco Bong, principalmente com Ynaiã, me conta sobre a decisão do baixista Ney Hugo em deixar a banda e se dedicar exclusivamente à rede. Era uma informação ainda não publicizada na época. Lucas me informa também do convite que ele havia feito aos outros dois integrantes em passar o mês de fevereiro em sua casa, onde tem um estúdio. Lá, Kayapy e Ynaiã finalizariam a pré-produção do novo disco da banda. Neste momento começam a surgir ideias entre eu e Lucas de como trabalhar com a banda em ações de circulação e distribuição do novo disco.

Coletivo Pegada pós Congresso

Em determinado momento tomamos conhecimento de que Luciano Vianna, um dos integrantes da gestão do Pegada que havia decidido residir e trabalhar na Casa Fora do Eixo Minas a se formar, decide retornar ao Pegada. Percebo que na mente dos Pegadas, excetuando Lucas, havia incerteza em fazer a escolha de residir a Casa FdE Minas. Por diversos motivos os quais não cabem aqui, progressivamente todos os integrantes do Pegada foram voltando atrás e decidindo não residir a Casa que seria formada em Belo Horizonte. Alguns decidiam inclusive abandonar o processo coletivo e dedicar-se a outros projetos no setor cultural. No período de dezembro de 2011 a março de 2012 muitas mudanças aconteceram no coletivo. Inicialmente eu e Lucas nos ocupamos de pensar no futuro do Pegada. Em outros momentos os egressos da Casa, ex-Pegadas, voltaram ao coletivo e inúmeras reuniões de planejamento se deram no período em questão. Eu e Lucas estávamos muito próximos na época e

motivados a trabalhar em conjunto, tanto no Pegada quanto em outras ações como a Incubadora de Bandas que fundamos com bandas da cidade⁸².

No fim do ano de 2011 um grupo de cerca de 6 pessoas se formava para gerir o Pegada que se transformaria em uma produtora de eventos a priori, com ações pontuais em outros setores da música. O coletivo deixaria de ser um Ponto de Articulação do Fora do Eixo já que a Casa assumiria este papel e se transformaria em um Ponto de Linguagem ou Ponto Parceiro. Na primeira quinzena de Janeiro de 2012 participamos eu, Lucas e Luciano como Coletivo Pegada em uma imersão por cerca de dez dias na Casa Fora do Eixo São Paulo, para, junto com os diversos interessados na frente na rede, discutir as ações da mesma em nível nacional e local.

No Final no mês, eu e Lucas começamos a integrar o Macaco Bong juntamente com Ynaiã e Kayapy. Eu como baixista e Lucas como gestor de comunicação, assumindo também o planejamento geral junto com o grupo. A partir deste momento, imaginávamos que o Pegada deixaria de existir, dado à migração de nós dois para a banda e o desconhecimento dos planos dos outros agentes do Pegada. Eram tempos de dúvida e mudanças para todos. Com meu ingresso no Macaco Bong deixei de acompanhar os passos subsequentes do Pegada que continuaria a existir em ações mais pontuais ou como uma marca de apoio a eventos realizados pelos parceiros. Diversos motivos que não cabem aqui levaram a suspensão das atividades do Coletivo até o presente momento. Os ex-integrantes dedicam-se a outros projetos ainda no setor cultural.

Imersão da Música em SP

Durante cerca de dez dias, em janeiro de 2012, na Casa Fora do Eixo São Paulo pude estar em contato com agentes de todo o País integrados à rede e focados no trabalho da frente de Música. Pude observar a maneira como se tratavam diferentemente os assuntos globais, os assuntos locais dos diversos pontos do país. Pude refletir bastante sobre o momento atual da Música do Fora do Eixo e compreender suas preocupações relacionando com o contexto da Casa em São Paulo e o contexto em que vivia em Belo Horizonte. Me chamou a atenção como os agentes da rede significaram a lógica da pós-marca se entendendo não somente como um

⁸² A incubadora, batizada posteriormente de Rampa, hoje realiza reuniões semanais e é gerida pelas próprias bandas que a compõe. Eu e Lucas nos afastamos após o ingresso no Macaco Bong.

circuito dentre outros no país mas um grupo forte que disputava o status de participantes da “nova música brasileira”. Mais debates puderam clarear o que a rede propunha em relação ao entendimento das esferas coexistentes de Circuito e Movimento. As frentes de música nos diversos coletivos se diversificavam entre ações de: militância cultural no campo da música; fomento de cenas locais com produção colaborativa de eventos; ou ocupação de espaços de mercado independente com estratégias sustentáveis de trabalho colaborativo.

Ao fim da imersão, Lucas confirma com Ynaiã, em conversa presencial na Casa FdE, a estadia do Macaco Bong em Belo Horizonte por um mês em sua casa, quando finalizariam a pré-produção disco em seu estúdio.

Macaco Bong

A ideia de ter o Macaco Bong como participante da pesquisa veio poucos dias antes do exame de qualificação do curso de mestrado, em dezembro de 2011, logo após a conversa com Lucas sobre a estadia da banda em Belo Horizonte. A ideia me pareceu muito atrativa visto que meu campo de busca era as cenas de música independente as quais o Fora do Eixo participava e fomentava. O Macaco Bong, como partícipe da fundação e desenvolvimento do Fora do Eixo e como banda mais orgânica ao processo, seria o grupo ideal para uma pesquisa que ligasse toda a minha experiência de campo. Um exemplo mais que claro de um grupo que evidencia e trabalha a relação sempre presente entre a prática musical e os campos da estética e política. Aproveitando a flexibilidade a qual me dispus conferida por minha orientadora, mudei alguns recortes⁸³ da minha pesquisa para se adequar a este novo plano altamente sedutor.

Acompanhei o planejamento da estadia da banda junto ao Lucas e propus minha intervenção acompanhando a dupla em tempo integral durante este período, observando o cotidiano social do grupo, notando os processos de criação do novo disco e realizando filmagens que comporiam um mini documentário do período. Em 15 de Janeiro recebi resposta positiva por e-mail do Kayapy que se mostrou motivado com o documentário o qual poderia, segundo ele, mostrar o período histórico em que

⁸³ Os planos de selecionar 3 bandas e focar em aspectos melódicos da voz eram pautas no início do projeto e foram descartados com a decisão de focar em um grupo instrumental.

a banda se encontrava, o fechamento das músicas e o momento de recuperação do Ynaiã egresso de um problema de tendinite nos braços.

Em 26 de Janeiro de 2012 conheci pessoalmente Bruno Kayapy com quem me entrosei rapidamente em conversas sobre música, produção musical, gravação etc. Tudo a partir deste dia aconteceu muito rápido e intensamente. O último baixista sondado a integrar o grupo após a saída de Ney Hugo não chegou a dar uma resposta a banda. No dia seguinte, em um bar próximo à casa onde estávamos hospedados, eu Lucas e Kayapy nos detemos em um momento de silêncio refletindo em quem poderia ser o músico a integrar o Macaco Bong. Foi Lucas quem sugeriu ao Kayapy que me integrasse à banda, quem abraçou a ideia e me perguntou se havia a possibilidade. Concordei de pronto e a partir deste momento o processo de pesquisa se misturava mais profundamente com meu processo de vida, embaçando por completo os limites entre os mesmos. Minha postura a partir desta mudança que confunde pesquisador e nativo, objeto e observador, foi de tentar tirar o máximo de proveito que tinha ao meu alcance para potencializar as duas instâncias em que me encontrava: a pesquisa e um trabalho coletivo musical.

No dia 28 de Janeiro o Macaco Bong faz sua última apresentação com Ney Hugo em Poto Alegre. No dia seguinte Kayapy e Ynaiã retornam a Belo Horizonte para prosseguirmos com o planejamento e execução da nova fase. Neste momento Lucas começa a integrar o Macaco Bong como membro da gestão, cuidando dos trabalhos de comunicação do grupo e do planejamento geral. Isto leva a nos dois nos afastarmos quase que completamente do Pegada, contribuindo para o esvaimento das ações do coletivo na época. Em 1 de Fevereiro os ensaios começam e iniciamos o levantamento das músicas novas que comporiam o segundo disco do grupo. Me divido entre desenvolver os trabalhos da banda e captar imagens, diálogos e entrevistas para compor a pesquisa em rotinas intensas.

Com a entrada minha e do Lucas no Macaco, a posição da Roberta e Luciano – egressos do Pegada e até então candidatos a moradores da Casa Fora do Eixo Minas - em voltarem a compor o Pegada, delineamos uma estratégia de fusão dos dois grupos (banda e coletivo) em um núcleo de produção de eventos e ações da banda. Iniciamos a busca de uma sede em Belo Horizonte e a banda decide residir na cidade. A Casa Fora do Eixo Minas apoia a decisão e se coloca à disposição para auxiliar o Macaco Bong. Dias depois, no mês de Abril, Lucas se desliga do Fora do Eixo e do Macaco Bong e o plano de fusão é deixado de lado. Decididos ainda em ficar em Belo

Horizonte, mudamos a sede de hospedagem e ensaios para um sítio em Juatuba, a 45 quilômetros de Belo Horizonte, onde terminamos a pré-produção do disco. A formação do novo Macaco Bong se dá nestes caminhos, vamos nos conhecendo mais neste interim e vivendo coletivamente na nova sede. O disco precisava ser feito, muito trabalho ainda tinha pela frente e a história é rica em detalhes que merece um espaço maior do que este para ser contada. A Casa Fora do Eixo Minas é inaugurada em Belo Horizonte e se torna também o local de hospedagem do Macaco Bong sempre que necessário ao realizar ações na cidade.

Em Junho e Julho gravamos o disco em meio a processos conturbados por problemas com a equipe de produção no estúdio. O disco é lançado no dia 04 de Setembro e a banda sai para uma turnê por mais de dois meses em todas as regiões do país.

Pressupostos Teóricos

As teorias que balizam meu olhar no presente estudo dialogam com as esferas da Etnomusicologia, Antropologia, Sociologia da Música e Comunicação. Elejo um conjunto de autores e pressupostos teóricos que alicerçam de uma forma ou outra minhas reflexões sobre a música como processo estético e político, e como experiência relacional no contexto pós-moderno urbano, as quais exporei à frente.

Tais teorias erigem três pilares que sustentam minhas reflexões: Primeiramente apresentarei as teorias que me auxiliam na compreensão da música como um processo, caracterizando-se por uma mudança do foco no objeto para o foco na experiência; em seguida coloco teorias que apontam a música, este processo, como uma experiência que vai além da matéria sonora – música como cultura (MERRIAM, 1964), (no meu entendimento podendo colocar também música como cena) - o que sugere a análise dos aspectos extra-sonoros que compõem este processo de música, vida e cultura de indivíduos, entendidos como parte essencial e orgânica no processo de construção de sentido e significância na experiência musical; por último utilizo de teorias que me auxiliam a compreender estes aspectos extra-sonoros, abarcados no meu olhar pelos vieses sociológicos e políticos de ação dos indivíduos no processo musical que estabelecem e se encontram, dialogicamente com o contexto em que se inserem.

Música enquanto processo

Segundo Nicholas Cook, “a música pode ser entendida tanto como um processo quanto como um produto” (COOK, 2006). O autor aborda a música *enquanto* performance e trabalha tecendo o texto com argumentos de autores no campo da música e teatro. Cook, sem tomar muitos partidos, apresenta visões tradicionais de música enquanto produto reificado, presentes no conceito de obra, e de música enquanto processo, a partir de autores da performance teatral e da etnomusicologia. Cook conclui que “no final das contas, a distinção entre produto e processo efetivamente não se sustenta”, e ambos “podem ser vistos com se representassem ênfases diferentes dentro de um amálgama insolúvel” ou seja “processo e produto não se configuram tanto como opções alternativas, mas como fios complementares do trançado que chamamos de performance” (ibidem, p. 14). O raciocínio de Cook vai a um ponto que não é o mesmo que pretendo colocar, porém seus argumentos sobre performance enquanto processo se fazem muito úteis para embasar o entendimento que busco de música enquanto processo. Cook intenta observar a música enquanto *performance*. Ao analisar a performance ele depara com dois caminhos na bibliografia que aponta, a performance como produto e como processo. Cook, ao final, considera a performance como um contínuo entre as duas instâncias, ou seja, não descarta o conceito de produto e permanece ainda com a ideia de obra nas entrelinhas de seu discurso. No final das contas, a música enquanto performance para o autor, pode ainda ter um viés existencial como produto. Eu prefiro optar pelo caminho teórico da música puramente enquanto processo. Tomo aqui os argumentos de Cook sobre performance enquanto processo, para aplica-los à ideia de música enquanto processo – neste caso, música seria um tipo de performance sempre.

Performance e processo

Cook identifica uma problemática na forma como sua linguagem nativa coloca a performance como algo separado de um produto musical. Creio ser válida a observação para a nossa linguagem também. Segundo o autor, “a gramática básica da performance é que você interpreta *alguma coisa* [perform *something*], você apresenta uma performance “de” alguma coisa. Em outras palavras, a linguagem nos leva a

construir o processo de performance como suplementar ao produto que a ocasiona, ou no qual resulta” (ibidem, p. 6). Neste caso, muitas vezes, ao abordar a “dimensão performática da música”, implicava na anuência de uma outra dimensão, a do produto, que poderia ser ainda tomada como autônoma. “A ideia da performance ‘de’ alguma coisa, da performance reproduzindo uma obra autossuficiente é, na melhor das hipóteses, problemática e, na pior, não aplicável ao jazz, rock ou à cultura *remix*” (ibidem). O paradigma da performance como subordinada ao produto, o qual Cook nomeia de “gramática da performance”, esta profundamente enraizado na musicologia, afirma o autor. E tal postura contribuiu para, nesta área, o performer ser entendido como “intermediário” ou um “atravessador”, “algo que deveria ser eliminado sempre que possível” (ibidem, p. 7). É claro, entretanto, que no rock e nas diversas práticas em que a figura do compositor se mistura com a do intérprete, tal paradigma não funciona, “o produto não é mais tão claramente distinguível do processo, e há uma idéia de que você poderia pensar que se trata de outra canção, se fosse cantada por outra pessoa” (ibidem, p. 9).

O paradigma contemporâneo dos estudos de performance, que se desenvolveu primeiramente no contexto dos estudos teatrais e da etnomusicologia, enfatiza o grau em que o sentido é construído por meio do próprio ato da performance, geralmente por meio de negociações entre os intérpretes, ou entre eles e o público. Em outras palavras, o sentido da performance subsiste no processo e é portanto, por definição, irredutível ao produto; (ibidem, p. 11)

Desta forma, proponho a seguinte reflexão: Neste paradigma, se propusermos o entendimento da música *como* processo de construção de sentido, ela concentraria sua existência conseqüentemente na *experiência*. O texto torna-se um código vazio de música enquanto sentido estético. Descartar o conceito de obra e a compreensão de música como produto reificado gera duas conseqüências. A primeira é a aceção de música como experiência processual. A segunda é assumir que todas as outras práticas categorizadas socialmente como autônomas em relação à experiência sejam assumidas como um tipo de processo: a performance, a escuta, a memória, a criação ou composição. Esta última seria entendida como processo no sentido em que é necessário uma experiência para se fazer música, sendo ela considerada inédita por um indivíduo ou grupo social ou não. O compositor *experiencia* música ao se entregar à atividade de “composição”. Ele mesmo *performa* esta música, no momento da “criação” seja esta performance utilizando matéria sonora ou apenas a memória dos

sons. Em todos os casos, a criação ainda se configura como uma experiência processual, dentro desta ótica apresentada.

Autoria no Rock a partir de Cook

A característica do ineditismo e da autoria é socialmente construída e trata-se de um acordo mais ou menos claro entre os indivíduos do grupo: é uma distância não exata ente os textos⁸⁴ dos quais se apropria e o que efetivamente se performa. Desta maneira uma atividade considerada criativa pode ser também, em uma nova perspectiva, entendida como um tipo performance. Da mesma maneira, uma atividade considerada como uma performance de uma obra pode, nesta ótica, ser considerada como uma atividade de criação a partir de apropriação de textos ou impressões estéticas resultantes de experiências de música anteriores, evocadas e re-experimentadas na memória.

Alguns teóricos da música tentaram compreender o rock como sendo de autoria de uma única *persona* (“a banda”), ao invés de aceitar que esta música resulta da interação entre diferentes indivíduos - não apenas os instrumentistas e cantores, mas também, tipicamente, produtores, empresários e a equipe de A & R [“*arts and repertoire*”; que descobre e promove talentos junto às gravadoras] (COOK 1996, apud COOK 2006, p. 11)

O autor vai além, em outro momento no mesmo texto, quando coloca que a performance no rock, (ao contrário da tradição da performance de uma obra na música erudita ocidental a qual supostamente evoca um texto único), evocaria múltiplos textos. A partir disto podemos considerar que esta performance pontuada pelo autor caracteriza-se por um processo criativo coletivo, dado que trabalha com um tipo de intertextualidade.

No início do meu processo de pesquisa propus um olhar investigativo a “processos criativos musicais”. Fui questionado na banca de qualificação a respeito do binarismo implícito neste objeto de pesquisa. Ao considerar “processos criativos musicais”, subentendo a existência do seu contrário - processos não criativos musicais. Tal dicotomia é paradoxal no momento em que tomo a música sempre como processo de um lado, e o processo sempre como criativo de outro. Ou seja, uma

⁸⁴ Esta lógica é semiótica perpetua a ideia de música como linguagem, e as diferentes línguas musicais com seus signos socialmente construídos para se elaborar os discursos a partir dos mesmos.

música que não envolva processos não poderia ser considerada como música (a partir da lógica da música não ser um objeto), conseqüentemente um processo musical não criativo não se torna possível. Cook observa esta binarismo como prejudicial aos estudos da música. O autor propõe uma interpretação para “criatividades” no plural, em oposição à “criatividade” que carregaria um sentido tradicional direcionado ao individual, concebida como inata a gênios. Segundo ele, o termo criatividades no plural indica a diversidade da experiência em questão, a qual é “onipresente, é colaborativa, é baseado em retrabalho, é performativa. Ela parece tomar também tantas diferentes formas que o conceito de criatividade em troca de criatividades afigura-se como um obstáculo⁸⁵”. “Criatividades” se torna muito útil para avaliarmos os processos musicais no rock, objetivo deste trabalho. Não somente para a construção de um novo paradigma de autoria, conforme Cook coloca, mas também para o entendimento de todo processo musical como criativo, dentro do amplo espectro das possibilidades que “criatividades” proporciona.

Script

Em oposição a “texto”, Cook trabalha com a ideia de “script”, a qual permite uma clareza maior da ideia sobre o sentido residindo na experiência da performance.

Pensar em um quarteto de cordas de Mozart enquanto um “texto” é construí-lo como um objeto meio-sônico, meio-ideal, que é reproduzido na performance. Por outro lado, pensá-lo como um “script” é vê-lo como uma coreografia de uma série de interações sociais em tempo real entre os instrumentistas: uma série de gestos mútuos de audição e de comunhão que encenam uma visão particular da sociedade humana, cuja comunicação à platéia é uma das características da música de câmara (o aspecto da reprodução é geralmente mais perceptível na música sinfônica). (COOK, 2006, p. 12)

Concordo com Cook neste aspecto, embora o autor pareça se prender ainda à noção de obras musicais quando afirma que as mesmas “sub-determinam suas performances”. Há uma abertura do autor em retirar a adoração musicológica ao texto (a partitura para Cook), e adotar o *script* como diretrizes para performance. Mas ao

⁸⁵ *Obiguous, collaborative, based on rework, it's performative. It seems also taking so many different forms that the concept of creativity rather than creativities becomes seen as a hindrance.* (Cook em palestra intitulada “Music as creative practice” proferida em 22 Set. 2011 na Universidade de Cambridge. Disponível em < <http://www.sms.cam.ac.uk/media/1174637> >. Acesso em 25 Ago. 2012. Todas as traduções foram feitas por mim, exceto quando mencionado na bibliografia.

manter a “obra”, mantém-se ainda, a meu ver, outro tipo de texto – uma abstração que existiria antes e separadamente da performance.

Experiências de música a partir de gravações - fonograma como script

A indústria da música, no processo de crescimento hegemônico no campo da música pop, focou e investiu no disco, um commodity passível das lógicas do lucro – baixo custo de produção atrelado a uma larga distribuição e produção em série. No Brasil, tomado como grande alvo das indústrias transnacionais do disco, as experiências musicais urbanas, incluindo o rock, desde o auge da lógica industrial, se deram em sua maior parte do tempo, em torno da gravação e não da performance ao vivo. Tal recorrência corrobora para o paradigma da música como produto ou como objeto no senso comum, sendo o disco ou, mais recentemente, o MP3, seu “suporte”.

A experiência em uma cena underground de música parece, a meu ver, tomar um caminho contrário. O disco, produzido independentemente sem o amparo de grandes e dispendiosas estratégias de marketing e canais de distribuição de longo alcance geográfico, não consegue ultrapassar sua função de registro sonoro nem tornar-se um commodity com potencial de lucro. A “gestão da marca”, pensando em uma lógica de mercado, fica a cargo dos poucos integrantes do grupo interessados em gastar seu tempo focando na performance de sua música, objeto inicial da proposta da interação social dos mesmos, e não tanto em uma circulação de registros sonoros ou visuais por mídias. Ao contrário da Indústria que foca a prática musical no “produto⁸⁶” (o disco, o videoclipe, *merchandising*), o rock underground foca na performance como experiência musical, ou seja, corrobora para uma prática que fomenta o paradigma de música como processo⁸⁷. Por tal motivo, me interesse mais em calibrar o meu olhar ao campo tendendo mais à ótica da música como processo.

Cook problematiza a gravação mais adiante quando afirma que ela

⁸⁶ Que na verdade é uma prática musical a partir de scripts comercializados. Há uma ilusão de que o produto seja a música que de alguma forma habita o disco. Ela é, na verdade a experiência que se processa a partir da execução do script no disco. Este último é o produto.

⁸⁷ Por mais que possamos colocar que existem usos da música como processo e uso como produto, ainda esta consideração carrega em suas entrelinhas uma existência de algo anterior ao uso, como se a música existisse antes e pudesse ser usada de uma forma ou de outra. Ainda caímos no paradigma da música como abstração mental, o que eu não pretendo. Prefiro, para eliminar tais armadilhas teóricas, já assumir de antemão o pressuposto que a música sempre é um processo, mesmo sendo pensada como produto. Nesta situação, interpreto como uma ilusão onde o indivíduo toma o script - seja ele uma partitura ou uma gravação - pela música.

“afigura-se como traço de uma performance (um processo), mas, na realidade, consiste geralmente de um produto composto de vários *takes*, e do processamento do som, em diferentes graus de elaboração - em outras palavras, não é propriamente um traço, mas sim a representação de uma performance que, na realidade, nunca existiu”. (COOK, 2006, p. 14)

O autor aponta também que “em muitos gêneros da música popular e, questionavelmente, também na Música Erudita Ocidental, há um detalhe a mais: é a performance ao vivo que se torna uma reprodução da gravação, recolocando assim, de forma paradoxal a performance ‘do’ paradigma” (ibidem). Na minha análise considero a gravação em estúdio, mencionada por Cook, como um processo de elaboração de scripts. Delineio o processo para ser mais claro: a gravação digital⁸⁸ de um *take* é o processo de escrita de códigos binários digitais, os quais são manipulados digitalmente pelos softwares de gravação, combinados com outros códigos que *representam* outros *takes*, gerando um script final altamente complexo na linguagem binária digital. Tal script é impresso em um disco de acrílico o qual posteriormente é “interpretado” por aparelhos de som. Estes convertem os códigos binários em ondas sonoras moldadas a partir de suas condições físicas (qualidade e capacidade de circuitos internos e alto-falantes). Tais ondas sonoras, soando também sob a influência acústica do local o qual as remodelam reforçando ou atenuando frequências, são percebidas de uma forma ou outra por indivíduos em um momento específico durante o tempo. Este momento é um momento de *experiência de música*, o qual, na concepção de música como processo, é o local de existência da mesma, e não o disco ou o texto digital. Ela existe ali, como experiência dos ouvintes em interação com a matéria sonora produzida pela máquina. O sentido é conferido durante a experiência e não existe no script digital. Não existe performer e instrumento, apenas a máquina de sons reproduzindo scripts elaborados a partir de performances e combinações de outros scripts. A tecnologia digital consegue uma simulação de qualidade tão grande que a ilusão de performers executando os scripts é comum e elemento central do imaginário no momento da escuta. Na lógica baudrillardiana já exposta no segundo capítulo, entendo a gravação como um exemplo de simulacro, onde discutir se é ou não real, não cabe. A partir da experiência de música na escuta da gravação, um músico pode construir um script mental para tentar reproduzir o que ouve (experimenta). O paradigma da obra está presente, como

⁸⁸ A mesma lógica teórica acontece na gravação magnética e na gravação em sulcos de vinil.

menciona Cook, porém na lógica do script, o que acontece, no caso de uma execução a partir de uma escuta de gravação, é uma performance dialogando horizontalmente com outras experiências de música a partir de um mesmo script (o fonograma).

Fim da obra e a mudança do paradigma na performance – o estema e o rizoma

Cook coloca em perspectiva dois pensamentos sobre a relação entre obra e performance (a qual podemos estender à relação produto e processo). O primeiro corresponderia ao modelo tradicional de transmissão musical, que vem da filologia, organizado como um estema: “um tipo de árvore genealógica na qual interpretações musicais sucessivas (quer sejam grafadas ou interpretadas [performed]) se distanciam verticalmente da visão original do compositor” (ibidem, p. 12). O segundo seria o paradigma advindo dos estudos de performance, o qual mudaria a direção deste modelo ortogonalmente: utilizando as palavras de Richard SCHECHNER a ênfase recai sobre “explorações de relações *horizontais* entre formas afins, ao invés de uma busca vertical por origens improváveis” (apud COOK, 2006, p. 12). Utilizando o conceito de script, ao invés de texto, tanto para a partitura quanto qualquer diretriz sonora, seja ela uma memória, uma ideia ou uma gravação, conseguimos localizar a meu ver, a música totalmente na performance, ou seja, na sua experiência, e o conceito de obra se torna não mais necessário.

Afinal de contas, se não há um original, se não há uma distinção ontológica entre obra e performance, então, ao invés de uma simples obra localizada “verticalmente” em relação às suas performances, o que temos é um número ilimitado de instanciações ontologicamente equivalentes, todas existindo no mesmo plano “horizontal” (COOK, 2006, p. 13)

Neste caso, quando se fala sobre “a música x”, o que de fato se fala é de uma experiência de música (ou experiência musical), a partir de uma gravação, uma performance de outrem, uma performance própria, uma lembrança, etc.

Comunicação e Experiência Estética

Me apoio em algumas teorias do campo da comunicação que exponho a seguir para algumas compreensões nas análises que realizarei sobre o Macaco Bong e as ideologias dos integrantes do Fora do Eixo. Primeiramente colocarei uma visão de

certos comunicólogos sobre a experiência estética como processo. Esta, juntamente com outras teorias esboçadas que focalizam o processo em detrimento do objeto, serão muito úteis para observar os caminhos e a forma de se relacionar com eles dos indivíduos do meu campo de pesquisa – tanto no sentido estético, quanto no sentido sociológico das relações. No item subsequente, apresentarei a visão de José Luiz Braga (2010), que se tornou referência a autores como Bruno Leal, César Guimarães e Carlos Mendonça, sobre a mediatização como processo de referência hegemônico para o estabelecimento de relações sociais e, conseqüentemente, criação de realidades sociais.

O Simpósio Internacional de Comunicação e Experiência Estética realizado na UFMG em 2004, refletiu de um pensamento muito presente em determinada área da comunicação, acerca da experiência estética. José Luiz Braga, Doutor em Comunicação pela Universidade de Paris II é participante da corrente teórica que sistematiza algumas reflexões consensuais as quais esboço aqui como representativas da estética relacional. O primeiro ponto citado pelo autor diz respeito a uma grande mudança de foco e seu desdobramento, ao se tratar da questão estética: “ao passar de um foco na obra para uma ênfase na experiência, a questão estética se torna *essencialmente* relacional⁸⁹” (BRAGA, 2010, p. 73). Tal mudança de foco é trabalhada por César Guimarães, referência de Braga, que aponta a partir de Jean Marie Schaeffer alguns desdobramentos. Segundo Guimarães a leitura de Schaeffer aponta para observação que disciplinas como semiótica, filosofia da linguagem, filosofia cognitiva, antropologia, sociologia, psicologia e outras contribuíram para o estilhaçamento do “cimento unificador da Estética enquanto doutrina filosófica” (GUIMARÃES, 2006, p. 17). A crítica dos autores vai em direção à construção histórica de figuras canonizadas que se guiam por três princípios: “a preocupação com a objetividade ou com a validade do julgamento estético; a busca, pela filosofia da arte, em assentar a ontologia das obras em critérios de valor; a redução da dimensão estética à dimensão artística” (ibidem). O segundo ponto de Braga coloca que a mudança de foco faz com que os objetos (‘obras’) não sejam tomados em si mesmos como estéticos, e sim os processos – “nos quais certamente obras, coisas, produtos, acontecimentos, paisagens podem ser vetores de experiência estética” (BRAGA,

⁸⁹

Itálico do autor

2010, p. 74). O terceiro ponto de Braga interessante para nós aqui é mais uma vez a partir de Guimarães. Segundo este último

a especificidade da experiência estética não a isola de outras regiões da experiência, pois não há uma cisão irreparável entre a vida de todos os dias e aqueles acontecimentos que, em sua dimensão estética, permaneceriam desvinculados e colocados hierarquicamente acima das atitudes que tomamos em resposta a outras situações experimentadas habitualmente. (GUIMARÃES, 2006, p. 16)

O autor continua sua reflexão observando como um poema de Carlos Drummond de Andrade propõe a aproximação da experiência da arte às percepções e sensibilidades ordinárias (ibidem, p. 18). O último ponto interessante aqui colocado por Braga é uma posição de certa forma antagônica às anteriores, apresentada por Hans Gumbrecht. O autor é contrário à fusão da experiência estética com a experiência do cotidiano e coloca que a primeira só é possível a partir do momento que em que a segunda é deixada de lado, quando, lendo Martin Steel, aconteceria uma “desvinculação do objeto e do conceito dos contextos conceituais e materiais aos quais pertencem normalmente”. Para o caso da presente pesquisa, que busca analisar um grupo de artistas que se propõe de antemão à experimentação estética, não se faz útil tal argumentação do autor para a observação dos momentos da performance mas, sim, para analisar como e quando, nos processos cotidianos sociais e políticos, a experiência estética se faz presente e se articula com o “ser” artista de cada um, tomando suas existências como potenciais de experiência estética a todo momento.

A partir destas proposições levanto um conjunto de princípios que norteará, juntamente com os outros apresentados neste capítulo, as análises que esta pesquisa se propõe. Em resumo: a mudança do foco na obra para a experiência; em se tratando de estética, o abandono de resquícios da filosofia antiga da arte canônica e reificada; a observação dos processos como estéticos e não os objetos como tal; a inseparabilidade da experiência estética e do cotidiano.

Mediatização como processo interacional de referência

José Luiz Braga aponta uma mudança em curso na sociedade urbana ocidental atual, na qual os processos de interação mediatizada tornaram-se referência para a construção social da realidade (BRAGA, 2006). Segundo o autor “um processo

interacional ‘de referência’, em um determinado âmbito, ‘dá o tom’ aos processos subsumidos – que funcionam ou passam a funcionar segundo suas lógicas. Assim, dentro da lógica da mediatização, os processos sociais da mídia passam a incluir, a abranger os demais, que não desaparecem mas se ajustam” (ibidem, p. 2). Desta forma, Braga coloca que não se trata de uma substituição de processos mas de inclusão de novos que absorvem, redirecionam e dão outro desenho aos anteriores, incluindo-os parcialmente. “Ou seja: o fato de que um processo interacional se torne ‘de referência’ não corresponde a ‘anular’ outros processos, mas sim a funcionar como ‘organizador principal da sociedade’” (ibidem). Braga aponta a relação existente entre a hegemonia na preferência por determinados modos de interação e a organização social que se desdobra a partir desta preferência. O autor entende que os processos interacionais de referência são “os principais direcionadores na construção da realidade social” (ibidem, p. 3).

O que parece relevante, em perspectiva macro- social, é a teoria de que a sociedade constrói a realidade social através de processos interacionais pelos quais os indivíduos e grupos e setores da sociedade se relacionam. Esta proposição da sociologia do conhecimento tem uma formulação abrangente e detalhada na obra, já clássica, de Berger & Luckmann (1983 [1966]). Construimos socialmente a realidade social exatamente na medida em que, tentativamente, vamos organizando possibilidades de interação. (ibidem)

A exemplificação de Braga é em torno da relação entre a escrita e a oralidade. Segundo ele, a escrita como processo de referência social, não substitui a oralidade que permanece existindo mas sob uma ótica de serviço a processos da lógica hegemônica. Mas ao falar de “cultura escrita” o autor aponta não estar referindo-se sobre os materiais caracterizados pela palavra impressa ou aos momentos de leitura das diferentes tipografias.

Inclui-se no processo toda interação social que, de algum modo, faz referência direta ou indireta às coisas escritas; toda processualidade que só pode existir porque, em algum lugar, há uma base escrita que dá sustentação (lógica, jurídica, moral, referencial, psicológica, cultural, etc.) ao que se processa – e que, portanto, não existiria ou sequer seria pensado sem tal referência. Assim, uma boa parte das práticas de oralidade, na sociedade contemporânea (notadamente européia), funciona segundo uma “lógica da cultura escrita”. Só vivemos uma cultura escrita quando os processos interacionais correlatos, interiorizados, constituem nosso ser socializado. (ibidem, p. 3-4).

A escola é apontada pelo autor como um processo sofisticado de preparação para uma realidade social que tem a escrita como viés cultural hegemônico. “Ou seja – na construção da realidade efetuada pela cultura escrita, a sociedade tem que ser longamente ‘preparada’ tanto para os processos de produção como de ‘leitura’” (ibidem).

Concomitantemente a este processo, observo que a “cultura escrita de música” no ocidente foi igualmente uma referência de construção de realidade social em torno da experiência musical, sobre a qual podemos conferir o crédito aos conservatórios, à musicologia tradicional, aos rituais de concerto e escuta que se constroem na lógica da música *como* texto.

A situação atual da sociedade comunicacional na qual Braga nos insere, tomando os resultados de transformações sociotécnicas do século XX, é descrita pelo autor como “uma transição da escrita enquanto processo interacional de referência (nos países centrais da instauração burguesa) para uma crescente mediatização de base tecnológica” (ibidem, p. 4). Em outro texto Braga explica que a mediatização social não se restringe à presença dos produtos da mídia, podendo ser referidas à ela “interações muito mais diversas que apenas os momentos de defrontação direta com as interfaces tecnológicas que nos expõe seus produtos – ou nas quais, por nossa vez, podemos circular nossa própria produção, como nas redes informatizadas” (BRAGA, 2010, p. 74-75).

Aplicando a tese de Braga ao campo da presente pesquisa, proponho o seguinte modelo: O Fora do Eixo enquanto rede de coletivos e o Macaco Bong enquanto grupo musical partícipe de um movimento cultural independente fomentado pelo FdE, são grupos sociais que, no local e tamanho que os competem, “produzem os próprios processos interacionais que utilizam para elaborar suas realidades – progressivamente e a partir de expectativas geradas nas construções sociais anteriores” (BRAGA, 2006, p. 5). A partir disso, podemos entender estas instituições sociais mencionadas protagonizando novas realidades, tendo a mediatização como processo hegemônico de referência. A “cultura digital”, entendida como o *ser e fazer* de seres imersos em tecnologias digitais relacionando-se, figura-se como um dos processos componentes e fomentadores da transição mencionada por Braga, saindo da escrita para a mediatização como referência de construção do real.

A transição, segundo o autor, é derivada do desenvolvimento de ferramentas que objetivam aprimorar as formas de interação social já estabelecidas pela cultura de

escrita. “A busca de tais objetivos leva a uma crescente tendência no sentido de que as interações sociais se tornem diferidas e difusas, através de desenvolvimento tecnológico” (ibidem, p. 6). Estas ferramentas tecnológicas passam a ser ferramentas de mediatização também por causa de deslocamentos de processos tecnológicos para fora de sua ação prevista nesse desenvolvimento, diz o autor. “A partir de um certo ponto, as lógicas inerentes à processualidade ‘em implantação’ se alimentam a si mesmas – as tecnologias se desenvolvem segundo tais lógicas” (ibidem). Braga sistematiza o processo em três etapas:

(a) invenção para atender a um “problema” percebido na situação social prévia àquela tecnologia; (b) deslocamento ou transbordamento para outras situações, em decorrência da disponibilidade da invenção e de sua derivação para outros usos, levando a outros desenvolvimentos tecnológicos; e finalmente (c) um momento em que o sistema se torna autopoietico – deixando de ser dependente de dinâmicas “anteriores” (pré-mediatização), que tinham sido necessárias e suficientes para desencadear processos. (ibidem)

Assim, coloca o autor, os processos sociais interacionais que se despontam como possíveis a partir desta concatenação de eventos, são resultados das realizações e escolhas que a sociedade opera, a partir de seus diferentes setores e variados objetivos. São estes os modos “que compõem a processualidade interacional/social que vai caracterizar a circulação comunicacional – logo, a construção de vínculos, de modos de ser, do perfil social a que chamamos de ‘realidade’ (ibidem, p. 7).

Mas a proposição de Braga não é determinista, como apontam Leal, Guimarães e Mendonça: ela não deriva a “mediatização dos componentes tecnológicos dos meios de comunicação” e não proclama a “hegemonia da mídia sobre o mundo da vida” (LEAL; MENDONÇA; GUIMARÃES, 2010, p. 14). Outros processos sociais relevantes participam da produção do real social e o capitalismo sempre tenderá a condicionar os processos sociais às formas mais favoráveis à industrialização.

A formação de algumas cenas atuais de rock independente no Brasil, na minha interpretação, podem ser analisadas em meio às relações expostas por Braga. Sujeitos que se socializaram e se formaram esteticamente durante grande parte de suas vidas em realidades sociais mediatizadas (ou forjadas pelos próprios sujeitos a partir dos medias e das relações sociais mediatizadas), fabricam “procedimentos interacionais para resistir e subtraírem-se à lógica sistêmica” (BRAGA, 2007 apud LEAL;

MENDONÇA; GUIMARÃES, 2010, p. 14) sem deixarem de ser esteticamente quem eles mesmos se fizeram. Formas de se experimentar música que observamos hoje em determinados grupos sociais urbanos são moldadas por processos mediatizados. A interacionalidade entre os sujeitos na música e no conjunto de experiências sensíveis de uma cena se pautam muitas vezes por interações forjadas a partir de lógicas de mediatização. Este novo cenário sonoro-relacional pede novas reconfigurações de classificação para além dos estágios de Frith (*folk*, erudito e pop), citados e expandidos por Jeder Janotti Júnior e Jorge Cardoso Filho (2006)⁹⁰. Segundo os autores estes estágios podem coexistir. Porém a coexistência é vista, pelos mesmos, apenas pelo viés estético. Os autores apresentam o viés relacional destes estágios entre ouvinte e produtor - ora presencial, ora mediado-, mas deixam de lado o viés relacional econômico produção/circulação. Na plataforma econômica o rock independente brasileiro apresenta, em sua maioria, os aspectos do estágio *folk*, enquanto que esteticamente a relação apresentada é do estágio *pop* e/ou do erudito, assim como nas estratégias de consumo. Ou seja, o rock independente acontece à margem dos princípios norteadores das iniciativas industriais de produção cultural, que visam um lucro. Os músicos autorais, em muitas vezes, se colocam na posição de próprios mecenas, sustentando a circulação de seus shows e discos com receitas de outras fontes ou a partir do escambo.

No campo de pesquisa do presente trabalho são muito nítidas as relações sociais mediatizadas. A configuração social do Macaco Bong é elaborada pelos integrantes a partir da configuração do Fora do Eixo. O grupo “evolui” e se adapta em consonância com os núcleos gestores da rede e, atualmente, se encontra em um processo de “hackeamento”⁹¹ da tecnologia Fora do Eixo”. Se torna difícil algumas vezes não utilizar termos já apropriados pelos agentes da rede, tão encrustados são os novos significados moldados a partir da mediatização e tão concreto e perceptível

⁹⁰ Janotti Junior e Cardoso Filho apresentam os estágios de Frith sucintamente em seu texto: São três, “o estágio folk, no qual a música é produzida e armazenada através do corpo (humano ou dos instrumentos) e executada mediante performances, estágio fundamental para a chamada música popular. O estágio artístico, no qual a música pode ser armazenada através das notações e partituras (que concede uma produção e existência ideais à obra) e caracteriza as peças da música erudita. E, finalmente, um estágio pop, no qual a música é produzida mediante um diálogo com a indústria fonográfica, armazenada em fonogramas e executada mecanicamente ou eletronicamente para o consumo de um público extremamente amplo. Esses estágios indicam não apenas sistemas de produção, circulação e consumo diferenciados, mas também transformações na própria experiência material e social da música”. (apud JANOTTI JUNIOR e CARDOSO FILHO, 2006, p. 3)

⁹¹ verbo a partir do inglês *hacking*, indicando a prática de apropriação de códigos-fonte de tecnologias e a modificação livre das mesmas para melhor adequação a uso próprio.

sensivelmente, na postura dos interlocutores da rede, a nova realidade mediática construída. Braga aponta no final de seu texto que a mediatização é um processo ainda em curso. Na minha leitura se há algum grupo em nossa sociedade no campo da cultura que está mais imerso neste processo, é o Fora do Eixo. Observamos na fala dos agentes o uso constante de termos advindos de processos tecnológicos para caracterizar suas relações sociais. Abaixo cito alguns deles e seus significados de acordo com minha interpretação pela convivência, diálogos. A maioria deles pode ser observada nas transcrições de falas de agentes do Fora do Eixo presentes nesta pesquisa.

2.0 - Termo utilizado por Tim O'Reilly que segundo ele "Web 2.0 é a mudança para uma internet como plataforma, e um entendimento das regras para obter sucesso nesta nova plataforma. Entre outras, a regra mais importante é desenvolver aplicativos que aproveitem os efeitos de rede para se tornarem melhores quanto mais são usados pelas pessoas, aproveitando a inteligência coletiva⁹²". É utilizado pelo Fora do Eixo como uma metáfora para a mudança, como mencionada por O'Reilly, nos diversos processos sociais que fazem parte e realizam. Por exemplo, "vida 2.0" para indicar uma forma de vida em consonâncias com os princípios de conectividade, colaboratividade, etc; "relacionamento 2.0" para indicar um tipo de interação afetiva sob as mesmas lógicas mediatizadas mencionadas. O "2.0" é utilizado em inúmeros casos sempre que queiram delinear um processo melhorado e mais conectado em relação ao anterior.

Aplicativo/Software – basicamente é um programa de computador que realiza determinadas funções, de qualquer espécie, na plataforma digital. Foi muito popularizado com a geração de telefones celulares atuais que comportam o "download" de aplicativos de qualquer natureza para seus sistemas. Muitos deles são para conectividade em rede. O Fora do Eixo trabalha com o conceito identificando processos construídos por eles, formatados e sistematizados, como por exemplo o Card e o Caixa Coletivo. No discurso utilizam a mesma lógica mediática do aplicativo para relatar como se dá a apropriação pelos diversos coletivos dos processos sistematizados. O coletivo "baixa" o "aplicativo", instala em seu sistema e o utiliza. Como o aplicativo é em "código aberto" (ou seja, possibilita mudanças e suas estruturas e funções), cada coletivo altera este código de acordo com sua necessidade local.

Tecnologia/TEC – qualquer processo criado e sistematizado colaborativamente pelo Fora do Eixo é chamado de tecnologia, ou tecnologia social. Uma planilha que sistematiza um evento colaborativo, um jeito específico de se fazer alguma coisa, um modo de interagir, uma ferramenta teórica, um plano de execução de processos, uma forma de construir relação social, realidade ou o entorno – tudo isso é entendido como tecnologia na lógica do Fora do Eixo. TEC é a abreviação disto e surgiu como sufixo, a partir das extensões utilizadas em sistemas operacionais de computador para designar tipos de arquivos (.exe, .txt), utilizada para identificar planilhas de sistematização de processos (compacto.tec, evento'x'.tec, banquinha.tec, festival'x'.tec).

F5: Nome de uma tecla presente no teclado de certos computadores pessoais que, quando pressionada, atualiza os programas abertos na tela. Por exemplo, uma página na internet que "trava" ao abrir pode ser reaberta, "atualizando a tela". A lógica do F5 é mais complexa, no entanto: ao abrir uma página na internet ela é armazenada (download) em seu computador. Se a página original fonte for modificada, atualizada, a visão no computador do sujeito que já havia aberto (armazenada pelo download) não alterará até que ele "atualize" (pressione F5, no caso), para baixar a nova versão. Esta lógica é aplicada pelo Fora do Eixo em relação ao fluxo de informações, à dinamicidade dos processos, os quais necessitam que os "usuários" sempre precisem de "F5" para acompanhamento. Um dicionário criado pela rede há algum tempo, atualmente em desuso, apresenta o significado do termo em uma escrita bilíngue:

O termo representa a atualização constante de dados e informações e incluso de la interpretación crítica de la evolución, los procesos y el propio sentido del trabajo de Fora do Eixo. "Dar um F5" simboliza a permanente renovação

⁹² Wikipédia, autoria coletiva. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Web_2.0> acesso em 11 Set. 2012.

e sistematização em tempo real das ideias e projetos que estão sempre em (re)construção. Ex: (i) Vamos dar um F5 sobre a organização do Congresso; (ii) el asunto de un mail puede ser: “ F5 do I Encontro Latinoamericano de Dança”, (iii) Hay que hacer un F5 diário en el caso de la visión o la autoconciencia sobre el sentido o la función del trabajo de FDE: en diversas intervenciones en los Congresos y debates se revisa el sentido y evolución del Circuito⁹³

Tag: Segundo o mesmo dicionário Fora do Eixo:

Representa uma palavra-chave. A palavra é usada nas frases para identificar, por meio do resumo em um único termo, eventos, conceitos ou informações mais amplas. O uso de tags nos blogs é estratégico para que o número desses termos se amplie, facilitando sua entrada na esteira dos sistemas de busca. É comum, então, ouvirmos dizer no Fora do Eixo: “vamos ampliar essa tag”, ou “vamos agressivar na tag PCult”. No Twitter, por exemplo, usamos hashtags: são palavras-chaves antecedidas pelo símbolo # para designar o termo que resume o assunto do tweet. > Acho que aqui o importante é ressaltar as tags "em volta de cada pessoa", ou frente de atuação, por exemplo a tag da Tati são "sul", "FEL", "Alona" etc, significando um conjunto de marcadores que rapidamente identificam a pessoa ou o projeto.

Tag é uma forma alternativa de conceitualização. Ao contrário de definições que cerceiam, limitam, definem, objetificam, o uso de tags é descompromissado com o acabamento da definição. Ela se forma com pedaços de características, impressões, não se preocupa em alcançar “um todo” do objeto, deixa em aberto para a adição de quantas outras tags se forem necessárias para compor um misto de significados, sentidos, palavras-chave. A tag não define, nem limita nem objetifica. A entidade taguada ainda é potencial de outras tags não observadas ou a serem construídas, é subjetiva e aberta⁹⁴.

O Macaco Bong, como banda coletivo na lógica FdE, tendo integrantes que participaram da elaboração primária destes termos e práticas, utiliza-se legitimamente destes termos e constrói suas relações internas e externas tendo a mediatização como processo de referencia. Por este motivo, entender a vida dos agentes Fora do Eixo é entender a vida dos integrantes do coletivo Macaco Bong e, por sua vez, entender o funcionamento do grupo e a forma que gerem sua carreira, estabelecendo as relações sociais e estéticas nos percursos que se encontram e constroem. A queda de fronteiras habituais da sociedade em que se encontram é comum na rotina FdE. Muito podemos observar, no discurso dos interlocutores, sobre isso, eminentemente quando ponderam sobre a inseparabilidade do “trabalho” e “vida”, “política” e “arte”, etc. Tal desfoque

⁹³ Autoria coletiva. Wiki Fora do Eixo. Disponível em <http://wiki.foradoeixo.org.br/index.php?title=Dicionário_FDE>. Acesso em 11 Set. 2012.

⁹⁴ Um processo mediático importante o qual é referência para estruturas sociais do FdE é o P2P (ou ponto-a-ponto), o qual trabalho a seguir em item específico.

de fronteiras pode ser analisado através de Braga, como reflexo da mediatização como parâmetro pro real social. Segundo ele

Com o desenvolvimento da mediatização, gera-se a impressão de que desaparecem as habituais separações entre campos de significação – entre entretenimento e aprendizagem-educação; política e vida privada; economia e afetos; essências e aparências; cultura e diversão. O que parece melhor descrever a situação é tratar-se de um vasto processo de rearranjo e construção de campos (BRAGA, 2006, p. 11).

Musicking

Em *Musicking* (1998), Christopher Small apresenta uma teoria na qual localiza a música na performance e na escuta, descartando o paradigma de música como objeto. Apresento neste item as ideias do autor que se relacionam com os pontos anteriores já mencionados os quais tendem a se desviar do objeto em direção a “processos”. Tal postura analítica escolho como fundamental para a minha observação em campo, onde tudo se figuraria como processo – a trajetória das vidas de grupos⁹⁵ se articulando esteticamente e politicamente entre si e com outros grupos.

Small já vai direto ao ponto no início de seu livro colocando que “não há uma coisa que podemos chamar de música”. Para o autor, “música não é uma coisa definitivamente, mas uma atividade, algo que as pessoas fazem. A aparente coisa "música" é uma invenção, uma abstração da ação, cuja realidade desaparece assim que a examinamos bem de perto⁹⁶” (SMALL, 1998, p. 2). Small aponta que este vício da coisificação, de se pensar a abstração como mais real do que a realidade que ela representa, é um problema do pensamento ocidental desde Platão, um dos primeiros a perpetuar a ideia. Para Small, a pergunta “qual o significado da música” não tem resposta possível já que música se trata de uma atividade, da qual os “significados têm que ser apreendidos no tempo enquanto ele corre e não podem ser fixados no papel⁹⁷”. (ibidem, p. 3).

⁹⁵ Por grupos quero dizer o Macaco Bong e o Fora do Eixo, no sentido em que há uma sobreposição dos dois. Integrantes do Macaco Bong são também integrantes do Fora do Eixo. A análise dos primeiros servem também para entender parcela do Segundo, vinculados ao grupo ou a atividades musicais. A análise do Fora do Eixo, mesmo que restrita nesta pesquisa, serve igualmente para entender as relações presentes no Macaco Bong.

⁹⁶ *There is no such thing as music. Music is not a thing at all but an activity, something that people do. The apparent thing “music” is a figment, an abstraction of the action, whose reality vanishes as soon as we examine it at all closely*

⁹⁷ *whose meanings have to be grasped in time as it flies and cannot be fixed on paper*

Segundo Small a tradição ocidental dos estudos de música sempre privilegiou o conceito de música como um objeto o qual musicólogos, teóricos e estetas observavam e analisavam seus textos, suas estruturas ou seus efeitos em um ouvinte. Quando a performance era abordada, geralmente era entendida como uma apresentação, normalmente aproximada ou imperfeita, de uma obra musical (ibidem, p. 4). O Autor aponta que a objetificação autônoma da música é apenas parte das relações que o pensamento predominante da filosofia da música prega. “O que é valorado não é a ação de fazer arte, não é a ação de criar, e menos ainda a ação de perceber e responder, mas sim o objeto artístico criado, por ele mesmo⁹⁸” (ibidem. p. 4). O significado que a arte possa ter, critica Small, estaria residindo no objeto, independente do observador, pairando e sobrevivendo à história, tempo e mudanças à espera da interpretação (ibidem, p5.).

Em concordância com a teoria de Small, o Macaco Bong, na minha observação do processo de feitura do álbum *This Is Rolê*, apresentou posturas que sugerem dois aspectos da questão processual: o primeiro é que as músicas são construídas na própria experiência das mesmas e não como um objeto arquitetado anteriormente à sua performance - um fato que comprova isso foi a importância conferida pelo grupo a realizar várias performances em público antes do momento de construção do fonograma; o segundo é que, muitas vezes a reificação da música se dá pela naturalização que se construiu dentro do universo da música popular urbana do processo de registro fonográfico. Este registro pode ser tomado pelos integrantes como uma música objetificada, mesmo que, para que seja apreciado como tal, é necessária experiência da escuta de sua reprodução por aparelhos eletrônicos. Vale observar que, devido a sofisticacões técnicas que hoje já podem ser consideradas antigas no meio o qual as criou, o registro fonográfico não se limita ao registro de uma performance mas pode se configurar em um trabalho de escultura sonora, por mais que, no estilo em questão, o objetivo é simular uma performance. Tal reflexão se encontra mais expandida anteriormente neste trabalho amparado no conceito de Nicholas Cook de *script*.

Small aponta que a ideia de que o significado musical resida unicamente no objeto endossa um conjunto de práticas e pensamentos. Um deles seria acepcão de que a performance musical não fizesse parte do processo criativo, sendo apenas um

⁹⁸ *What is valued is not the action of art, not the action of creating, and even less that of perceiving and responding, but the created art object itself*

mediador através do qual a obra autossuficiente passa para atingir o ouvinte (ibidem, p. 5).

Como pude ver nas observações em campo, a performance é entendida pelos integrantes da banda como primordial para a elaboração das músicas. Existe todavia, nos pensamentos de Kayapy e Ynaiã, uma abstração a qual chamam música. Mas ao mesmo tempo esta ideia se sobrepõe à ideia processual da experiência. Pude observar que a performance em ensaios e em apresentações é semelhante a um processo de construção desta abstração. Há uma inversão no caminho do pensamento. A postura que Small com muita propriedade critica é a de que, tradicionalmente na musicologia, entendia-se que um objeto musical era criado mentalmente, materializado no papel, e a performance o mediava, sempre como algo posterior à criação do objeto. Na minha observação em campo o pensamento se inverte. A performance é algo anterior ao objeto ou a ideia de existência deste objeto, como um processo de modelagem artesanal. A abstração mental sonora acontece simultaneamente ao processo de feitura e muitas vezes após uma performance intuitiva.

Observei que, após um determinado tempo ao qual se entregam a este processo de modelagem do objeto imaginário pela performance, uma ideia coletiva é fixada e ocupa este espaço que Small aponta como o objeto coisificado. Mas, ao mesmo tempo, este objeto pode ser um conjunto de possibilidades e não uma forma – semelhante às “instanciações ontologicamente equivalentes” em relações horizontais entre si e ao script de Nicholas Cook. Percebo que para o grupo a música existe, novamente, a cada performance. O fonograma é um dos “registros” possíveis e não se configura como a forma rígida da partitura apontada por Small. Mas o processo de feitura das músicas durante as performances carrega uma liberdade do processo artesanal que não existe no processo industrial. As abstrações que guiam as performances não são a música “em si”, e a performance não é seu mediador; mas de certa forma ao contrário: a música é um conjunto de possibilidades mais ou menos flexíveis com níveis de flexibilização subentendidos pelo grupo. Mas na medida que esta abstração é atingida, dentro deste limite de flexibilização da modelagem acordado, a performance se torna “a” música. Como em um processo de nascimento, um acontecimento e conseqüentemente uma experiência social relacional. O que entendi é que, apesar de existirem níveis de abstração e momentos em que o pensamento, inevitavelmente provavelmente por sua herança ocidental, considere a música como um objeto, na prática a sua existência é experimentada pelo processo e

há uma consciência disto. Mas não uma consciência verbalizada claramente. As duas formas de pensar coexistem no discurso informal e na prática e, pela naturalização das duas dentro do grupo social, e a despreensão de se ater a discursos formais, uma sobrepõe à outra sem pudor teórico.

O aspecto que mencionei da construção musical obedecendo a um conjunto de possibilidades de modelagem fica claro a partir da concepção de Kayapy de que o Macaco Bong possui um DNA. Este DNA representaria um corpo de processos sonoros possíveis, não fixos, acordados socialmente pelo grupo, e passíveis de mudança por livre e espontânea vontade – por articularem em última instância com quem os indivíduos do grupo são e querem ser. Os sentidos que adotam para si de si mesmos e da vida, são pontos que direcionam tais acordos.

Algo interessante que notei é que, apesar de muitas vezes as regras existirem no pensamento de Kayapy para a criação das músicas ou condução dos processos artísticos em geral, pode haver mudanças nas mesmas sempre que necessárias. Isto coloca o sentido da regra em outra perspectiva e me leva a perguntar se existe um outro conjunto de regras anterior ao mudado que guia estas mudanças, ratificando uma raiz lógica sempre, ou se a mudança da regra retrata uma forma de pensar alternativa à lógica linear, que contenha outros princípios, mas usa da lógica como um elemento ferramental e não estrutural.

Para amarrar esta exposição teórica sobre a música como processo e não como objeto, Small propõe o conceito, título de seu livro, *musicking*. Tal termo seria uma derivação do substantivo em inglês *music* (música), transformada em verbo. Com isso Small pretende colocar foco na performance e na rede que a comporta e a possibilita, como o que devemos atentar na busca pelo entendimento do que até então aceitávamos como “música”. O objetivo é categorizar a música como uma ação. O autor propõe que não façamos distinção, ao utilizar *musicking*, entre o que o performer faz e o que o restante dos presentes no momento da performance fazem entendendo que o termo caracteriza “uma atividade na qual todos os que estão presentes estão envolvidos e para qual carregam alguma responsabilidade em relação sua natureza, qualidade, sucesso ou falência⁹⁹” (ibidem, p. 10). Small estende o conceito amplamente abarcando toda uma cadeia produtiva de um espetáculo ou toda

⁹⁹ (...) *an activity in which all those present are involved and whose nature, quality, success or failure, everyone present bears some responsibility.*

uma rede de conexões que de uma forma ou outra são responsáveis pela ação de *musicking*. Segundo ele

não é somente um assunto de compositores, ou até mesmo apenas de performers ativamente fazendo algo para ou por ouvintes passivos. O que quer que seja o que estamos fazendo, estamos todos fazendo juntos – performers, ouvintes (caso haja alguns além dos próprios performers), compositor (caso haja algum além dos próprios performers), dançarinos, bilheteiros, carregadores de piano, assistentes de palco, faxineiros e demais¹⁰⁰. (ibidem)

Com isto, Small cria pra nós uma ferramenta conceitual ampla, com a qual além de conceituar música como a ação de se fazer música, podemos incluir toda a rede de conexões estabelecida pela a ação e facilitadora da ação como integrantes da própria ação. Me apoiando em Small coloco a seguinte proposição, semelhante a que já apresentei neste texto anteriormente: podemos entender *musicking* como a ação interacional sonoro-social-estética ocorrente dentro de uma cena musical, e também como a própria cena. Ou seja, a experiência musical se compõe, além dos indivíduos e sons, de todo o conglomerado de atores, objetos e relações que se conectam a esta experiência; e, no fim das contas, esta experiência em rede é a música – ou pelo menos o que nos interessa dentro desta ideia abstrata.

A partir desta constatação a qual tomo como princípio teórico para minha pesquisa, se desdobram as necessidades de uma análise mais ampla do campo, que comporte esta rede de conexões que caracteriza a experiência musical. E isto deve ser levado em conta ao analisar a carreira-vida do Macaco Bong como um processo musical em rede.

Sem a pretensão paradoxal de abarcar toda a complexidade desta rede que é o processo musical de um grupo (seu *musicking*), me permito nesta pesquisa abarcar algumas esferas estéticas, políticas e sociais. Aceito o entendimento destas esferas que irei abarcar como componentes do significado de música para o grupo, me apoiando na teoria de Small. Por tal motivo me deterei a elas ao longo da análise no próximo capítulo, sem me preocupar em separar suas instâncias, trabalhando com uma análise mais holística, compatível com a compreensão de que se trata de uma rede sem possibilidades justas de uma fragmentação linear no discurso analítico.

¹⁰⁰ *It is not just a matter of composers. Or even performers, actively doing something to, or for, passive listeners. Wherever it is we are doing, we are all doing it together – performers, listeners (should there be any apart from the performers), composer (should there be one apart from the performers), dancers, ticket collectors, piano movers, roadies, cleaners and all.*

Música Como Cultura

A etnomusicologia é o grande campo em que se encontra o presente trabalho, o qual se apoia em um conjunto de compreensões do que é a música em perspectivas amplas e holísticas. O Etnomusicólogo Anthony Seeger se dedicou a burilar compreensões interessantes sobre o termo, as quais pontuo aqui, como base de reflexão para desenvolvimento metodológico de análises. O autor define música como a intenção de se fazer algo chamado música (ou sons estruturados similarmente a o que *nós* chamamos de música) em oposição a outros tipos de sons. Segundo ele o áudio gravado tende a nos confundir levando a pensar música como som. Seeger continua tecendo significados:

É uma habilidade de formular concatenações de sons aceitos por membros de determinado grupo como música (ou o que quer que nomeiem). Música é a construção e uso de instrumentos produtores de som. É o uso do corpo para produzir e acompanhar os sons. Música é uma emoção que acompanha a produção, apreciação e participação em uma performance. Música é som, mas é também é a intenção e a realização; é emoção e valor assim como estrutura e forma. Música é composta, aprendida, performada e reagida por membros de sociedades. Música, assim, é um sistema de comunicação envolvendo sons estruturados produzidos por membros de uma comunidade com outros membros. Esta é uma definição muito similar a de John Blacking de música como sons humanamente organizados (1973) e Alan Merriam de música como cultura (1964). (SEEGER, 1991, p. 343)¹⁰¹

Acompanho o alargamento ótico de Alan Merriam quando diz que a disciplina não se restringe a um estudo de determinado recorte geográfico distante ou determinados tipos de sociedades, mas é sobre um outro olhar, mesmo que seja direcionado pra o cotidiano ao seu redor. Segundo ele que, inicialmente definiu a disciplina como “o estudo de música na cultura”, “esta é aplicável ao estudo do jazz ou formas de música artística na nossa própria sociedade, assim como a algum grupo

¹⁰¹ *It is an ability to formulate strings of sounds accepted by members of a given group as music (or whatever they call it). Music is the construction and use of sound-producing instruments. It is the use of the body to produce and accompany the sounds. Music is an emotion that accompanies the production of, the appreciation of, and the participation in, a performance. Music is sound, but it is also the intention as well as the realization; it is emotion and value as well as structure and form. Music is composed, learned, performed, and reacted to by members of societies. Music, then, is a system of communication involving structured sounds produced by members of a community who communicate with other members. This is a definition very similar to John Blacking's of music as humanly organized sound (1973) and to Alan Merriam's of music as culture (1964).*

não letrado¹⁰²”. Para Merriam, “etnomusicologia não é uma categoria na qual se estuda certos tipos de música, mas sim um método de estudo o qual procura por certos objetivos e determinados meios e é aplicável a qualquer dos variados sistemas musicais do mundo¹⁰³” (MERRIAM, 1960, p. 111). As demais bibliografias utilizadas aqui são para auxiliar na costura metodológica etnomusicológica, a qual se transforma em um conjunto de princípios fundamentais para a análise, mas necessitando ainda de elos mais próximos da cultura pesquisada. O princípio fundamental que sustenta os argumentos já apresentados neste espaço teórico e justifica além de explicar tais pontos teóricos subjacentes é o enunciado de Alan Merriam (1964) que dá título a este item: o estudo da *música como cultura*¹⁰⁴. Destrinchando o termo, apresento alguns pontos da sistematização de Roger Keesing por Roque de Barros Laraia, sobre teorias modernas de cultura. Dois grupos conceituais nos chamam a atenção para a compreensão do termo. O primeiro considera a cultura como um sistema adaptativo e propõe a seguinte definição:

Cultura é um sistema (de padrões de comportamento socialmente transmitidos) que servem para adaptar as comunidades humanas aos seus embasamentos biológicos. Esse modo de vida das comunidades inclui tecnologias e modos de organização econômica, padrões de estabelecimento, de agrupamento social e de organização política, crenças e práticas religiosas, e assim por diante. (BARROS LARAIA, 2009, p. 59)

O segundo caracteriza-se, dentre teorias idealistas, pela concepção de cultura como sistemas simbólicos, e teve a maior contribuição por Clifford Geertz e David Shneider. Tal corrente trabalha com uma unidade biológica do homem potencial a qualquer programação cultural, e considera a cultura como:

Não um complexo de comportamentos concretos mas um conjunto de mecanismos de controle, planos, receitas, regras, instruções (que os técnicos de computadores chamam programa) para governar o comportamento. Assim, para Geertz, todos os homens são geneticamente aptos a receber um programa, e este programa é o que chamamos de cultura. (ibidem, p. 62)

¹⁰² *then it is as applicable to the study of jazz or art music forms in our own society as it is to a nonliterate group*

¹⁰³ *ethnomusicology is not a category in which is studied certain kinds of music, but rather a method of study which searches for certain goals in certain ways and which is applicable to any of the varied musical systems of the world.*

¹⁰⁴ Vale notar que o termo “cultura” é apropriado e significado pelo Mercado e por certas Políticas Públicas de forma diferente ao tratado aqui que o toma em um conceito antropológico.

Podemos observar em José Luiz dos Santos igualmente uma categorização dos conceitos de cultura a qual o autor traduz em duas concepções básicas. A primeira delas se preocupa com todos os aspectos de uma realidade social. Cultura, desta forma, “diz respeito a tudo aquilo que caracteriza uma existência social de um povo ou nação, ou então de grupos no interior de uma sociedade” (SANTOS, 2005, p. 24). Tal concepção do termo propõe-se a “dar conta das características do agrupamentos a que se refere, preocupando com a totalidade destas características, digam elas respeito às maneiras de conceber e organizar a vida social ou a seus aspectos materiais” (ibidem). A segunda concepção refere-se ao “conhecimento, às ideias e crenças, assim como às maneiras como elas existem na vida social” (ibidem). O autor pontua que neste ainda há a referências à totalidade de características de uma sociedade, porém há uma ênfase no conhecimento e dimensões associadas. Neste caso, cultura “diz respeito a uma esfera, um domínio, da vida social” (ibidem).

Opto por tomar a primeira concepção exposta por José Luiz dos Santos para a compreensão do termo. Voltando à frase de Merriam, abraço a ideia de *música como cultura*, (dialogicamente com conceitos já colocados neste trabalho como música como processo, como cena, como relação sonoro-estética) entendendo-a como algo que caracteriza uma existência social de um grupo, *é* e *está* presente nas relações sociais e nas formas de conceber e organizar as mesmas, materialmente e imaterialmente, onde o som físico se mistura ao corpo físico e o “som imaterial” se entrelaça ao imaterial total social. Nesta perspectiva o conceito de Merriam, que restringe à uma noção de cultura mais estática e homogênea, é superado em entendimentos que a percebem como dinâmica, heterogênea, dialógica.

Precariado produtivo e mercados de nicho

Levanto agora algumas reflexões oriundas de um questionamento sobre a relação entre música e trabalho. Tais reflexões aparecem aqui não só pela importância para a compreensão da relação com trabalho e vida dos integrantes do Macaco Bong mas também para a compreensão de uma realidade que os envolve, de muitos músicos e agentes culturais.

O crescimento da precariedade laboral, caracterizada pelo desemprego e trabalho precário atinge principalmente milhões de jovens-adultos com alta escolaridade que percebem que seus certificados e diplomas são pouco mais

que bilhetes de loterias, vivendo, deste modo, o que Guy Standing em seu livro *The Precariat*, salientou como sendo “frustração de status”. Na verdade, existe hoje, mais do que nunca, o perigo de uma bolha educacional global, como milhões de estudantes tentando sobreviver com o fardo de enormes dívidas. Enfim, o precariado vive em situação de insegurança social e econômica, sem identidades ocupacionais, entrando e saindo de empregos, constantemente preocupado com os seus rendimentos, habitação e muito mais. (ALVES, sd, 2012).

Segundo Giovanni Alves, a sociedade urbanizada de classe média vive uma época de crise do trabalho assalariado entre a juventude, configurando um precariado. Este, quando politizado pelo acesso à comunicação em redes abertas, começa a desenvolver alternativas às lógicas de vida e trabalho tradicionais. No campo da cultura, temos muito espaço para refletir o que significa uma relação de trabalho que envolve experiência estética. Observei no campo de pesquisa deste trabalho que se desfocam alguns limites da modernidade que um dia culturalmente separaram artistas e fruidores, produtores e consumidores. Um acesso mais democrático a meios de produção de “objetos para experiência estética” no meio urbano globalizado permitiu que esta mistura de papéis viesse à tona, o que nos permite perguntar o porque e a qual estratégia de controle social serve tal separação. Tal acesso a tecnologias permitiu uma produção maior e mais diversificada, abalando as estruturas de um mercado que se sustentava pelo alto escoamento de poucos produtos e monopólio dos meios de divulgação e distribuição. Por exemplo, há 10 anos atrás somente grandes gravadoras detentoras de meios de produção caros podiam gravar discos e distribuí-los juntamente com campanhas de marketing para seus artistas. Este monopólio permitia a um grupo a prática industrial de produção em série de um mesmo produto, com baixo custo de produção e alto escoamento. Atualmente, com tecnologias baratas, criatividade e articulação social, um artista pode gravar seu disco em casa e distribuí-lo pela internet e redes colaborativas. Tal realidade fomenta um mercado de inúmeros produtos que, dialogando com um público aberto à diversidade, tende a uma descentralização econômica. Tal é a teoria do físico Chris Anderson ao propor o modelo A Cauda Longa (2008). O nome surge do gráfico que mostra a mudança de uma situação onde poucos produtos são consumidos massivamente (os *hits*), para outra onde muitos produtos são consumidos por vários pequenos grupos sociais. Neste novo modelo, o qual surgiu mediado pela conexão de certa forma livre e múltipla proporcionada pela internet e baixos custos de produção, a “massa” de consumidores urbanos se transforma progressivamente de homogênea a heterogênea

quando busca por produtos fora do *mainstream* e criam mercados de nicho. Este movimento sugere uma enorme mudança econômica e social nos próximos anos. A descentralização do consumo levará a uma descentralização do capital, o que, por sua vez, causará a descentralização do poder de agência sobre seu domínio.

Na minha leitura, as formas com que se concebia o trabalho em música, na era industrial da cultura urbana, estão sendo desconstruídas e impossibilitadas por esta nova realidade social. Ao mesmo tempo, novas maneiras de se pensar a atividade musical ganham espaço nas cidades. É neste tempo e espaço em que se encontram os sujeitos desta pesquisa: culminância de acontecimentos do início do século como as redes, o compartilhamento e tecnologia de baixo custo. Resumindo, as bases dos conhecidos sistemas de produção, distribuição e consumo que pautavam a experiência musical urbana até o fim do século XX se modificaram. O cidadão “comum” se torna produtor musical, jornalista, crítico, as redes livres se tornam o principal veículo de distribuição e divulgação, o ato de consumir se aproxima mais para uma situação de escolha, defrontada a milhares de possibilidades – oposição ao consumo incentivado por pouca variedade, sem escolhas.

Planos de negócio “2.0”

Podemos dizer que hoje, em uma perspectiva tradicional de mercado, existe um grande excesso de produtos musicais diversificados sem possibilidades de escoamento em um caminho lucrativo (apesar de sustentável em uma nova lógica de negócio). Podemos dizer, ainda nesta perspectiva de mercado capitalista, que atualmente temos inúmeros planos de negócio falidos. Produtos com custo de produção maior ou igual (ainda que baixos) do que a receita final. Esta situação, que seria bizarra para qualquer empreendedor, não é nada senão um reflexo de que a produção musical nas cidades urbanizadas é muito mais que um trabalho de especialistas; muito além que uma produção de seletos artistas para o deleite das massas; muito mais que um negócio. Se hoje milhares de sujeitos se apossam de meios de criar e produzir música, são por motivos outros que simplesmente se inserir em algum mercado. A partir daí desdobram-se diversas opiniões e perguntas sobre o que se fazer e como viver em uma *sociedade de mercado*, quando se quer fazer algo para o qual não existe um mercado. Uma prática social antagônica a uma estrutura social que a abriga. Observo que o caminho é tomado pelos artistas contemporâneos

em duas direções: a reinvenção do modelo antigo – criar mercado pelo marketing de guerrilha; ou propor novas estruturas sociais que ressignifiquem a prática estética da música. O caminho do Macaco Bong o qual observei é o mesmo do desenvolvimento do Fora do Eixo durante os últimos anos, relatado por Altenfelder no capítulo anterior: a reinvenção é a primeira alternativa, apesar de já contaminada por princípios de colaborativismo e descentralização, na construção de um circuito que disputa espaços com outras entidades e ações culturais. Isto se transmuta naturalmente à segunda direção quando o Fora do Eixo se entende como um movimento social, disputando a sociedade e não apenas espaços de produção cultural. Nesta etapa a direção é rumo à mudança das estruturas sociais e à ressignificação das práticas de vida dos envolvidos – não só músicos mas também videomakers, fotógrafos, jornalistas, militantes de todo interesse.

O plano de negócios é outro, pois é pautado por diferentes princípios. Enquanto o paradigma que rege um empreendimento é o lucro, o que rege o coletivo – sendo uma banda ou não – nos moldes FdE é a produção de felicidade interna. O “FIB” (felicidade interna bruta¹⁰⁵) é alto, dizem agentes FdE. Com a tecnologia do Card e da vida coletiva, a sustentabilidade necessária é alcançada com mais facilidade e o esforço é dispendido mais concentradamente na busca de produção da “FIB”.

Que trabalho é este?

Pude observar no universo da música independente brasileira, dentro do recorte que me foi acessível, algumas tendências de pensamento sobre o trabalho com música “autoral” e possíveis soluções diferentes para problemas comuns. Alguns músicos tentam vorazmente readequar o mercado que não cessa de mudar para poder abarcar sua prática musical, buscando leis e estratégias burocráticas, sem perceber às vezes que sua voracidade acaba por se transformar em uma nova seleção-exclusão, elegendo apenas alguns modelos como aceitos socialmente. Tal é o caso das cooperativas, sindicatos, ordens que muitas vezes caem em uma burocracia retrógrada

¹⁰⁵ Segundo artigo na Wikipédia, “o termo foi criado pelo rei do Botão Jigme Singye Wangchuck, em 1972, em resposta a críticas que afirmavam que a economia do seu país crescia miseravelmente”. (Autoria coletiva, Wikipédia, disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Felicidade_Interna_Bruta> Acesso em Dez. 2012). Em março de 2012 a Fundação Getúlio Vargas começou a elaborar uma metodologia de aplicação do índice no Brasil, segundo reportagem no jornal eletrônico Estadão. (Disponível em <<http://economia.estadao.com.br/noticias/economia,indice-vai-medir-felicidade-do-brasileiro,107243,0.htm>> Acesso em Dez 2012)

e inútil pro cotidiano de muitos artistas. Outros elegem o rancor pelas mudanças, alegando e inventando tempos melhores passados. Este é talvez o caso de artistas que tentam reinventar a Bossa Nova, o rock oitentista e modelos estéticos que não ecoam esteticamente na parcela social que se abre à prática musical fora de casa, nas ruas, casas de show, festivais; também o caso de muitos músicos que nunca souberam desvendar os mistérios do mercado musical e criticam as mudanças como se fossem piores do que a situação de trabalho anterior, que era quase nula para um músico autoral. Há ainda alguns que se perguntam se não é esta sociedade que deva então se transformar. Talvez deixar de ser uma sociedade de mercado e se transformar em uma sociedade de outra coisa ou *outras* coisas, que entenda a diversidade dos grupos sociais urbanos, que comporte outros modelos de vida que não somente o “*american way of life*” brasileiro, ou “a tradicional família mineira”. Modelos de sociedade que não se pautam pelo que se consome ou que se almeja consumir como projeto de vida. A genética do Macaco Bong, como caso de banda-coletivo, um projeto de vida-trabalho com música que foi desenvolvida a partir da experiência FdE é, na minha análise um modelo diferente de aglomeração e relação social. E algo importante sobre este modelo é que ele acontece na cidade, em meio aos modelos tradicionalmente estabelecidos; conversa com eles, em uma postura de abertura à diversidade – mesmo que o outro seja contrário; estabelece uma estratégia de ocupação de espaço que trabalha para a mudança indireta do entorno na medida em que, pelas ferramentas comuns de ocupação deste espaço, faz com que os outros modelos o respeitem e o confirmem legitimidade. Um exemplo disso é a participação do Macaco Bong em premiações televisivas e mercadológicas no campo artístico, mesmo propondo um novo modelo de negócio musical, e o diálogo com instâncias políticas urbanas, ainda que propondo um novo tipo de sociedade.

O trabalho, em sua acepção moderna, é entendido não apenas como um processo intermediário entre o sujeito e o objeto do qual este carece, mas também como a transformação deste objeto e o próprio processo em mercadoria. O trabalho artístico remunerado, por sua vez, inelutavelmente é um processo de objetificação de experiências e objetos estéticos em mercadorias. Um grande problema, nas reflexões sobre trabalho nas classes artísticas que observei, é a naturalização destes processos modernos de trabalho. Segundo Philip Tagg, o conceito de música popular surge na sociedade ocidental urbana a partir de processos claros de industrialização capitalista

a primeira distinção a ser feita acerca de música popular é que a mesma é geralmente produzida e distribuída massivamente em um tipo de mercado no qual os compradores de um determinado produto musical não tendem a ser os mesmos indivíduos que o produzem, executam e vendem¹⁰⁶ (Tagg, 1979, p.30).

O autor enxerga claros vínculos entre o crescimento da música popular (diferente de música *folk*) e a transição de uma pequena para uma grande escala de industrialização durante o capitalismo nascente. Afirma que “produção massiva e distribuição massiva são condições *sine qua non* para a existência da música popular¹⁰⁷” (idem). Tal panorama, por se operar em instâncias interconexas da sociedade e não apenas em um aspecto, influenciaram e fomentaram diversas formas de se fazer e experimentar música. Uma cadeia produtiva surgiu, mas não desvinculada das estruturas sociais e econômicas que as alicerçaram. Este vínculo direto faz com que sejam evidentes as relações em rede que ligam o social, o econômico, o político, na medida em que, dada alguma mudança estrutural destes últimos, se torne insustentável qualquer prática mercadológica erigida dependentemente destas estruturas.

A partir da proposição de Bruno Latour que questiona a modernidade e suas construções de ferramentas de dominação, penso que *trabalho*, como categoria moderna, deva ser tomado aqui em perspectiva. Segundo o autor, a modernidade se constitui, como seu próprio nome, a partir de quebras, caracterizando um pensamento assimétrico, “uma ruptura na passagem regular do tempo; assinala um combate onde há vencedores e vencidos” (LATOURE, 2009, p. 15). A hipótese de Latour pode ser sintetizada nas palavras do próprio autor que se seguem:

A palavra “moderno” designa dois conjuntos de práticas totalmente diferentes que, para permanecerem eficazes, devem permanecer distintas, mas que recentemente deixaram de sê-lo. O primeiro conjunto de práticas cria, por “tradução”, misturas entre gêneros de seres completamente novos, híbridos de natureza e cultura. O segundo cria, por “purificação”, duas zonas ontológicas inteiramente distintas, a dos humanos de um lado, e a dos não-humanos, de outro. Sem o primeiro conjunto, as práticas de purificação seriam vazias ou supérfluas. Sem o segundo, o trabalho da tradução seria freado, limitado ou mesmo interdito. O primeiro conjunto corresponde àquilo que chamei de redes, o segundo ao que chamei de crítica. O primeiro, por exemplo, conectaria em uma cadeia contínua a química da alta atmosfera, as estratégias científicas e industriais, as preocupações dos chefes de Estado, as angústias dos ecologistas; o segundo estabeleceria

¹⁰⁶ *the first distinction to be made concerning popular music is that it is generally produced and distributed on a mass basis in the type of market in which the buyer(s) of a given musical product (i.e. a ‘consuming’ public) do not tend to be the same individuals as those producing, performing or selling the same product.*

¹⁰⁷ *Mass production and mass distribution are conditions sine qua non for the existence of popular music*

uma partição entre um mundo natural que sempre esteve aqui, uma sociedade com interesses e questões previsíveis e estáveis, e um discurso independente tanto da referência quanto da sociedade. (ibidem, p. 16)

A antropologia simétrica de Latour vem exatamente nos convidar a desvelar os processos ocultados pela quebra moderna, entender a nossa sociedade também como um tecido inteiriço de natureza-cultura, da mesma forma com que a antropologia sempre analisou, sem crises e crítica, sociedades classificadas como não-modernas (ibidem). “Mesmo o mais racionalista dos etnógrafos, uma vez mandado para longe, é perfeitamente capaz de juntar em uma mesma monografia os mitos, etnociências, genealogias, formas políticas, técnicas, religiões, epopéias e ritos dos povos que estuda” (ibidem, p. 12). A modernidade, segundo Latour, é o que nos impede de uma antropologia dos modernos, pois com ela “nosso tecido não é mais inteiriço” (ibidem, p. 13). Portanto, segundo o autor, a modernidade funcionaria em um paradoxo: as redes, sendo ao mesmo tempo reais como a natureza, narradas como o discurso e coletivas como a sociedade, produzem os híbridos de natureza e cultura na medida em que a crítica se dedica satisfatoriamente a convencer a todos que eles não existem, que estamos seguros e no controle. Os híbridos de natureza e cultura são aqueles sobre quais se torna insuficiente uma análise que passe apenas pelo social, pelo natural ou pelo discurso. São os produtos das redes que permitimos proliferar ao ocultar sua existência. “Quanto mais nos proibimos de pensar os híbridos, mais seu cruzamento se torna possível; este é o paradoxo moderno que esta situação excepcional em que nos encontramos nos permite enfim captar” (ibidem, p. 17). Enquanto concebermos separadamente as práticas de mediação que forjam os híbridos e o projeto de purificação da crítica que os esconde, seremos definitivamente modernos. No momento em que considerarmos simultaneamente os dois, deixamos de sê-lo, nosso futuro começaria a mudar.

Ao mesmo tempo, deixamos de ter sido modernos, no pretérito, pois tomamos consciência, retrospectivamente, de que os dois conjuntos de práticas estiveram operando desde sempre no período histórico que se encerra. Nosso passado começa a mudar. Enfim, se jamais tivéssemos sido modernos, pelo menos não da forma como a crítica nos narra, as relações tormentosas que estabelecemos com as outras naturezas-culturas seriam transformadas. O relativismo, a dominação, o imperialismo, a má-fé, o sincretismo seriam todos explicados de outra forma, modificando então a antropologia comparada (ibidem, p. 16).

A grande separação entre outras naturezas-culturas e os modernos seria, segundo Latour, que elas, ao se dedicarem a pensar os híbridos, não permitiram sua proliferação. Isto, finalmente, leva o autor a nos convidar a pensar: se deixássemos de ser modernos e não mais separar o trabalho de proliferação e o trabalho de purificação, o que iremos nos tornar? “Como desejar as Luzes sem a modernidade” (ibidem, p. 17). Diz o autor que “será preciso reduzir a marcha, curvar e regular a proliferação dos monstros através da representação oficial de sua existência”, talvez necessitemos de uma outra democracia, uma que seja estendida também às coisas (ibidem).

A teoria de Latour sobre a modernidade se aplica em diversas maneiras no presente trabalho. A reflexão que propus sobre trabalho, pertinente à análise que me proponho dos processos de uma banda-coletivo independente brasileira, exige ferramentas teóricas que lidam não apenas com esta prática social isoladamente mas a colocam em perspectiva com o todo social que o comporta e o cria. Analisar e criticar o trabalho em música exige uma correlação da atividade com seus praticantes no contexto sociocultural em questão e prefiro percorrer este caminho através desta desconstrução de Latour: não só o trabalho em música seria uma categoria moderna a analisar em perspectiva mas toda a modernidade em si como modelo social. Isto se torna muito útil quando os indivíduos pesquisados estão inseridos em modelos sociais que por si só já contradizem as lógicas modernas. Ao analisar o Macaco Bong, me deparo com os modelos sociais do Fora do Eixo. Ao aproximar destes modelos me deparo com um movimento social denso e crítico em relação à modernidade. O caminho analítico traçado aqui acontece recheado de recortes, mas é um traço que não pode deixar de pensar a banda, a sociedade em que vive e a sociedade que quer construir com as disputas que trava politicamente. A partir das compreensões pregressas apresentadas aqui de música como processo, cultura, experiência social, fica claro pra mim que toda esta análise holística se relaciona diretamente com a prática musical e parte dela se transforma na prática estética-social que é a música que realizam.

Mudanças em Curso: Desconstruindo Paradigmas

O grande impasse moderno na teoria de Latour é que, ao acreditar na purificação da crítica, nossa sociedade permitiu a proliferação dos híbridos. Esta

superpopulação coloca em cheque a “crítica contemporânea” que não dá mais conta dos trabalhos de purificação.

A hipótese do autor é muito atual e se mostra uma boa ferramenta para pensarmos a experiência musical contemporânea. Refiro-me à “experiência” por considerar a música como um processo relacional e não como um objeto, com já exposto anteriormente. Coloco também que a constatação de que nunca fomos modernos do autor corrobora para este entendimento da música como processo. A objetificação da música e, também, sua concepção como mercadoria, está estreitamente ligada aos processos constituintes da modernidade. Os “críticos modernos” no campo da música já nos a apresentaram em diversas formas: naturais, sociais, discursivas. Digamos, superficialmente, pela musicologia, sociologia da música, semiótica. Proponho aqui um paralelo com a crítica de Latour à concepção moderna tripartida (natureza, sociedade, linguagem) aplicando suas ideias a esta tripartição que observo no campo dos estudos de música (musicologia, sociologia da música, semiótica musical). Quando a primeira fala de série harmônica ou proporção áurea, tornam-se obsoletos os sujeitos, as sociedades ou os sentidos. Quando a segunda aponta os contextos e as formas de reprodução de classes e gostos, esquecemos as tecnologias informais, as apropriações e resignificações dos textos. Quando a terceira se concentra nas questões da linguagem, torna o discurso “um mediador independente, tanto da natureza quanto da sociedade” (ibidem, p. 62), interpreta e empobrece o mundo, erguendo um outro mundo fantasmagórico de “significados” (SONTAG apud SEGATO, 1992, p. 122). A experiência musical é ao mesmo tempo física, social e simbólica. Descrevê-la apenas sob uma ótica deste trinômio é apostar no paradoxo da modernidade que oculta as continuidades entre natureza e cultura. É desconsiderar que também vivemos em um tecido inteiriço, que nos permeamos de redes fabricantes de híbridos. É fazer “vista grossa” à proliferação dos “*aliens*” (LATOURE, 2009).

Os debates sobre políticas da cultura e arte hoje, no Brasil, refletem um momento de crise desta modernidade. Um momento em que os discursos da crítica tradicional não dão conta da proliferação e do trabalho das redes. Um ponto chave deste processo é a mudança de uma concepção antiga de cultura, entendida como artes e patrimônio histórico, por parte do governo e instituições ligadas a ele, para cultura como conceito antropológico. Gilberto Gil afirmou em sua gestão como Ministro da Cultura que “Cultura é a vida de tudo o que está além do ‘comprar’ e do

‘vender’ para satisfação das necessidades materiais. Tudo o que é subjetividade, expressividade. Tudo o que é o mundo do espírito. Todas as linguagens¹⁰⁸.” E este discurso foi também assumido por setores da população que atuam propositivamente no desenvolvimento destes conceitos e na aplicação dos mesmos, o que gradativamente e inevitavelmente sugeriria novas configurações sociais¹⁰⁹, um desvio natural no curso da tradução moderna apontada por Latour. Tal é o caso do Fora do Eixo, na minha análise e de outras redes de cultura no país. O conceito de artista autoral é uma construção que se baseia nos princípios do individualismo humanista, desenvolvido durante a Idade Moderna no ocidente e base da modernidade capitalista. No século XVI “a imprensa suscita a concorrência (...). A propriedade artística começa a existir de direito quando compositores recebem, na forma de ‘privilégio’, um monopólio de impressão, difusão e representação” (CANDÉ, 2001, p. 630). No século XVII a Academia Real de Música em Paris pagava cem libras por cada uma das dez primeiras apresentações de um compositor, diminuindo a cinquenta libras para as vinte subsequentes (ibidem). Em 1709 surge na Inglaterra a primeira lei sobre direito autoral, influenciada pelas teorias de John Locke¹¹⁰, dotando o autor de um “direito exclusivo de reproduzir suas obras durante catorze anos” (ibidem, p. 631). Seguem-se a estes fatos inúmeros momentos onde as constituições ocidentais ora dotam o autor de um direito de propriedade, ora o aliena do mesmo direito limitando tempo e condições de uso de uma obra. Teixeira Coelho, político cultural e museólogo, diferencia obra de cultura de obra de arte, apontando que “na obra de arte, o determinante é um indivíduo” (COELHO, 2008, p. 122). Assim nós ocidentais construímos o que hoje entendemos, não sem alguma dificuldade, por “autoria”. As chagas das bizarrices generalizantes destes conceitos não tardam a aparecer no momento em que mercantilizamos não só nossa cultura, mas culturas de outros¹¹¹. A política de direito autoral é o grande sustentáculo da Indústria Cultural. Hoje ela é

¹⁰⁸ Parte 1 da entrevista em áudio disponível em <http://www.cultura.gov.br/site/2007/11/14/ministro-gilberto-gil-fala-sobre-as-acoes-do-minc-2/>

¹⁰⁹ Um grande exemplo disto é o Partido da Cultura, “um movimento suprapartidário, acionador de agentes e partidos políticos que ocupam funções públicas” (Atilio Alencar em <<http://partidodacultura.blogspot.com/>>). “O PCult surge nas campanhas eleitorais de 2010. Nasceu de uma articulação política do FdE [Fora do Eixo], embora, hoje, esteja para além do Circuito ao atingir escala ampla de participação na sociedade civil organizada. Dessa forma, o Partido abrange todo e qualquer partidário da cultura (produtores culturais, artistas, público convencional).” (ibidem)

¹¹⁰ Filósofo inglês, um dos principais teóricos do contrato social, influente nas concepções modernas de identidade.

¹¹¹ Existem discussões polêmicas em torno do uso leviano, em gravações mercantilizadas diversas, de músicas ou elementos musicais originárias de tradições ritualísticas as quais nunca se preocuparam em criar os conceitos de autor ou propriedade intelectual.

mais uma coisa que está em crise no Brasil, mostrando que, uma vez balançada a estrutura, toda a construção é condenada às ruínas, não saindo ilesa de pelo menos muitas rachaduras.

A etnomusicologia há um tempo já nos trouxe o entendimento antropológico de cultura no estudo da música. Allan Merriam (1964) já nos apontou que devemos entender a música não apenas *na* cultura, mas *como* cultura, não tendo “existência autônoma divorciada dos comportamentos que a produz” (ibidem, p. 7). Anthony Seeger, no conhecido livro de Meyers, nos mostrou o quanto a etnografia “é uma abordagem privilegiada no estudo da música¹¹²” (SEEGER, 1992, p. 89). A disciplina em si, apesar de múltiplas facetas e interpretações, toma como consensual, a princípio, o entendimento de que a música não se restringe a apenas seus sons ou à organização dos mesmos. Partindo destes pontos, é compreensível que a categoria “arte” não seja suficiente para discursar sobre a maioria das formas de experiência cultural e estética. Tampouco se mantêm seguro o que suporta o ser “artista” como conceito objetivo, como categoria social ou como elo em algum sistema de produção. A partir do momento em que concebemos a experiência musical (incluem-se aqui as atividades criativas, performáticas, auditivas, transcendentais, etc.) como um resultado de uma ação em rede, como um momento de ocupação dos fios ocultos que ligam os polos natureza e cultura, nos deparamos com uma situação de silêncio teórico no pensamento moderno. Quando o pensamento teórico é moderno, ele só funciona se operado por um dos três pilares da tripartição crítica. Aí se encontra toda a dificuldade de se pensar a música. Aí se encontram também os motivos pelos quais muitas pessoas se calam e começam a fazer música. É justamente neste limbo onde operam as traduções ocultas (LATOURET, 2009), é nele que se encontram as maneiras possíveis de se pensar a experiência musical, pois ela não é nem só natural e nem só cultural. Enquanto o ocidente esteve cuidadosamente preocupado em separar estas esferas, nós músicos, sem alarde e estranhamento, permitiram que surgissem nossos gênios, nossas estrelas, nossos cânones, nossos manuais de harmonia, nossos assalariados, nossos prestadores de serviço, nossas gravadoras *majors*, nossas orquestras estatais, nossos alunos frustrados. Em suma, toda uma cadeia produtiva da música que se consolidou a partir da invenção dos direitos autorais pelas editoras até o advento do compartilhamento on-line de fonogramas pela internet, hoje está em crise, é um

¹¹² *is a privileged approach to the study of music*

conglomerado condenado, porque suas bases não mais fazem sentido no contexto em que se encontram.

Ao propor o entendimento da experiência musical como um experiência híbrida, de corpo e espírito, de razão e intuição, da esfera do social e do natural, observo que desvelam-se preocupações outras. A reivindicação direitos trabalhistas e regulamentações para artistas toma um corpo diferente se observada sob a perspectiva da transformação de experiências em mercadorias pois o foco, mais claramente observado, pode ser questionado. Na minha leitura, os artistas ativistas pela cultura que se dedicam a pensar em outro fluxograma que o produtor-distribuidor-consumidor para suas vidas, atingem outros níveis de paz e felicidade que os comumente observados em uma sociedade de mercado.

Embora ricamente dotadas, as sociedades capitalistas modernas consagram-se à proposição da escassez. O primeiro princípio dos povos mais ricos do mundo é a ineficiência de meios econômicos. O sistema de mercado industrial institui a escassez de modo jamais visto em qualquer outra parte. Onde a produção e distribuição são organizadas através do comportamento dos preços, e todos os meios de vida dependem de ganhar e gastar, a insuficiência dos meios materiais torna-se o ponto de partida explícito e calculável de toda atividade econômica. (SAHLINS, 2004, p. 3)

Com este discurso, Marshall Sahlins desenvolve a tese de que as sociedades baseadas na caça e coleta são sociedades afluentes originais. “Uma sociedade afluente é aquela em que todas as vontades materiais das pessoas são facilmente satisfeitas” (ibidem, p.1), seja produzindo mais ou desejando menos. Sahlins contrapõe dois modelos, um a partir de Galbraith e outro a partir de uma concepção “Zen” da riqueza. O primeiro naturaliza as necessidades infinitas dos homens, enquanto estes possuem meios limitados de satisfazerem-se, porém aptos ao aperfeiçoamento. “Assim, a lacuna entre meios e fins pode ser diminuída pela produtividade industrial, ao menos para que os produtos ou bens indispensáveis se tornem abundantes” (ibidem). O segundo modelo parte de premissas um pouco diferentes das primeiras, diz o autor: “que as necessidades humanas materiais são finitas e poucas, e os meios técnicos invariáveis mas, no conjunto, adequados. Adotando-se a estratégia Zen, pode-se usufruir de abundância sem paralelo - com baixo padrão de vida” (ibidem). O primeiro caracteriza a sociedade moderna, o segundo descreve os caçadores e coletores primitivos.

O que observo tanto nos coletivos Fora do Eixo que pude acompanhar e no Macaco Bong é uma fusão dos modelos acima apresentados por Sahlins. A

perspectiva de vida coletiva pauta a constante avaliação das necessidades do grupo e indivíduos. O consumo só é realizado justificado por uma necessidade coletiva, visando os objetivos comuns. Há um senso de responsabilidade individual e autonomia para realizar o consumo, ao mesmo tempo em que o indivíduo se entende capaz de se defender perante o grupo, justificando os motivos. Tal é a lógica já apresentada anteriormente aqui nas palavras transcritas de Pablo Capilé ao explicar o modelo do Caixa Coletivo, adotado pelo FdE e pelo Macaco Bong. As necessidades humanas do grupo são desnaturalizadas e acordadas em conjunto. Por exemplo, o consumo de cigarro, pude observar, é colocado como uma necessidade coletiva, dado a observação de que a maioria dos indivíduos fuma. A preparação de alimentos sem carne é pautada a partir das escolhas fundamentadas de indivíduos que optam por ser vegetarianos e o grupo entende isto como valor. O gasto com cigarros entra na cota de subsistência juntamente com alimentos. Ao mesmo tempo, qualquer indivíduo pode questionar este acordo e propor uma nova configuração. Um coletivo pode ter necessidades diferentes, mas a rede permite uma troca de crivos que, compartilhados, transformam-se em um conjunto de parâmetros para o estabelecimento do que é essencial. Na minha leitura o supérfluo é visto de forma diferente pois o paradigma da autossuficiência, potencialização da produção local ou produção para consumo próprio estão presentes modificando a lógica industrial de produção e consumo para uma lógica de produção artesanal.

Desta forma as noções comuns naturalizadas de progresso, que muitas vezes pautam políticas públicas de incentivo econômico em empresas, como algo indubitavelmente positivo, se tornam relativas e não pautam a construção social destes grupos. A resposta que se configura no desenvolvimento tecnológico pelo progresso não é necessariamente uma resposta a necessidades naturais do homem, a partir de Shalins. Tudo configurou-se em um sistema de proliferação de necessidades para alimentar e justificar o desenvolvimento das fábricas, mercados e laboratórios. O “discurso moderno”, apontado por Latour, nas suas purificações e quebras, ocultam neste processo o híbrido: Necessidades *naturais* forjadas *culturalmente*. Acredito que sejam estes alguns dos “monstros” os quais Latour menciona que teriam sua proliferação regulada a partir do momento de sua existência oficializada. Ao aceitar a ilusão da modernidade, observo ser possível reconfigurar a cartela de necessidades humanas propostas por grupos sociais urbanos, como os que observei. A tecnologia industrial é gradativamente substituída pela tecnologia social, como exemplificado no

Fora do Eixo. O paradigma da escassez é abandonado e a sociedade, multiplicada pelos olhares distintos dos nichos sociais urbanos, pode ser observada como uma “sociedade, afluyente” (SAHLINS, 2004), o foco vira-se a outros problemas, como o da distribuição de renda e espaço. Este é o caso do movimento que o grupo analisado aqui abraça e se codifica a partir.

2. Sociedade P2P

Rede é o modelo que embasa o Fora do Eixo não somente em sua organização institucional mas também nos processos de conexão social cotidiana. O processo ponto-a-ponto, que ocorre pelo paradigma da rede – pontos equidistantes conectados por nós – aparece sempre no discurso Fora do Eixo e Macaco Bong. Teóricos sociais levantaram modelos de organização social emergentes a partir de vidas conectas desta forma, pós “internet 2.0”. Apresento aqui algumas teorias e reflexões sobre este modelo que muito se faz útil para compreender a forma de organização Fora do Eixo e Macaco Bong.

P2P (peer-to-peer) ou ponto-a-ponto é uma forma de relação social sem intermediários, que pode ser aplicada a formas de consumo e produção. O processo se originou a partir de redes tecnológicas distributivas. “Processos ponto-a-ponto ocorrem em redes distributivas. Redes distributivas são redes nas quais agentes autônomos podem livremente determinar seus comportamentos e conexões sem a intermediação de *hubs*¹¹³” (BAUWENS, 2005).

Segundo Bauwens, projetos P2P são caracterizados por equipotencialismo ou “anti-credencialismo”, “isto significa que não há uma seleção a priori para a participação. A capacidade de cooperar é verificada no próprio processo de cooperação¹¹⁴” (ibidem). O processo também é caracterizado por uma horizontalidade no acesso às informações de todas as etapas de um determinado projeto. Diferentemente de um processo hierárquico onde a informação se reserva ao conhecimento de uma elite intelectual, “quando participantes somente têm acesso em

¹¹³ P2P processes occur in distributed networks. Distributed networks are networks in which autonomous agents can freely determine their behavior and linkages without the intermediary of obligatory hubs. “Hub” é um dispositivo que recebe informação em uma rede de computadores e a redistribui para outros que estejam conectados a ele. No modelo proposto, a conexão é direta entre os pontos, sem a necessidade do intermediário recebendo e retransmitindo a informação.

¹¹⁴ this means that there is no a priori selection to participation. The capacity to cooperate is verified in the process of cooperation itself.

uma perspectiva de ‘somente o que precisa saber’, a comunicação em projetos ponto-a-ponto não é vertical e baseada em regras de pareceres estritamente definidas, mas o *feedback* é sistêmico, integrado no protocolo do sistema cooperativo¹¹⁵” (ibidem). Bauwens aponta que uma cultura P2P funciona em uma rede livre e focada em abundância global com direitos equipotenciais de todos e em todos os campos da atividade humana. A troca em P2P funciona diferentemente das leis de mercado, podendo os indivíduos livremente contribuir ou retirar o que precisam, seguindo suas inclinações próprias. É um sistema recíproco, e diferentemente do mercado que trabalha pelo valor de troca e lucro, opera no valor de uso. “Enquanto o P2P aponta a uma participação integral, o Mercado somente preenche as necessidades daqueles com poder de compra¹¹⁶” (ibidem). Para Bauwens, P2P e o capitalismo são intimamente conectados, pois o mercado e P2P são interdependentes. A operação P2P produz “valor de uso” principalmente através de produtos imateriais. Este “valor de uso” não gera receita financeira o que torna inviável a sustentabilidade de seus agentes sem o mercado capitalista. O mercado por sua vez, é hoje dependente do sistema P2P, pois se baseia em redes distribuídas e em infraestruturas de P2P na computação e comunicação. Apesar disso vive uma contradição interna misturando plataformas em redes colaborativas com sistemas fechados e a produção monopolizada pela hierarquia corporativa. Ainda sim, Bauwens afirma que, “de fato, a dependência do capitalismo contemporâneo em relação ao P2P é sistêmica. Enquanto a infraestrutura subjacente ao capitalismo se torna distributiva, ela gera práticas ponto-a-ponto e se torna dependente das mesmas¹¹⁷” (ibidem). O Autor continua:

A escola franco-italiana do “capitalismo cognitivo” salienta que a criação de valor hoje não está mais confinada à empresa, mas condicionada à massiva intelectualidade de trabalhadores sapientes os quais, através de suas experiências e aprendizados durante suas vidas e conectividades sistêmicas, constantemente inovam dentro e fora da empresa. Este é um argumento importante já que justificaria o que enxergamos como a única solução para a larga expansão da esfera ponto-a-ponto dentro da sociedade: a renda básica universal. Somente a independência do trabalho e da estrutura do salário consegue

¹¹⁵ *while participants only have access on a 'need to know' basis, P2P projects communication is not top-down and based on strictly defined reporting rules, but feedback is systemic, integrated in the protocol of the cooperative system*

¹¹⁶ *Whereas P2P aims at full participation, markets only fulfill the needs of those with purchasing power*

¹¹⁷ *In fact, contemporary capitalism's dependence on P2P is systemic. As the whole underlying infrastructure of capitalism becomes distributed, it generates P2P practices and becomes dependent on them.*

garantir que pontos produtivos possam continuar a criar esta esfera de valor de uso altamente produtivo¹¹⁸ (ibidem).

Uma das formas de se construir uma plataforma social para o desenvolvimento de redes sociais produtivas P2P é através da “renda básica universal”, ou “renda básica de cidadania¹¹⁹” como conhecida no Brasil. A pesquisadora da UFRJ Ivana Bentes, adepta e defensora da idéia, aponta que se “toda vida é produtiva, é preciso um salário para existir”¹²⁰. Bentes afirma que a “circulação livre da produção cultural, com custo baixíssimo ou de graça, já está criando uma outra economia, de abundância. Não adianta querer criar escassez reprimindo” (BENTES apud DIB, 2008). Nestes termos a renda básica de cidadania se configura em uma solução ferramental prática para a transição de uma sociedade capitalista consagrada à escassez a um novo tipo de sociedade afluenta, com livre circulação de bens culturais desvinculados de mercados. Ao mesmo tempo é uma resposta concreta e sincera a artistas retrógrados que vivem dos problemáticos e controversos direitos autorais e seus intermediários arrecadadores¹²¹.

Bawens aponta que esta “receita básica universal”, que cria uma fonte de renda independente do trabalho assalariado, tem o potencial de amparar maiores desenvolvimentos da produção de valor de uso P2P.

Através do etos da “atividade integral” (ao contrário do emprego integral) do ponto-a-ponto, a renda básica recebe um poderoso novo argumento: não somente eficaz em

¹¹⁸ The French-Italian school of 'cognitive capitalism' stresses that value creation today is no longer confined to the enterprise, but beholden to the mass intellectuality of knowledge workers, who through their lifelong learning/experiencing and systemic connectivity, constantly innovate within and without the enterprise. This is an important argument, since it would justify what we see as the only solution for the expansion of the P2P sphere into society at large: the universal basic income. Only the independence of work and the salary structure can guarantee that peer producers can continue to create this sphere of highly productive use value. (ibidem)

¹¹⁹ A renda básica de cidadania é uma política econômica onde o governo garante o repasse de uma renda para todo cidadão, visando atender suas necessidades básicas de sobrevivência. Tem um histórico largo de teorizações e tentativas de implementação no ocidente, em sua maioria baseadas no combate à pobreza e desemprego, amparados pela idéia de que a produção total corrente é suficiente para suprir as necessidades da população. Tem no Alasca seu principal exemplo de implementação. O Brasil campeia algumas discussões sobre o assunto representadas pela Lei Nº 10.835, de autoria de Eduardo Suplicy, promulgada no governo Lula tendo como iniciativa concreta o projeto Bolsa Família.

¹²⁰ Palestra na 5ª Semana de Comunicação da UFMG disponível em <<http://circuitomineiro.org/ivana-bentes-inaugura-5%C2%AA-semana-de-comunicacao-na-ufmg/>>. Acesso em Novembro de 2011.

¹²¹ No Brasil se materializa na figura do ECAD (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição), órgão privado instituído por Lei, e suas diversas entidades associadas os quais, por suspeita de fraude e formação de cartel, estão sob investigação por CPI instalada em junho de 2011

termos de pobreza e desemprego, mas também ao criar importantes novos valores-de-uso para comunidades humanas ¹²²(ibidem).

Desde o Napster¹²³, no início do século XXI, a sociedade contexto desta pesquisa já consome música por práticas ponto-a-ponto. As maneiras com que este novo paradigma social influenciou e foi base de modelagem para a forma com que o grupo pesquisado aqui faz música é uma das questões desta pesquisa. Socialmente o Fora do Eixo foi o berço do Macaco Bong e é aí que encontraremos suas estruturas de funcionamento que são contaminadas pelas lógicas do compartilhamento digital tendo como princípio fundamental o modelo da rede que se conecta ponto-a-ponto. Entendendo a organicidade FdE, entenderemos a organicidade Macaco Bong e nos aproximamos mais do objetivo de analisar o grupo como um processo inteiro – socialmente e esteticamente – observando as conexões retroalimentares.

Música: um produto necessário ou um mundo possível?

Murizio Lazzarato coloca que a empresa "não cria o objeto (a mercadoria), mas o mundo onde este objeto existe. Tampouco cria o sujeito (trabalhador e consumidor), mas o mundo onde o sujeito existe" (LAZZARATO, 2006, p. 98). O autor explicita a separação entre empresa e fábrica, no capitalismo contemporâneo, onde a primeira conserva "todas as funções, todos os serviços e todos os empregados que lhe permitem criar um mundo: atividades de pesquisa e desenvolvimento, de marketing, de concepção, de comunicação, ou seja, todas as forças e agenciamentos (ou máquinas) de expressão" (ibidem, p. 99). Sem a crítica moderna ocultando proliferações, seriam estes talvez alguns dos híbridos os quais deveriam ter suas produções reguladas (LATOURE 2009). Lazzarato, invertendo a definição de Marx, sentencia de maneira intrigante que "o capitalismo não é um modo de produção, mas uma produção de mundos. O capitalismo é uma afetação" (LAZZARATO, 2006 p. 100). O motivo de tais reflexões no presente trabalho é, na verdade, uma guerra de mundos corrente. Como pudemos ver o grupo analisado não apenas se dedica ao estabelecimento de experiências e relações estéticas mas, através delas e de projetos

¹²² *Through the 'full activity' ethos (rather than full employment) of P2P, the basic income receives a powerful new argument: not only as efficacious in terms of poverty and unemployment, but as creating important new use-value for the human community.*

¹²³ Sistema pioneiro de compartilhamento P2P de arquivos pela internet, com foco em arquivos de áudio no formato MP3.

políticos, se integra a um movimento social que se coloca como disputador de sociedade. A música do Macaco Bong é símbolo estético, para muitos, das ideologias do Fora do Eixo e sua criatividade e prática estética não pode ser compreendida se não vista em perspectiva à provocação social que abraça. Como diz Lazzarato, “A guerra econômica travada em nível planetário é assim uma guerra estética, sob vários aspectos” (ibidem, p. 100), e nesta perspectiva pretendo analisar a militância estética e política do Macaco Bong como um processo único.

Entendo que talvez não seja uma guerra tão difícil, se acompanhada da compreensão de Latour em sua proposta de nunca haveremos sido modernos de verdade. Mas, sendo assim, deveríamos reconstruir a maneira como entendemos a música e a maneira como entendemos sua experiência. A partir da aceção da existência dos “intermediários” mencionados pelo autor que ocultam os processos de mistura, a partir da condição de não modernos e a observação das ferramentas da “crítica” apontadas por Latour, é possível observar as “continuidades” ocultadas pela modernidade entre o social e o natural, o feito e o construído, fato e fetiche (LATOURE, 2002). Desta forma torna-se possível, na minha leitura, a observação do quanto a música é uma experiência material e ao mesmo tempo social, do quanto ela é manipulada em laboratórios ao mesmo tempo em que é ensinada pelos espíritos. Há algum tempo a música já é concebida como algo além de um reflexo de uma sociedade (MERRIAM, 1964, p. 13). Observando-a como construtora de mundos, a partir das reflexões dos autores colocadas, podemos nos perguntar qual outro mundo podemos criar; ou ainda, quais outros já existem e nunca olhamos para eles? É nesta perspectiva que pauto a metodologia de pesquisa: investigar as construções sociais promovidas pelo grupo através de agências estéticas e políticas conectadas.

A indústria do entretenimento opera na lógica exposta por Lazzarato, construindo um mundo onde o produto que ela faz é necessário. O marketing e a propaganda são ferramentas eficazes de construção de valores-de-uso sociais.

“Quem, pelo seu produto, satisfaz as suas próprias necessidades, apenas cria um valor-de-uso pessoal [mas não uma mercadoria]. Para produzir mercadorias, tem não somente de produzir valores-de-uso, mas valores-de-uso *para os outros*, valores-de-uso sociais.” (MARX, 1974¹²⁴).

¹²⁴ Parte 1, Seção 1. Edição em HTML da Marxists Internet Archive, 2005. Disponível em <<http://www.marxists.org/portugues/index.htm>>. Acesso em Nov. 2011.

Adorno, ao cristalizar seus pensamentos analisando música popular, ganhou inúmeros críticos que o categorizam a partir somente de suas análises lacunares das “músicas de consumo”. A partir de Martín-Barbero (2009) é possível propor uma perspectiva mais contextual de Adorno sobre a Indústria Cultural. O termo, cunhado em *Dialética do Esclarecimento*, de 1947, deve ser entendido no contexto dos acontecimentos políticos e econômicos da democracia de massa na América do Norte e da Alemanha nazista. “Ali se busca pensar na dialética histórica que, partindo da razão ilustrada, desemboca na irracionalidade que articula totalitarismo político e massificação cultural como as duas faces de uma mesma dinâmica” (MARTIN-BARBERO, 2009, p. 73). O autor explica que o conceito se dá por um processo, sendo perigosas as definições amparadas em frases desconexas. Na análise de Martín-Barbero a “unidade de sistema” é enunciada a partir de uma análise da lógica da indústria, potencializada pela guerra, na qual se distingue um duplo dispositivo:

a introdução na cultura da produção em série, ‘sacrificando aquilo pelo qual a lógica da obra se distinguia do sistema social’, e a imbricação entre produção de coisas e produção de necessidades de modo tal que ‘força da indústria cultural reside na unidade com a necessidade produzida’; o ponto de contato entre um e outro acha-se na ‘racionalidade da técnica que é hoje a racionalidade do domínio mesmo’ (ibidem, p. 73)

A leitura de Barbero sobre Adorno é que sua crítica é, na verdade, sobre a lógica de produção industrial em série que se estabelecia, amparada em paradigmas tecnicistas que tomavam corpo na organização política da época. A “arte para consumo” que, e na verdade não podia ser diferente, é apropriada e ressignificada pelos indivíduos que a experimentam esteticamente, não é o principal problema ali, mas sim as lógicas produtivas que a sustentam, reflexo de modelos sociais emergentes no ápice do Fordismo pós guerra.

O desenvolvimento dos meios de produção de necessidades foi, talvez, o maior trunfo das Indústrias Culturais. Foi o que permitiu a manipulação laboratorial de valores-de-uso sociais, mencionadas acima, garantias necessárias ao triunfo de qualquer plano de negócios. Este laboratório de tecnologias de controle¹²⁵ e produção de subjetivação, na maioria das vezes personificado no marketing e na publicidade, pode ser entendido com um grande *alien* moderno na lógica latourniana, amálgama de

¹²⁵ “No final do século XIX, no momento em que as sociedades de controle começavam a elaborar suas próprias técnicas e seus próprios dispositivos, o grupo social não se constituía mais nem por aglomerações, nem pela classe, nem pela população, mas pelo público (ou melhor, pelos públicos).” (TARDE apud LAZZARATO, 2006, p. 75).

natureza e cultura, oculto pelos discursos dos modernos publicitários, muitos sob a bandeira da “liberdade de expressão”. Isto fica mais claro a partir da análise de Lazzarato que apresento na sequência, seguida da análise de Bentes (2008) sobre liberdade de expressão na publicidade.

Maurizio Lazzarato, como já exposto no acima, aponta uma separação entre a fábrica e a empresa, já mencionada por Deleuze (1992), como um emblema de uma transformação profunda no modo de produção capitalista. Transformação esta que se dá imbricada à passagem de uma Sociedade Disciplinar, como proposta por Foucault, a uma Sociedade de Controle¹²⁶, onde a máquina de expressão (social e tecnológica) se torna “um lugar estratégico para o controle do processo de constituição do mundo social. É nela e através dela que tem lugar a atualização do acontecimento nas almas e sua efetuação nos corpos” (LAZZARATO, 2006, p. 76). Utilizando um conceito deleuziano de acontecimento, Lazzarato aponta que:

A empresa neutraliza o acontecimento, reduz a criação de possíveis e sua efetuação à simples realização de um possível já determinado sob o jugo das oposições binárias. As sociedades de controle caracterizam-se assim pela multiplicação da oferta de "mundos" (de consumo de informação, de trabalho, de lazer). Trata-se porém de mundos lisos, banais, formatados, porque são mundos da maioria, vazios de toda singularidade. Não se trata, de modo algum, dos mundos dos possíveis, do acontecimento. Diante desses mundos normalizados, nossa "liberdade" é exercida exclusivamente para escolher dentre possíveis que outros instituíram e conceberam. Ficamos sem o direito de participar da construção dos mundos, de formular problemas e de inventar soluções, a não ser no interior de alternativas já estabelecidas. E a definição destas alternativas é atribuição de especialistas (da política, da economia, das cidades, das ciências) ou dos "autores" (da arte, da literatura). É por essa razão que temos a desagradável sensação de que, uma vez que tudo é possível (desde que no âmbito das alternativas preestabelecidas), nada é mais possível (a criação de algo novo). A sensação de impotência e de aborrecimento que todo capitalismo contemporâneo nos causa foi criada pelo afastamento da dinâmica do acontecimento. (ibidem, p.101).

¹²⁶ Segundo Deleuze, a partir de uma crise generalizada de todos os meios de confinamento (prisão, hospital, fábrica, escola, família), os quais caracterizavam sociedades disciplinares, passamos a uma sociedade de controle. “Os confinamentos são moldes, distintas moldagens, mas os controles são uma modulação, como uma moldagem auto-deformante que mudasse continuamente, a cada instante, ou como uma peneira cujas malhas mudassem de um ponto a outro” (DELEUZE, 1992, p. 2). “nas sociedades de controle nunca se termina nada, a empresa, a formação, o serviço sendo os estados metaestáveis e coexistentes de uma mesma modulação” (ibidem, p. 3). Assim, saímos de um modelo de fábrica para o de empresa, “num estado de perpétua metaestabilidade, que passa por desafios, concursos e colóquios extremamente cômicos” (ibidem, p. 2).

Em um congresso em julho de 2008, publicitários brasileiros lançaram um manifesto em favor da liberdade de expressão na veiculação de propagandas¹²⁷, ao se verem ameaçados por tentativas de regulamentação por parte dos órgãos de defesa do consumidor e da saúde pública. A crítica de Ivana Bentes ao manifesto expõe de maneira clara o jogo de mediações que sempre foi muito bem escondido pela crítica moderna. Segundo Bentes, a retórica e estratégia usadas no manifesto são conhecidas:

Qualquer tentativa do Estado de regular a mídia (seja a faixa etária indicativa de programas na TV, seja a veiculação de publicidade de cigarros, bebida alcoólica, gordura trans ou uma cota de filmes brasileiros na TV); qualquer movimento social que ameace os lucros exorbitantes da publicidade e a liberdade de empresa é considerado "censura" e "ataque a liberdade de expressão" (BENTES, 2008¹²⁸).

A autora critica o manifesto que coloca os publicitários como os mediadores protagonistas da sociedade, como se fossem fiéis interlocutores, conscientes formadores de opinião. Bentes aponta que o caminho deve ser o oposto: a radicalização da democracia deve, na verdade, democratizar a publicidade corporativa - “que vende quase qualquer coisa, que cria necessidades, fidelidades, hábitos e valores, estilos mais ou menos predadores...” (ibidem). Esquecem o “prossumidor”, diz Bentes, o consumidor que se tornou produtor e publicista; o povo é que deve ser empoderado em um estágio de politização do consumo, onde o próprio povo é que faz a publicidade, protagonizando, exigindo, opinando, protestando e pressionando os fabricantes, diz a autora.

De certa forma, as redes de produção e difusão de cultura livre que hoje existem foram determinantes para a desconstrução deste discurso publicitário que sempre pautou as mídias controladas. O cerceamento de liberdade acontece então, na verdade, no caminho inverso, quando a publicidade limita os mundos possíveis em meios pré estabelecidos de produção de subjetividades, como apontado por Lazzarato na figura da empresa. O documentário *Food, Inc.*, de Robert Kenner, não é o único que apresenta empresas e conglomerados como controladores da informação que chega ao consumidor sobre os processos de produção e formas de poder dentro das cadeias produtivas. Movimentando bilhares de dinheiro ao ano, a indústria da

¹²⁷ Cf. <http://g1.globo.com/Noticias/Economia_Negocios/0,,MUL649180-9356,00.html>

¹²⁸ Artigo para versão eletrônica da revista *Le Monde Diplomatique Brasil*, disponível em <<http://diplomatique.uol.com.br/acervo.php?id=2451>> acesso em 20 nov 2011.

comunicação faz grande proveito das quebras modernas, operando nas contradições que a crítica muito bem disfarça¹²⁹, criando e controlando mundos.

O potencial criador de mundos do capitalismo e da indústria cultural não é particular dos mesmos. Na verdade, se Latour é correto, a produção de híbridos sempre foi imanente aos nossos tecidos inteiriços que não separam o natural e o social. Como mencionei anteriormente, podemos entender a atividade/experiência musical como, ela mesma, um trabalho de mediação ou tradução (LATOURE, 2008) construtor de mundos. Isto escapou a Adorno, levando-o a uma crítica tão voraz aos “produtos” da indústria, a qual se derramou como magma aos sujeitos que se construíam e construíam seus mundos a partir destes mesmos produtos. Ou seja, mundos potentes são construídos a todo instante individualmente e coletivamente e é insípida qualquer discussão qualitativa em relação a isso (ao que Adorno se entregou). O problema talvez seja de ordem quantitativa aqui. É onde Adorno faz sentido criticando a produção em série de produtos, controlada, e a produção em série de necessidades, igualmente controlada. Isto se materializa de forma muito clara quando Lazzarato aponta os mundos normalizados e suas opções pré-estabelecidas de reconfiguração. É neste limite de opções as quais cerceiam os modernos que reside a raiz de todo o nosso problema. É o que nos separa das outras naturezas-cultura. É o que nos fazem ser diferentes ao mesmo tempo em que nos fazem condicionadamente iguais, repudiadores da diversidade, de outros mundos possíveis: O “Um”, traduzido em Estado, regentes, hits, gênios, tonalidades; motor que transforma uma sociedade

¹²⁹ Latour (2009) considera que, para a Constituição moderna existir e não colapsar em contradições, os modernos se servem de quatro garantias. As duas primeiras consistem em alternar as fontes de poder passando da pura força natural à pura força política e inversamente – “nós não criamos a natureza; nós criamos a sociedade; nós criamos a natureza, nós não criamos a sociedade”. A terceira impede qualquer mistura entre o que pertence à natureza e o que pertence à política. A quarta garantia estabelece um Deus distante e ao mesmo tempo juiz e soberano – “nós não criamos nem uma nem outra, Deus criou tudo; Deus não criou nada, nós criamos tudo” (LATOURE, 2009, p. 39). Para ficar mais claro, nas palavras no autor: “Se você os criticar dizendo que a natureza é um mundo construído pelas mãos dos homens, irão mostrar que ela é transcendente e que eles não a tocam. Se você Ihes disser que a sociedade é transcendente e que suas leis nos ultrapassam infinitamente, irão dizer que somos livres e que nosso destino está apenas em nossas mãos. Se você fizer uma objeção dizendo que estão usando duplicidade, irão mostrar que não misturam nunca as leis da natureza e a imprescritível liberdade humana. Se você acreditar neles e desviar sua atenção, irão aproveitar para introduzir milhares de objetos naturais no corpo social, dotando-o da solidez das coisas naturais. Se você se virar bruscamente, como na brincadeira infantil “estatua!”, eles ficarão paralisados, com ar inocente, como se não tivessem se mexido: à esquerda, as coisas em si; à direita, a sociedade livre dos sujeitos falantes e pensantes. Tudo acontece no meio, tudo transita entre as duas, tudo ocorre por mediação, por tradução e por redes, mas este lugar não existe, não ocorre. É o impensado, o impensável dos modernos.” (LATOURE, 2009, p. 43)

primitiva, isto é, uma sociedade não-dividida, em uma nova divisão dos homens em dominantes e dominados; o que sanciona a legitimidade de uma propriedade privada. (CLASTRES, 2003, p. 221).

Percorrendo os emaranhados fios que ligam estas quebras, caminhando pelas redes-lares de nossas práticas musicais modernas, achamos sem muita dificuldade conexões entre o modelo econômico do excedente, dos baixos custos de produção e altos lucros, do monopólio dos meios, e nossos hits, gênios, cânones, deuses da especialidade. Enquanto poucos produzem e muitos consomem, a ordem moderna está garantida. Podemos, pelo discurso contraditório das garantias modernas, continuar a acreditar na incapacidade de produção de experiência estética dos “cidadãos comuns”, destinados invariavelmente a consumir o que “os bons artistas” têm a nos oferecer.

A problematização apresentada neste item se faz útil como arcabouço teórico estabelecido academicamente para fundamentar o discurso informal do grupo pesquisado. Encontrei eco da posição política do Macaco Bong e Fora do Eixo nas palavras destes autores. Compreendendo a carreira do grupo como dinâmica e interativa com o meio, ao mesmo tempo propositiva politicamente (intervindo em debates que não só dizem respeito a cadeia produtiva da música mas também discutem a maneira como fazemos sociedade e o que isto interfere no todo), as reflexões sobre trabalho, mercado, marketing, à luz de Latour, Lazzarato e outros autores apresentados se torna útil como ferramenta elucidativa das posturas informais que o grupo adota em suas escolhas cotidianas sociais, políticas e estéticas.

Objetivo

A partir de todo o esclarecimento colocado neste capítulo que explicita conceitos e estabelece ferramentas analíticas a partir de teóricos que escolhi como pertinentes, me proponho no próximo capítulo responder a seguinte questão de pesquisa, tendo como recorte para campo a banda Macaco Bong que, por sua vez, integra o movimento cultural social ideológico Fora do Eixo, tendo participado inclusive de sua concepção e estruturação. No processo de pesquisa fui convidado a integrar a banda, substituindo um membro que hoje se dedica exclusivamente a articulação e produção de conteúdo para uma das casas do Fora do Eixo.

Como música, em uma perspectiva processual e relacional, pode acontecer como um processo de elaboração de tecnologia social para o empoderamento estético e político de indivíduos?

Como não podia deixar de ser, o presente trabalho é limitado por suas condições de produção. Tomando a carreira do grupo como o grande processo a ser analisado me atendo a elementos que dizem respeito aos processos de produção e não tanto aos processos de distribuição e recepção de sua música, passando apenas por estes na medida em que se conectam diretamente ao primeiro. O foco se dirige mais para elementos como a criação sonora, a estruturação do grupo, a carreira e seus modelos gestão, a relação com os integrantes do Fora do Eixo e as ideologias políticas que norteiam todos estes aspectos observadas como inseparável dos mesmos e dialógicas com as escolhas estéticas e relações sociais estabelecidas.

CAPÍTULO IV MACACO BONG

“Eu sou Macaco Bong. Ele me representa”.
(Atílio Alencar, Casa Fora do Eixo Porto Alegre¹³⁰)

“Depois que eu conheci o [Festival] Goiânia Noise eu descobri que eu poderia ter a minha banda e tocar as minhas músicas. Vi várias bandas de todos os cantos do Brasil que eu não conhecia e achei estranho, me perguntava se eram famosas”.
(Edimar Filho, guitarrista da banda Black Drawing Chalks e produtor d’A Construtora Música e Cultura de Goiânia¹³¹)

O presente capítulo apresenta o histórico do Macaco Bong, como ele surge em meio à fundação do Fora do Eixo, pondo em prática e difundindo seus princípios, mostra, através de entrevistas com integrantes, seu pensamento político sobre a sociedade e sobre o fazer musical no contexto em que se inserem. Apresento aqui também reflexões acerca destas informações, além de trechos de falas de alguns agentes envolvidos com a história do grupo e do Fora do Eixo que corroboram para o entendimento do que é a banda e seus processos coletivos. Procurei organizar o capítulo respeitando o direcionamento discursivo que cada interlocutor construía, entendendo esta organização como um dado importante sobre a forma de organização do pensamento e sobre a estruturação de prioridades na ótica de cada um. As entrevistas foram em separado e em momentos distintos. A primeira entrevista foi feita com Kayapy no sítio em que morávamos em Juatuba, Minas Gerais, no mês de setembro em 2012. A segunda foi realizada com Ynaiã em 21 de junho de 2012, no Rio de Janeiro. A terceira foi feita com Ney em 14 de outubro de 2012 em Sapiranga, no Rio Grande do Sul. Na sequência das entrevistas apresento alguns dados sobre a organização do grupo a qual se espelha na forma de organização do Fora do Eixo. Ao final coloco algumas reflexões aplicando as bases metodológicas, apresentadas no capítulo anterior, na leitura que faço do grupo.

¹³⁰ Em conversa informal apontando a representatividade da banda em relação à sua trajetória política e estética, que se desenvolveu fortemente junto ao Fora do Eixo.

¹³¹ Contando sua trajetória musical em palestra em São Carlos no Festival Contato 2012 sobre a “Nova Música Brasileira”.

Primórdios

Kayapy conta que em 2001/2002 ele conheceu o que seria o Cubo mais tarde: “O Cubo era uma casa gigante de dois andares em um bairro meio burguês onde morava umas 15 pessoas ainda tentando se organizar.” Kayapy observava sujeitos “já mais formados, saindo da faculdade, participantes de movimento estudantil e politizados”. Kaypy disse que não participava de nada neste momento pois era muito novo, e não se entrosava bem com os indivíduos daquele momento dos quais remanesceram apenas Pablo Capilé e Lenissa Lenza. “Quando o Cubo se efetivou de fato, já havia acontecido um [Festival] Calango”, diz.

Segundo ele a história do surgimento do Cubo se mistura com a história do Pablo que teve a ideia de fundar o coletivo após uma viagem no interior de Minas Gerais. Foi depois disso que Kayapy se integrou ao Cubo. Ele afirma que na época “só sabia plugar a pedaleira, não tinha noção de nada. Eu só queria ser guitarrista rítmico, nunca quis ser *frontman* de nada. Era quieto, tímido, ‘metaleiro do bem’”. O músico afirma que era calado, não conversava com ninguém, não entendia o que estava acontecendo na época. Segundo ele, na época não achava sua opinião importante mas através de conversas com Pablo e outros integrantes, se estimulou a falar mais, dar opiniões, se posicionar, participar e isto foi marcante em sua formação. Ele lembra do primeiro evento em que participou trabalhando na produção com o Cubo e a primeira vez que subiu em um palco. O evento chamava-se 1º Ato e aconteceu em um sítio. Kayapy contou que foi horrível, em meio a rizadas, lembrando o quanto ele se via diferente na época em relação a hoje. A banda chamava-se Dona Lua. “Tudo começou no Dona Lua”, afirma Kayapy. “Era um ritmo *power pop*, com letras muito boas dos caras que eram vida louca, usavam muita droga...”. O baterista Douglas, que atualmente integra a banda Vanguard¹³², também estava na banda.

“Depois de algum momento a formação era eu, Pablo, Douglas, Caio Matoso, Caio Costa e o Chabô. Em 2002 a cena era música cover e começamos a falar de música autoral nos nossos shows. Algumas bandas antigas começaram a voltar e conectar. Daí começou aquela cena em Cuiabá que construímos, com uma série de ações. Em determinado momento ficou insustentável a continuidade do Dona Lua. Conheci o Ynaiã logo antes, no curso de verão de música em Brasília e em 2003/2004, e logo depois ele entra no Cubo e no Dona Lua, substituindo o Douglas que saiu e montou o Vanguard.”

¹³² Vanguard é uma banda cuiabana com grande repercussão na mídia especializada, e vencedora do prêmio “Melhor Banda” de 2012 pelo VMB (Video Music Brasil).

Ney, em outro momento também comenta sobre o cenário cuiabano de música da época. Segundo ele este era dominado por bandas covers com um mercado em casas de show já estabelecido. O Espaço Cubo começou a “pensar a cultura na cidade e colocar bandas pra ensaiar, pra tocar” o que gerou um processo desencadeando demandas que levaram ao desenvolvimento de tecnologias de fomento de cena autoral.

Segundo Kayapy, o Macaco Bong surgiu no momento em que o Dona Lua acabou. Pablo já havia decidido que não queria ser músico profissional e sim focar no circuito que estava se formando. Neste momento o Vanguard estava se afastando do coletivo Espaço Cubo.

Kayapy conta que o nome da banda veio de um apelido conferido a um amigo da época também apelidado de Pink, que participou em um curto momento do Macaco Bong na sua formação. Em determinado dia em que estavam sozinhos no Espaço Cubo resolveram se juntar e “fazer um som” Kayapy, Ynaiã e Pink. Foi quando compuseram a primeira música, intitulada “Shift”, a qual seria mais tarde a música do principal vídeo clipe da banda, o qual concorreria a um prêmio televisivo e seria exibido em circuitos alternativos. A banda teve de imediato o apoio do coletivo entendendo como um ótimo investimento e também uma oportunidade de ocupar espaço na cena de música independente emergente. Logo Ney Hugo, que acabava de integrar o Espaço Cubo na área de comunicação, entra na banda, compondo o time que construiria a maior parte da história do Macaco Bong até hoje, solidificando assim o projeto. Pablo assume a produção executiva¹³³ e começa a marcar diversos shows incentivando a circulação e estruturação da banda, o primeiro grande show fora de Cuiabá seria no Festival Goiânia Noise, marcado de última hora. O grupo gravou um EP às pressas e rumou ao início de uma das maiores circulações de banda na música independente underground brasileira. Pouco tempo depois, no Festival Varadouro no estado do Acre, aconteceria a fundação do Circuito Fora do Eixo, estimulado principalmente pelos integrantes do Espaço Cubo.

¹³³ Fabrício Nobre também realiza um papel importante na gestão da circulação do grupo. Nobre é uma figura importante na cena musical goiana e brasileira. Após deixar a Monstro Discos, um selo responsável por lançamentos importantes nestas cenas, incluindo o Artista Igual Pedreiro do Macaco Bong, monta A Construtora Música e Cultura, uma produtora de eventos de música e agência de bandas. Até este momento A Construtora é parceira do Macaco Bong e agencia shows em troca de porcentagem nos caches, misturando uma relação orgânica coletiva com uma relação de mercado.

O Case Macaco Bong

Começamos a desenvolver os processos da banda mais sobre as demandas do que necessariamente em cima de um planejamento. Até a própria estética da banda reflete isso - baixo, guitarra e bateria – por que não tinha ninguém que cantava; é por isso que o baixo é direto, sem efeito ou pedal, a bateria é um *set* simples, a guitarra também não tem muitos pedais, somente um ou outro de equalização que, por sinal, só vieram em um segundo momento da banda. (Ney)

O Macaco topou de ser aquele case do ‘processo’¹³⁴ de ser a banda que tá ali pra levar a mensagem adiante do que a gente faz. Ou seja, a banda precisa viver na prática o Card, precisa estar com este discurso. Nesta lógica a banda circulava e trabalhava nos festivais e eventos. Pagava a passagem, trabalhava no evento e tocava como pagamento, sem tocar cheiroso, sem tocar limpo. Era outra parada. Pessoas olhavam torto, achando esquisito. E era massa isso, por que estávamos focado só pra isso. Não estávamos focado em ser bonitos e chamar atenção como as outras bandas que estavam ali [risos].” (Kayapy)

Segundo Kayapy o projeto inicial moldado dentro do Cubo para a banda era montar uma “caixa de clipping”¹³⁵. A proposta era, diz ele parafraseando um interlocutor:

Macaco, vocês vão tocar, agilizando passagem, mesmo se o cara for bancar, a perspectiva era vocês analisarem como investimento. Então vocês bancam o buzão¹³⁶ que é mais barato e a contrapartida principal é vocês fecharem um trampo¹³⁷ lá pra vocês de *roadie*¹³⁸, de direção de palco e Ney transmitir a rádio... Por isso que a gente passou a tocar em todos os festivais. Por que o cara não iria querer? Ele curtia a banda, a banda estava indo pagando passagem pra ficar na casa do cara ou onde fosse ficar. Os caras dos festivais deixavam a gente muito à vontade, e sempre ofereciam uma boa estrutura de hospedagem e alimentação.

O guitarrista detalha o trabalho nos festivais:

A gente ia lá trampava de *roadie*, chegava dias antes, fazia os corres¹³⁹ dos cara tudo, ia no fornecedor de som da cidade do cara, fechava o *rider*¹⁴⁰ com

¹³⁴ É muito comum na fala de Kayapy e Ynaiã, referirem-se ao Fora do Eixo como ‘o processo’. Isto é muito compreensível, a partir do grande foco que o Fora do Eixo preza aos processos em detrimento dos produtos. Tudo é entendido como processo de formação e construção coletiva.

¹³⁵ Clipping aqui é entendido como um conjunto de registros advindos prioritariamente de fontes jornalísticas sobre ações do grupo que comprovem a abrangência de suas ações e seu tempo de atividade.

¹³⁶ Termo coloquial para “ônibus”.

¹³⁷ Termo coloquial para “trabalho”.

¹³⁸ Termo apropriado do inglês. Um trabalho de *roadie* envolve tarefas como prestar apoio de qualquer natureza no palco de um evento para músicos, produtores, diretores de palco, incluindo carregar, zelar, reparar instrumentos, cabos e equipamentos no geral.

¹³⁹ Termo coloquial para tarefas necessárias à execução de um projeto.

o cara, fechava o som com o cara, os equipa, acompanhava a montagem, fechava os cronograma, parte da papelada toda, organizava a instrumentoteca, reunia o *rider*, os mapa das banda tudinho pra estudar as situações. Fazia toda esta produção, tocava, saía da cidade e já ia pra outra. Ficava três meses fora de casa. Ai quando voltava já estava com o [Festival] Calango ‘na boca’. Nosso ano passava muito rápido. Era muito trampo em qualquer lugar.

Kayapy conta que a conversa com as bandas e agentes locais era muito tranquila e aberta, sobre como funcionavam as coisas no Espaço Cubo e Fora do Eixo. Nestes papos as pessoas se estimulavam e montavam coletivos em suas cidades para trabalhar conectado com o Fora do Eixo. Este compartilhamento era uma das funções da banda, segundo o músico.

Segundo Ney o processo de criação da banda e a aplicação piloto de tecnologias de gestão foi orgânico, natural e de certa forma espontâneo, dialogando com o surgimento da rede que hoje seria a Rede Brasil de Festivais. Nesta época o Macaco Bong estava fazendo os primeiros shows fora do Mato Grosso e segundo Ney “acontecia um processo de mão dupla, ou melhor de muitas mãos, que era buscar dentro do território do Brasil outras pessoas que estavam fazendo coisas parecidas – bandas, coletivos, estúdios – e isto foi se ampliando cada vez mais, dialogando com o movimento social, a universidade”. As tecnologias surgem das demandas de cria-las, diz Ney. Ele conta que as ações do grupo, que misturava o Macaco Bong e o Espaço Cubo, aconteciam em diferentes formas:

Algumas vezes a banda iria tocar contratada por um produtor que só fazia shows. A partir de um papo e de várias oficinas, aproveitando esta nossa presença lá, já virava um coletivo. Tinha pessoas que já queriam montar um coletivo e a primeira ação para iniciar o coletivo era um show do Macaco. Outras pessoas do Espaço Cubo também circulavam, outras equipes dando oficinas de outras coisas, fazendo vários debates. O Itau Cultural¹⁴¹ uma época também entrou na jogada e inseriu a nossa circulação no círculo de palestras do Itaú Cultural. A circulação da banda era um momento também de circular a tecnologia. A gente ia como Espaço Cubo e a rede Fora do Eixo surgia naquele momento com quatro pontos. Todas estas tecnologias que eu citei aqui [ex: Card, Caixa Coletivo, Sistematizações, etc.], cada show era sempre aproveitado para compartilhá-las sempre em uma via de mão dupla.

¹⁴⁰ Termo apropriado do inglês e contraído de “rider técnico”. É um documento que contém todas as informações técnicas sobre o que uma banda necessita no palco. O produtor do evento utiliza o rider como referência para providenciar as demandas junto ao fornecedor das estruturas de som e palco. Também é usado para identificar a lista de equipamentos os quais o evento já dispõe para que a banda se adapte à situação possível.

¹⁴¹ Segundo informações no site da iniciativa, “O Itaú Cultural é um instituto voltado para a pesquisa e a produção de conteúdo e para o mapeamento, o incentivo e a difusão de manifestações artístico-intelectuais. Dessa maneira, contribui para a valorização da cultura de uma sociedade tão complexa e heterogênea como a brasileira.” Disponível em <<http://177.71.181.22/conheca/sobre-o-itau-cultural/>> Acesso em 29 Dez. 2012.

Processos como este possibilitaram a circulação e várias outras tecnologias que foram sendo remixadas e criadas, como a hospedagem solidária e a sistematização de troca de serviços de forma geral.

Afirma Ney que hoje já existe uma grande quantidade de bandas fazendo o mesmo e com uma estrutura muito melhor do que há seis, sete anos atrás, quando este processo estava ainda se iniciando. Há um crescimento exponencial tanto de pessoas envolvidas nestas lógicas do trabalho em rede, quanto as desconectadas mas que já aderem a alguns processos forjados no trabalho em rede. Ney continua expondo o conceito do case:

O Macaco Bong ser entendido como case surge do fato de ele ser uma das ferramentas que estavam sendo laboratorizadas naquele momento como muitas outras. Fomos laboratorizando um monte. O Macaco Bong era uma das ferramentas. E ele ainda continua fazendo isso. Inclusive veio um cenário instrumental muito bacana que se estimulou. Assim como o Pata [de Elefante]¹⁴² estimulou a nós, o Macaco estimulou o Aeromoças e Tenistas Russas¹⁴³, o Urso¹⁴⁴.

Segundo Ney o processo relatado cresce exponencialmente na perspectiva do mercado médio, não só na área de música mas também teatro, artes visuais e etc. e se figura como um processo transformador na medida em que estabelece um diálogo estreito com o movimento social, tendo a troca de serviço como o grande viabilizador. O Card, segundo Ney, e o amadurecimento da troca de serviços, sua sistematização e prática efetiva viabiliza muitas ações como a produção de festivais. Além disso o músico pontua que a aglomeração de pessoas é fator fundamental para a realização das ações, que não seriam possíveis de outra forma. “Neste processo criam-se e compartilham se tecnologias em um processo contínuo de remixagem”.

Ney apontou a banda Autoramas¹⁴⁵ como um grande exemplo pioneiro de construção de carreira independente que surgiu ainda na época pré-internet e já buscava articulações que se sintonizam com as práticas de hoje. O Macaco Bong, por sua vez, surgiu em uma época quando a internet já era uma ferramenta viável para o trabalho de produção.

¹⁴² Banda de rock instrumental formada em Porto Alegre (RS) em 2002.

¹⁴³ Banda de rock instrumental formada em São Carlos (SP) em 2007.

¹⁴⁴ Banda de rock instrumental formada em Porto Alegre (RS) em 2010.

¹⁴⁵ Banda de rock formada no Rio de Janeiro (RJ) em 1997, considerada “uma das mais bem sucedidas no cenário independente” segundo artigo na Wikipédia. (Autoria coletiva, disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Autoramas>> Acesso em Dez. 2012.

Quando estávamos saindo da fase da adolescência, ao invés de pensar no diploma da faculdade, a gente entendeu que isso faria a gente sobreviver disso. Não foi um ‘acreditar romântico’ a gente pesquisou muito, buscando ser protagonista da construção disso e gerando estas tecnologias, construir isso, gerando resultados e aproximando pessoas.

Segundo Ney, a trajetória da banda e do Fora do Eixo se confundem, de certa forma, no início quando se começa um processo maior de circulação. O Espaço Cubo, um dos coletivos fundadores do Fora do Eixo, foi berço do Macaco Bong e, segundo Ney, um dos pioneiros na sistematização da troca de serviços.

E isso que fez com que conseguíssemos produzir resultados em larga escala e em pouco tempo, conseguindo fazer com que mais pessoas entendessem isso e avançar de simplesmente ser ‘amor à causa’ mas também para algo sustentável através do qual pessoas conseguem sobreviver disso. Ao mesmo tempo em que há um diálogo de formação de mercado, que é um mercado médio e não de gravadora, tem o entendimento que estamos também produzindo cultura.

Pablo, em conversa na Casa Fora do Eixo em São Paulo, em agosto de 2012, comenta sua visão atual da banda, a partir da circulação constante, identificando um certo tipo de nomadismo na vida dos integrantes, o que igualmente ocorre com certos agentes circulantes do Fora do Eixo:

Uma volta sempre é uma ida, pois você está completamente desterritorializado. É uma experiência de uma nova lógica de mercado que te permite estar em todos os lugares, sobreviver disso, conhecer mil experiências. Muito mais do que “ter uma banda” é a experiência que a música está proporcionando pra sua vida. Essa é a narrativa do Macaco Bong. A narrativa não é o que a música da banda proporciona pros outros, é o que ela proporciona pra vida de vocês, e como isso se transforma na mensagem que você passa para os outros. Esta narrativa dá continuidade à do Artista Igual Pedreiro, “artista coletivo”, “artista que carrega caixa”.

As lideranças intelectuais do Fora do Eixo, nesta época da entrevista, têm exercitado muito um conceito de “narrativa” amplo, o qual a banda apropria também para a construção de seu pensamento. As narrativas acontecem tanto mediatizadas quanto verbalmente. O primeiro caso figura-se principalmente na construção de narrativas no Facebook, geralmente uma foto acompanhada de um texto contextualizando a imagem e apresentando determinados olhares. Neste caso, podemos entender o Facebook como uma grande mídia comunicacional, onde, em uma postura de arquitetura da comunicação, ou seja, construção da narrativa, os

agentes postam cuidadosamente seus olhares sobre o mundo, ao mesmo tempo em que constroem este mesmo mundo a partir da confecção de olhares sobre ele. Pablo afirma que “é aí que você está construindo o que é sua trajetória. Narrativa é o seu olhar sobre os processos. É sólido e real. É uma apresentação de proposta de mundo”. O agente ainda aponta que “hoje em dia, no *peer-to-peer* [ponto-a-ponto], você não pode esperar nada, tem que estar todo dia trocando informação.”

Sob esta ótica Pablo aponta que o Macaco Bong sempre foi uma banda que contribuiu para que o Fora do Eixo pudesse apresentar propostas de carreira em um investimento mútuo. “Tanto nós investindo na carreira deles quanto eles se disponibilizando a ser as pessoas que iriam servir de laboratório e ir construindo este laboratório junto”, diz Pablo. O interlocutor aprofunda na leitura do que o grupo deva trazer em diálogo: “O debate deve ser ‘o que a música proporciona pra vida dos caras’ e não ‘como fazer música’. ‘Cachê’, ‘minha música pro mundo’, ‘meu prêmio’ isto é debate de segunda divisão”. Analisando a trajetória histórico política da banda, Pablo coloca em perspectiva:

A gente é esquerda. A esquerda pensa primeiro a rede, depois o circuito de festivais, depois os circuitos regionais, depois os circuitos estaduais, depois os coletivos, depois sua banda; a direita pensa ao contrário: sua banda, depois o coletivo, depois a cidade, depois o circuito estadual.... esta é a lógica que estamos invertendo. O Macaco Bong primeiro foi construir a rede pra depois lá na frente pensar a banda.

Pablo compara modelos de pensamento aplicados à carreira artística musical e coloca em paralelo o Macaco Bong e sua trajetória mencionada, com mais 3 artistas e suas respectivas trajetórias: o primeiro mencionado atualmente é destaque no cenário da música brasileira urbana de mercado após mudar seu plano de ação após 23 anos de investimento na “lógica da direita” diz Pablo; o segundo representa um segmento estético diferente do Macaco Bong mas conta com um processo de investimento parecido; o terceiro conta com 10 anos de carreira e apresenta uma diferente mistura no seu percurso de investimentos. Pablo explica o paralelo entre os exemplos como sendo planos de negócios diferentes: considera o grupo com 10 anos de carreira como “centro-esquerda” e justifica esta comparação com as propostas estéticas e sociais do grupo, por exemplo a temática em torno do amor conjugal e as ações em torno da marca da banda (em oposição ao foco em um campo mais coletivo); os outros dois artistas mencionados “tenderiam pra esquerda”, segundo Pablo, por motivos

igualmente estéticos e políticos mas ainda com trajetórias diferentes do Macaco Bong: sua música diz sobre vidas que convivem com a pobreza e opressões sociais e se inserem em debates e ações que questionam lógicas de elite.

Pela fala de Pablo, podemos observar o quanto estética, política e economia se juntam com facilidade para se pensar, avaliar e vivenciar carreiras e processos de artistas da cena independente brasileira contemporânea.

Macacos Politizados

A banda, como não podia deixar de ser diferente por nascer no mesmo berço de um movimento sociocultural, sempre buscou trazer e participar de debates políticos que circundassem a esfera da música independente, autoral e políticas públicas da cultura. As mudanças recentes na forma de produzir e consumir música dentro deste contexto, o uso da internet como plataforma desta mudança e a mudança econômica de um grande mercado para mercados médios e de nicho na música urbana são as bases de reflexão a partir das quais as intervenções políticas e estéticas são pensadas. Segundo Ney, “o nome do primeiro disco ‘Artista Igual Pedreiro’ foi pra difundir a ideia de desmitificar a questão do ‘artista iluminado’ e o colocar no parâmetro de um trabalhador como outro qualquer”. Ney afirma que a cultura e política nunca estiveram separadas para eles: “Estas duas coisas pra gente nunca foram separadas, sempre foram a mesma coisa. Essa é a quebra de paradigma de muito do que se estava acostumado a ver até então neste tipo de cenário.” O músico faz uma leitura histórica do Brasil na época da ditadura, apontando que “a manifestação artística estava muito ligada a isso” de forma intrínseca. Ele comenta que, depois da repressão política aos artistas naquele momento, houve um crescimento da indústria cultural que diluiu o processo de junção política e estética que havia entre artistas. Para Ney, a “Nova Música Brasileira¹⁴⁶” não passa por este processo dos últimos dez anos que mencionou, diluído pela indústria. No momento da entrevista estávamos em um festival em Porto Alegre, chamado Morrostock, no qual ele estava trabalhando como produtor e mencionou o momento, quando uma banda tocava no palco ao longe, como representativo do que chamava de “Nova Música Brasileira”. O agente menciona também o surgimento do Circuito Sul de Festivais

¹⁴⁶ O termo é recente e bastante utilizado por produtores vanguardistas no cenário da música independente contemporânea brasileira. O conceito ainda está em formação e debates sobre o conteúdo estético, político e social do mesmo são recorrentes.

Independentes, no qual trabalha agora, e a facilidade da proximidade com outros países que favorece a internacionalidade do circuito. Este foi mais um exemplo, segundo Ney, das ferramentas de “fazer algo com o que se tem na mão” que é o que sempre buscaram, “extrair o máximo do que tinham”, “tirar leite da pedra”. Entretanto o processo de “retomar a arte como bandeira política” não foi uma estratégia arquitetada ideologicamente, diz o interlocutor, mas sim um “processo orgânico”. Ney aponta que o orçamento público é muito baixo para a cultura e não chega a 1% de recursos da União. “Por isso sempre foi uma realidade de extrair o máximo das situações, explorar ao máximo as ferramentas e criar novas tecnologias” diz o músico. A internet tem uma relação muito forte com isto, afirma ele. “Ela agiliza o processo de comunicação e trocas que antes eram vagarosas quando, por exemplo, precisava-se de enviar *fanzines* e fitas cassetes pelo correio”. Ney coloca o entendimento que o poder público não deve ser entendido como produtor de cultura mas sim como o viabilizador pra quem produz cultura, que é a sociedade.

Nós somos essa sociedade produzindo cultura, seja enquanto músico ou enquanto produtor de festival, e toda essa cadeia produtiva que gera um mercado médio, questionando sim o sistema de mercado, mas gerando um mercado médio e autossustentável, tendo a troca de serviço como principal elemento que desconstrói a questão do ‘mercado’.

Assim, continua Ney, “conseguimos fazer muito mais resultados com muito menos ‘cifras’”. O músico aponta, exemplificando, que na época das grandes gravadoras não havia “nem de perto” as turnês que acontecem hoje. Segundo ele “as grandes bandas hoje dessa Nova Música Brasileira, que estão nos festivais, nas rádios independentes, na internet, não estão massificadas pela grande mídia mas ao mesmo tempo estão onde a internet chegou (e ainda precisa chegar em muitos lugares)”. Ney afirma que elas já estão gerando uma outra maneira de se pensar:

Tanto o público repensando seu consumo, quanto os artistas iniciantes e os produtores de festival iniciantes. Isto começa em determinado momento a ter um diálogo muito forte com o movimento social pois começa nesta perspectiva de gerar uma zona autônoma que não é refém nem do mercado nem do poder público mas consegue dialogar com os dois, sem perder autonomia, gerando um processo sustentável, completamente aberto, transparente, que muitas pessoas conseguem fazer parte disso. Ao mesmo tempo existe um sistema muito avançado para um mapeamento de tudo isso.

Segundo Ney, tudo esteve sempre muito conectado em relação ao Macaco Bong. Ele exemplifica citando o momento atual e sua saída, que é compreendida pela

banda como “um fluxo natural do que já vinha acontecendo”. Ney também pontua que acha interessante a minha entrada no grupo como um reflexo também desta mistura, a qual configura-se pela junção dos fatos de eu me encontrar em um processo formal e acadêmico, pesquisando processos informais de construção de conhecimento e ainda participando ativamente dele “hackeando¹⁴⁷ a universidade”, diz ele. Ney também coloca um ponto crítico interessante sobre a universidade e cita a trajetória do Ynaiã que esteve na faculdade mas largou para ir trabalhar no Espaço Cubo. “Ali que ele aprendeu como é que iria circular, como gravar, como pesquisar som. Na faculdade de música tem coisas importantes sim, mas não davam estas outras coisas que eram fundamentais pro cara desenvolver um processo e realmente sobreviver daquilo”.

Segundo Ney minha entrada casa com este momento de “hackeamento” da universidade pensado pelos integrantes da rede pois a pesquisa se estende da melhor maneira possível: “tocando na banda, circulando junto, conversando, registrando depoimentos de todos que também fazem parte disso, ao mesmo tempo em já que faz parte disso. Não existe uma chancela oficial que classifica algo ou alguém como Fora do Eixo, a perspectiva é abrir cada vez mais a quem estiver aberto ao diálogo”.

Ney menciona como algo interessante e reflexo desta abertura o processo que me encontrava neste momento e minha trajetória de conexões. No ano anterior eu estava no mesmo festival onde nos encontrávamos naquele momento - o Morrostock - trabalhando na equipe de produção e no presente momento da entrevista eu estava tocando no Macaco Bong no mesmo festival e o entrevistando.

Perguntei a Ney acerca de sua visão sobre o posicionamento político que ele abraçava como integrante do Macaco Bong e um dos porta-voz do grupo:

Posicionamento político não quer dizer esquerda, direita, partido x, partido y. Estamos em um momento de ressignificação até disso que inclusive tem a ver com a questão da internet também, a ocupação de caras mais jovens no poder público contribuindo para o desmantelamento aos poucos da máquina que ainda está presente. Ser politizado não é dizer o cara que vai ser candidato, mas no sentido de tudo que falamos até agora, de buscar alternativas de produção, não se deixar oprimir por um sistema. No momento em que começamos a pensar a banda e o processo do coletivo, surgimos em um processo digital no qual vimos a possibilidade de sair da teoria disso.

¹⁴⁷ Termo apropriado do verbo em inglês “to hack”.

Segundo Ney, era toda uma conjuntura formada por uma maior clareza do contexto social que vivíamos, motivado pelo acesso a algumas leituras, através das quais certas pessoas conseguiram ter uma visão de uma quebra de paradigma envolvendo as “questões da política, da mobilização do coletivo, e várias mobilizações que estão acontecendo agora no Brasil¹⁴⁸ e no mundo”.

É interessante pontuar na fala de Ney a relação dos ideais políticos transformadores com a internet. As plataformas digitais a que ele se refere tornaram-se, retomando José Luiz Braga (2006), o processo interacional de referencia a partir do ponto em que se tornam mais livres e democráticas, como os processos de conexão ponto-a-ponto, por exemplo. Ou seja, a internet e a mídiatização na rede tornam-se plataformas de existência possíveis para a realização dos anseios políticos e sociais dos agentes Fora do Eixo. Na lógica baudrilardiana, a internet que se materializa nos sites de relacionamento como o Gmail e o Facebook atualmente, pode ser entendida como um grande simulacro existencial, tão real quanto as plataformas físicas e *off-lines*.

Retomando a análise da banda, Ney coloca:

É toda uma conjuntura, uma análise de contexto. A gente não pensou simplesmente como uma banda que quer fazer show. Era isso também, mas sempre alinhado com este tipo de pensamento, uma leitura maior de uma visão política no sentido social da coisa, entendendo que existe também uma máquina pública que ainda exerce um certo controle.

Na leitura de Ney este controle é semi-absoluto, apesar de não chegar a equivaler-se ao ditatorial. Provas disso, cita ele, é a possibilidade maior de realizações como o festival Morrostock, no qual nos encontrávamos no momento da entrevista, a possibilidade legal de casamento homossexual, os avanços na questão do aborto, etc. Ney afirma que o que acontece é a compreensão do momento histórico em que vivemos, e isso é o que podemos entender como o ‘ser politizado’ que a banda e o Fora do Eixo assumem.

Em relação ao posicionamento político perante o poder público institucional e a processos eleitorais, depende de cada caso e análise específica, diz Ney. Ele cita o exemplo do segundo turno das eleições municipais de São Paulo de 2012, quando se

¹⁴⁸ Ney cita o exemplo do Tatu-Bola, mascote que a Coca-Cola inventou para a Copa do Mundo no Brasil em 2014, que foi derrubado em algumas cidades como protesto à opressão empresarial e a ocupação elitista e insensível do país pela Copa.

posicionou, juntamente com outros agentes Fora do Eixo, contra o candidato José Serra (PSDB) e a favor do candidato Fernando Haddad (PT). Segundo ele isso não significa que o Fora do Eixo apoie o PT, mas sim

a liberdade de posicionamento político que indivíduos da rede tem e escolhem usufruir abertamente, declarando seu voto de forma saudável, entendendo o histórico progresso de uma sociedade de opressão eleitoral onde mulheres não podiam votar, compra de votos existem até hoje e indivíduos que elegem candidatos para não perder o emprego, etc. O processo é buscar cada vez mais o protagonismo de múltiplos cidadão e diminuir essa restrição que existe a grupos privilegiados, que isola indivíduos por não terem nascido em determinado grupo de pessoas em determinado continente que foi escravizado.... Entendendo essa conjuntura histórica como um todo.

Como exemplo para ilustrar as mudanças consequentes das lutas sociais, Ney cita o recente caso, no qual o Ministério da Cultura de Cabo Verde reconheceu a Universidade Livre Fora do Eixo (“que é isso aqui que estamos fazendo agora” – diz Ney, referenciando a troca livre, informal e rica de conhecimentos que estávamos realizando no momento) como referência para ser aplicada lá.

Ney conclui:

O posicionamento político é esse. A questão da sociedade ser de fato gestora da sociedade e transformadora. Tem uma série de questões que tem que melhorar. O cara que está eleito no poder público está com muitas condições, está muito favorecido. Ele tem parte do papel e a sociedade tem parte do papel, que é cobrar estes caras mas, também as outras questões que coloquei anteriormente: o Estado tem que ser o viabilizador da produção de cultura e a sociedade produzir. A perspectiva do Estado produtor é muito alinhado com a questão do neoliberal, que é um posicionamento político, e está relacionado às privatizações, um exemplo da conexão disso é o manifesto do Tatu-Bola que mencionei, que aconteceu em Porto Alegre, em Brasília e depois em São Paulo. A grande mídia coloca de uma maneira depreciativa isso, mas é uma indignação em relação aos processos.

Fica claro na análise e no discurso dos integrantes que existe uma forte relação entre o fazer musical e o agenciamento político no contexto em que vivem. Um entendimento que a banda coloca é enxergar o grupo como um meio para determinados fins políticos, e não como um produto estético final em si. Na minha leitura esta colocação indica uma relação mais profunda do que a interpretação simplista da “música como veículo de mensagens”. A visão da banda como meio ou processo indica uma forma de experiência do próprio percurso. Os indivíduos, propondo esta conceitualização, apresentam uma maneira outra de pensar e vivenciar

o fazer musical que dialoga estreitamente com a perspectiva “conectante” que pauta suas vidas. A “banda como processo”, reflete a ideia de música como processo em que apresentei a partir de alguns autores no capítulo anterior, além de identificar uma ciência dos integrantes da não separação das atividades da banda no campo sonoro-estético dos diversos outros campos que compõem o ativismo político do grupo. Ynaiã propõe uma reflexão acerca da música como meio para se seduzir politicamente, nos contextos dos movimentos estético-políticos da música brasileira. Neste caso, segundo ele, a música abria espaço para a ocupação de um movimento que vinha junto, “ainda mais quando casa com um momento histórico onde o público está querendo isso”. Ele cita como exemplo a Tropicália e a figura de Gilberto Gil que tanto impactou esteticamente e politicamente em amplos contextos culturais do país. Ele acredita que os integrantes da banda, juntamente com os parceiros do Cubo, tiveram um momento único em suas vidas em relação a isso, onde decidiram investir nas ideias com as quais construíram suas trajetórias.

This is Rolê

Ynaiã conta a trajetória histórica do momento atual. Após o ano de 2011 quando realizaram o projeto Macaco Bong e Convidados, com shows mensais na casa Studio SP em São Paulo com convidados e repertórios diferentes, a banda enfrenta a perda de um integrante. As músicas do novo disco já haviam sido pré-concebidas, segundo Ynaiã e algumas delas não se encaixavam no perfil do que a banda queria com o novo disco. Porém se agrupavam com uma unidade o que gerou o EP Verdão e Verdinho.

Algumas músicas foram aparecendo e a gente viu que já podia encaminhar um segundo álbum. Em 2010 começamos a ensaiar um pouco novas músicas. Antes disso viajavamos muito tocando e tínhamos poucos ensaios de composição”. Em 2011 a gente muda pra São Paulo e começa a trabalhar no projeto de convidados e volta a ensaiar pouco para novas músicas. Logo depois acontece a saída do Ney, já com cerca de metade das músicas já encaminhadas. Foi em 2012 que entendemos que deveríamos parar para finalizar este disco.

A ida pra Minas Gerais em Janeiro de 2012 foi o tempo que a banda (o duo até então) conseguiu se mobilizar para a conclusão do novo disco. Lá, ainda em busca de um novo integrante, me conheceram disposto a integrar o projeto e me convidaram. O

contato com o grupo no momento foi pelo objeto deste texto – realizar uma pesquisa sobre processos musicais e ter a banda como estudo de caso.

Ynaiã coloca que “em Minas foi um mistura: além de terminar de compor o disco com o novo baixista tinha o processo de criar a química”. O músico compara com o momento do primeiro disco, quando saiu um integrante e logo após a entrada de Ney gravaram e começaram uma nova etapa na qual as músicas gravadas se transformariam durante os shows.

Ynaiã relata que o processo de composição do *This is Rolê* girou em torno dele e de Kayapy juntos em momentos de conversa, escuta e experiências sonoras, em sua maioria na casa/república alternativa em que viviam em São Paulo, a Casa Verde. Segundo ele muito dos planejamentos dos próximos passos que a banda traçaria em 2012 acontecia dentro do quarto em que viveram juntos, um momento em que repensaram o projeto.

Ynaiã, em uma leitura da experiência da banda, aponta:

Eu acho que a gente é uma banda que tem uma experiência de show muito grande, mas nessa coisa de compor um álbum de estúdio, composição, a gente é uma banda que tá começando ainda, estamos no segundo disco. Se você pega histórias de bandas, parece que a partir do quarto, terceiro, quinto disco elas já estão com uma estética mais definida, uma forma de compor mais definida, mais elaborada, sabe como experimentar, sabe o que funciona, o que não funciona. Já é um grupo que trabalha junto há muito tempo. Eu acredito que a gente já entra de certa forma mais tranquilo neste momento. A gente sabe que o disco está sendo composto de certa forma e, pós isso, vem o processo de entendimento daquilo que a gente fez e o trabalho em cima daquilo.

A avaliação da banda sobre momento presente em termos musicais sempre vem acompanhada de um paralelo com o caminho percorrido pregresso. O músico aponta que, diferentemente do primeiro disco, o *Artista Igual Pedreiro*, as músicas do *This is Rolê* são mais “estáticas”, “não são tão *free*, não são tão livres assim”. Ele conta que, no *Artista Igual Pedreiro*, essa liberdade deu muita brecha para as músicas se transformarem com o tempo em comparação às gravações (que são literalmente o registro de uma performance). Já no *This is Role*, segundo ele, as músicas são mais “fechadas” e “não tem muita liberdade de elas mudarem como um todo”.

Depois do primeiro disco as músicas mudaram muito, frase, execução, dinâmica. Foi um disco que a gente exercitou uma forma de composição diferente. Acredito que o *This is Rolê* será um divisor de águas no sentido de

criar essa nova química da banda e a partir daí a gente começar a criar esta unidade.¹⁴⁹

Tais afirmações de Ynaiã nos levam a supor a existência de uma busca por parte dos músicos rumo a um ideal mais fixo para as músicas. Proponho o entendimento desta observação do músico sob a lógica do script de Nicholas Cook (2006) apresentada no capítulo anterior. A maior rigidez que Ynaiã observa seria em relação ao script do som e não em relação à experiência musical holística, que conceituei como música neste trabalho, que acontece na interação sócio-estética. Ou seja, no *This is Rolê* os scripts são menos flexíveis que no *Artista Igual Pedreiro*, não permitindo alterações em tempo real, improvisos, reconstruções. O que não impede que a execução, ou seja a performance a partir dos scripts mais “duros”, não esteja sujeita às mesmas interferências e construções coletivas as quais já pontuei estarem presentes e serem partes indissociáveis do que é a música neste contexto.

Refletindo sobre o contexto político, Ynaiã conta que no momento em que o primeiro disco veio existia uma necessidade de discurso e exposição daquela ideia de modelo de gestão que estavam desenvolvendo. Este novo disco entretanto “já vem com tudo isso pronto”, diz o músico, “então politicamente ele vem com o discurso afirmativo de ‘bom, é isso mesmo’, o rolê é estar tocando, compondo, trabalhando, se adaptando nestas dinâmicas”.

Após esta entrevista o grupo se afinou mais em seu discurso político a partir de um re-estreitamento de laços com o *Fora do Eixo* – do qual havia se distanciado um pouco no momento pré-novo-disco. O discurso político se mostrou igualmente presente no novo trabalho, entendido como uma continuidade da “lógica *Artista Igual Pedreiro*” que representava o *modus operandi* de construção e gestão de carreira desenvolvida amparada em tecnologias sociais coletivas. O *This is Rolê*, para o grupo, representava não só a circulação com shows mas o viés existencial possibilitado pelas plataformas construídas até então, na lógica do “artista pedreiro”. *Rolê*, entendido como circulação, andança, movimentação mas também como existência em movimento, o ser e estar contínuo na vida em movimento ocupando os espaços e

¹⁴⁹ Esta fala dialoga estreitamente com um comunicado de 5 de junho de 2011 onde Ynaiã coloca: “Diferente do artista igual pedreiro, que foi mais intuitivo, esse, ainda sem nome, esta sendo montado, pensado. As musicas surgem pela necessidade de ocupar um espaço no contexto do disco. Não estamos nos limitando a agir dessa forma, mas assim elas estão vindo, e ocupando um espaço no quadro que estamos desenhando”. Disponível em <<http://macacobongtec.blogspot.com.br/2011/06/o-sucessor.html>>

plataformas construídas e galgadas - incluindo a vivência das proposições teóricas e uso prático das ferramentas abstratas pensadas coletivamente. O Rolê é o “trabalho-vida” dos sujeitos agentes culturais e políticos, segundo a reflexão do grupo.

Ynaiã coloca sua leitura do processo mais detalhadamente:

A concepção do disco se deu por um processo de busca e entendimento de uma linguagem almejada. Passou por um processo de escuta, pesquisa, estudo técnico buscados para fazer soar os objetivos. Além disso passa por uma visão de mercado também, de saber onde a banda está, como este disco será posicionado, como posicionar perante a expectativa que se tem dele dentro do que a gente alcançou como banda, ocupar estes espaços e saber coloca-lo de forma que ele vai ser bem aproveitado, explorar ao máximo, chegar onde a gente não chegou com o outro trabalho. Penso muito nisso: como a gente vai atingir onde a gente não atingiu ainda, como a gente vai dar um voo maior que aquele primeiro, como a gente vai manter as parcerias que a gente criou neste tempo todo. Eu acho isso importante no processo de construção de carreira da banda, de história do disco, de agregar valor ao disco, ao que a gente criou com outras pessoas, outros músicos e produtores.

Ynaiã conta que o processo de criação dos This Is Rolê girou em torno dele e Kayapy juntos, no quarto que tinham em São Paulo. “Tinha uma plaquinha lá que a gente gravava algumas coisas”, conta ele. Para Ynaiã a composição não é só musical mas do projeto em si, “a gente recompôs o projeto” relata. “A cidade que estamos vivendo é outra, o integrante é novo, o momento da cena musical brasileira é diferente. Tudo isso influencia no disco pois está tudo conectado”. Tal visão de conectividade é, na minha leitura, reflexo do percurso construído e escolhido do fazer musical conectado com as diversas instâncias da vida e do ser político-social.

Ao falar sobre o disco novo na época da pré-produção em janeiro de 2012, Kayapy falava em cantar algumas melodias e como a música caipira¹⁵⁰ recentemente o influenciava. Em um momento peculiar, o músico escuta suas guias nas quais executava linhas de guitarra para as músicas novas, apresentando efusivamente a mim e a Lucas, que hospedava a banda e a mim em sua casa-estúdio. Neste momento observa-se como ele já estrutura na sua mente os arranjos que imagina para a bateria. Fica claro que a concepção sonora do grupo hierarquiza a guitarra e a bateria como “vozes” que dialogam durante a música. O baixo, na minha leitura atual, ocuparia um papel mais físico pois, ao se utilizar de notas muito graves em ênfase e um roncado

¹⁵⁰ Não pude me dedicar a investigar as influências diretas da música caipira as quais Kayapy se refere. Entretanto vale mencionar que a viola caipira foi utilizada por ele na gravação de duas das faixas do This is Rolê.

encorpado, trabalha com um som mais material que impacta mais o corpo do ouvinte do que seus tímpanos.

“A influência deste disco é Cawbóis From Hell chapado de ácido com a cabeça triturando em um liquidificador”, diz Kayapy em meio a rizadas. O músico explica o processo do novo disco:

Esse trampo novo cara, ele é um período que eu tô compondo bastante, assim, tipo compor em casa. A gente ficou muito tempo sem ensaiar. A gente ficou em um processo aí tocando bastante um show que a gente já estava com ele pronto ha muito tempo, então a gente passava mais tempo tocando em palco do que em estúdio ensaiando, assim. Por muitos anos a gente ficou assim. Então aí eu fui, cada um de nós foi dando nosso jeito, assim. O Ynaiã volta e meia tentava instalar o Live no computador dele, eu instalava o Logic o Live, o Ableton¹⁵¹, aí eu ficava compondo. Aí eu comecei a me envolver, eu me considero um, eu gosto, eu assumi pra mim tipo ser um DJ de hobby, né, [risos]. Eu sou um DJ de hobby, eu gosto de ficar em casa brin... produzindo um looping, criando looping, vendo como os caras faz, vendo os vídeos como os caras faz, gosto de música eletrônica pra caralho, fico ouvindo house music, e..., todas linha. E é louco cara, porque, depois disso eu comecei a partir pra uma outra linha naturalmente assim mesmo, assim de composição, e as musica nova desse disco, assim, ela vem muito pra isso, assim. É um momento, é tudo novo, é um momento novo da banda, um momento novo de cada um da banda, é um momento novo, instrumento, é..., música, influências, sons que a gente tá ouvindo é..., é meio que acompanhando assim essa mudança né, em termo geográfico assim, pós Artista Igual Pedreiro, digamos assim. O pós Artista Igual Pedreiro ele, ele num, ao mesmo tempo ele num, ele num deixa de ser frenético, mas ele torna uma coisa mais dinâmica porém sombria. Dinâmico e sombrio. Acho que isso é o, é o feedback desse pro... é o “This is Que Estamos Aciendo Ablam-se Rolê”. A gente decidiu colocar esse nome no disco uma vez que a gente estava na Espanha a gente foi tocar no [Festival] Primavera Sounds, aí um espanhol muito louco, assim, na rua falando umas coisas na rua, assim, e tal começou a trocar ideia comigo. Aí tava eu, o Ynaiã, o Fabrício Nobre, o Ney andando, aí, o Ynaiã, o Ney e o Fabrício conversando e eu na frente conversando com o maluco, andando mais na frente conversando um pouco, e eles ouvindo a conversa atrás. E o cara falava e eu não entendia porra nenhuma que o cara falava velho, aí o cara chegou uma hora que ele falou assim [imitando sotaque espanhol]: “como vocês hablam en Brasil? É... fazer viagens?”. Aí eu falei “viajem?”. “Si” (respondeu o espanhol). Aí eu... “ah... viajar...” [risos]. Aí ele riu: “No. Digo, como trip”. Aí eu falei: “trip?”. “Sí”(respondeu o espanhol). Aí eu falei: “pô vocês falam trip aqui?”. Ele: “sí”. Eu falei: “pô os cara fala trip também aqui, lá no Brasil a gente também fala muita trip... ‘vou fazer uma trip’”. Ele: “si, habla trip también”. “Si” (bruno responde). (Espanhol:)“Que bueno”. Rssss. Aí eu, [risos], aí eu peguei e falei: “mas no Brasil tem outra coisa que a gente fala também. Rolê. [risos].” Aí ele: “como?” Aí eu: “this...” – fiz um inglês-portanhol, inglês-portanhol, portanglês, fiz um portanglês. “This is” – a frase foi – “this is que estamos aciendo...” Não. “Em Brésil, this is que estamos aciendo hablam-se rolê. Os três quase se jogaram no mar lá de tanto rir, velho. E aí vai virar This Is Rolê [bruno faz chifrinho com a mão]. [risos]. Tudo a ver velho. No final das contas, se a gente for ver, tudo isso que a gente tá fazendo é um rolê, entendeu. É um rolê, é tipo, é um rolê, está rolando, entendeu, tipo é isso aí, é o pós Artista Igual Pedreiro, entendeu? E esse vai ser o nome do disco. Aí tem uma música que remete ao nome do disco que não é o nome inteiro do disco mas que é só This Is Rolê. [risos]. This is Rolê. Então o This Is Rolê é a parada agora. [risos]. O negocio agora é this is rolê. [risos].

Tecnologias Musicais

Conforme dito na introdução do presente trabalho, um dos focos iniciais da pesquisa que eu intentava realizar era desvendar os processo idiossincráticos dos

¹⁵¹ Ableton Live e Logic são softwares de gravação e manipulação digital de áudio.

músicos do Macaco Bong de criação sonora. No percurso da pesquisa, entendi que este foco era secundário em relação ao entendimento da banda visto como um grande processo estético, político e social em diálogo com um grande contexto de cenas musicais, disputas políticas e movimento social. Entretanto reservo este espaço para alguns relatos dos músicos acerca a questão inicial, entendendo que vale o registro de tais percursos como cases de produção de tecnologia social de scripts sonoros e de performances. A partir dos relatos dos procedimentos individuais percebe-se também as articulações que os próprios interlocutores fazem entre estes processos e outros aos quais se conecta.

Ynaiã descreve:

Eu tenho uma coisa particular minha de analisar a rítmica como um caminhar. É igual andar, e quando se está andando o objetivo é chegar em algum lugar. Você pode fazer isso andando, correndo, dando estrelinha, trotando, andando de costa, de lado, lado esquerdo, direito, diagonal... a única coisa que você tem que respeitar é o horário que você tem que chegar no lugar. Agora, como você vai fazer isso cara, problema é seu. A minha forma de ver uma composição é mais ou menos neste sentido. Você tem que chegar lá em algum horário, você tem algumas coisa a serem respeitadas, é como se fosse um jogo: você só pode ir por esta avenida e andar a tantos por hora, se você quiser ir pela esquerda pela direita, no meio, não importa, você só pode usar aquela avenida, chegar naquele lugar e andar a tantos por hora, chegar naquele lugar naquele tempo, com você vai fazer isso não importa.

Ynaiã continua colocando exemplos disso e menciona que a fórmula de compasso pode ser uma destas regras a seguir mas a escolha das acentuações, os locais de viradas são as opções de construção variantes que se têm. Ele afirma que nas suas músicas ele sempre buscou conectar mais com a guitarra.

Procurei ocupar mais espaços derivado das linhas de guitarra porque tinha esta coisa de ter que preencher os espaços da música por ser um trio. A gente não queria soar só como um trio porque as vezes os trios soam magros, principalmente quando não tem voz. Então esta concepção vem muito deste sentido. E existe uma liberdade dentro disso, tem que chegar a um lugar mas como você vai fazer isso é com você. E vem também das referências. Eu sempre procurei estudar rimos e sons. A questão de estar tocando sempre com o baixo foi uma coisa que em determinado momento eu não achei que fosse necessário por conta do trabalho que a gente fazia¹⁵². Sempre foi muito livre. Eu gosto muito do instrumento que eu toco por conta disso. Tem que chegar em algum lugar mas a forma de fazer isso é livre.

Kayapy explica o processo criativo a partir de seu ponto de vista:

¹⁵² No rock, comumente o bumbo da bateria e o baixo realizam ritmos semelhantes.

A gente é acostumado a compor entrando no estúdio e fazendo né. O Artista Igual Pedreiro é total isso. Fazer um trampo Artista Igual Pedreiro *style* cara, é o trabalho mais divertido, mais jogo rápido, entendeu, e mais direto talvez que a gente possa conseguir, assim, fazer na história do Macaco Bong. Que, tipo, não tem TEC. Tá ligado? [risos]. Essa é a parada. Num tem TEC, é entrar, criar uma parte A, aí criar uma parte B, cria a parte C, cria a parte D, cria a parte E, F, G, até a letra J, K. Aí depois você alterna, faz L, A, tipo, parte L é introdução da música, parte B vira... fica no B, sabe. Parte C vai pra outro lado. Então é meio que isso, assim, a gente trabalha muito com isso, assim, de permitir ficar a coisa mais livre, assim, pra isso, no caso do Artista Igual Pedreiro.

Ynaiã conta que o som do Macaco Bong era muito diferente para a época e as pessoas demoraram um pouco pra entender o que estavam fazendo. Segundo ele a característica do som influenciou na conquista de espaço nas cenas de música no Brasil. Yan Latinoff, baixista e amigo, pontuou uma interessante impressão sobre o som do grupo, ao ouvir o novo disco *This is Rolê*: “É um power trio somente em instrumentação mas esteticamente não soa como um” - dizendo sobre as concepções de estruturação sonora e as funções de cada instrumento nesta estruturação como, por exemplo, um uso atípico de textura harmônico-melódica onde não existe claramente uma separação entre a melodia e o acompanhamento na guitarra. “A melodia é ao mesmo tempo um riff, que vira um tema.... não chega a ser um solo”, coloca Latinoff.

Para Ynaiã o trabalho autoral é “dar a cara a tapa” é “correr riscos de mostrar para as pessoas aquilo que você está falando”.

Pode ter pessoas que não vão gostar daquilo que você está falando, como pode ter algumas pessoas que vão gostar. Isso é normal, faz parte, ninguém é unanimidade em tudo que se faz. A grande sacada é a sinceridade disso. Quando você faz as coisas com sinceridade, você é honesto com as pessoas, e elas percebem isso. Isso toca as pessoas, sinceridade, honestidade, clareza no discurso, fazer independente do que as outras pessoas pensam, ser original, isso tudo conta.

Kayapy, em um momento de escuta de gravações das ideias sonoras, cantarola um trecho de melodia sobre o acompanhamento do exato momento durante o diálogo que travávamos, melodia esta que ele fará na guitarra depois na versão final da música *Mullets*. Sua expressão facial inclui sobrancelhas levantadas, como se contasse uma história, levanta o indicador ao alto e realiza batidas leves no ar juntamente com o ataque de cada nota que cantarola. O olhar é fixo no seu interlocutor. A postura é comunicacional. O episódio sugere que a relação do Kayapy com sua melodia é semelhante à sua relação com a fala expressiva e entonada. Esta impressão me leva a pensar o quanto as melodias de Kayapy se assemelham a melodias vocais, na forma e

tamanho que ele concebe as frases, com respirações geralmente usadas em melodias vocais pelos limites físicos pulmonares, com extensões de altura semelhantes, com repetições de notas que normalmente se vê acompanhando sílabas de uma letra de música pop. Ainda assim não é claro uma correspondência direta entre as melodias do Kayapy e um estilo cancioneiro já estabelecido por algum autor. Entretanto o uso de harmonias modais, trechos de escalas pentatônicas somadas a específicos cromatismos de terça e recorrência de sétimas e nonas maiores pode sugerir um campo de referências pelo qual podemos, de forma não hierárquica, apontar estilos.

Christopher Small (1998) apresenta uma problemática em torno da descon sideração do intérprete como agente no significado musical que alguns autores tomaram em bibliografias de análise musical. É importante refletir também, nesta questão, acerca das relações sociais que permeiam a criação destes dois papéis distintos: o compositor e intérprete. Algo muito comum no universo da música erudita ocidental, no jazz¹⁵³, no samba-canção, mas pouco comum na música popular urbana contemporânea é a situação da separação destes papéis. A imbricação dos mesmos é tão intensa que pode revelar o quanto um papel nunca é, realmente, separável um do outro. Na elaboração teórica do terceiro capítulo apresentei a ideia, amparado em Cook (2006) e outros, de que criar e performar não se separam nunca na realidade. Desta forma podemos compreender esta tentativa de separação como fruto das estratégias da modernidade criticadas por Bruno Latour (2009). Observo que ela se relaciona ao pensamento separativista que germinou a própria ideia de objeto separado da experiência do objeto. Na minha observação em campo pude notar que o jeito, as peculiaridades, o corpo físico dos músicos compõe o resultado final do que é a experiência musical por eles praticada/vivenciada. Isto acontece de tal forma intensa que fica impossível realizar a música, pensada como objeto, por outro intérprete, sem que o impacto na experiência não seja tão grande que estimule dúvidas sobre a autenticidade do objeto. No universo musical da minha pesquisa que é o rock, é muito nítido o quanto diversos elementos que não se restringem a altura e ritmo fazem parte inexoravelmente do que se considera como a música. Tal se verifica quando algum destes elementos muda e há um enorme estranhamento tendendo para dois resultados: um sendo a desaprovação, como que um atestado de não autenticidade do evento, ou

¹⁵³ A parcela deste universo que mais identifico se aproximar da separação mencionada é aquela dos músicos que se dedicam a jams a partir dos “standarts” (temas consagrados no Jazz) e aqueles que performam acompanhando compositores-arranjadores executando os scripts elaborados por estes últimos.

um repúdio ao convite à relação sócio-estética, mesmo que pensado como objeto musical; o outro de acolhimento mas justificado pelo aceite das mudanças que sugerem um novo objeto ou um objeto modificado, mesmo se tratando de, na verdade, uma nova experiência aceita e novas relações sociais estabelecidas.

Algo muito peculiar do jeito de tocar do Kayapy é o tamanho grande da sua mão. Ele desenvolveu maneiras de executar acordes e blocos de sons que somente é possível com sua mão pois, além do tamanho, ele tem aberturas de dedos muito longas e envergaduras que permitem o alcance de certas notas que uma mão comum e estudos técnicos comuns da guitarra não permitem e não incentivam. Desta forma a anatomia do corpo do sujeito, em seu aspecto natural e artificial se torna algo inseparável do jeito idiossincrático que ele cria e toca sua música. E isto é muito semelhante, por exemplo, ao timbre da voz de um cantor e todo o conjunto de ruídos vocais que acompanham alturas e durações os quais são também inseparáveis do que se considera comumente como a música que ele faz.

Kayapy relata um processo que identifico como capital no processo de empoderamento estético e protagonismo social. Quando Ney entra na banda, o músico que tinha noções de violão ainda não tinha desenvoltura com o baixo, instrumento o qual ele foi convidado a tocar. Inicialmente o grupo tentou e esperou que Ney aprendesse as poucas músicas que já haviam sido compostas, o que não aconteceu por conta dos limites técnicos da época. A solução desenvolvida para a continuidade dos trabalhos foi começar, ao invés de aprender músicas já prontas, fazer músicas novas, nas quais cada um contribuiria com suas possibilidades técnicas e criatividade próprias. Na minha leitura esta proposta é um exemplo prático do que entendo como a lógica da música como tecnologia social de empoderamento estético. Existe uma subversão do tradicional “fazer musical atrelado à repetição e reprodução” (o que identifico como um item do sistema capitalista fordista que ainda se encontra em vigência em grande parte dos setores da sociedade a qual o grupo se encontra) em direção ao fazer musical a partir do que se têm, ou seja, um diálogo direto com o contexto individual e social. A leitura política deste episódio aponta para a descentralização dos saberes, a construção de novos saberes questionando uma lógica dominante, opressora, reprodutivista e consumista em que se encontram em aspecto macro. Podemos entender o ato de fazer música relatado como um processo legítimo de construção de tecnologia social de se fazer música. Processo este que prescinde de manual, cientificização ou legitimação institucional.

Ocupando Espaços

Ynaiã apresenta algumas reflexões que mostram o pensamento do grupo em relação as cenas e ferramentas de intervenção estética e política na sociedade:

E hoje as coisas estão muito mais fáceis. Todo mundo tem celular com câmera, internet, etc. Meu pai por exemplo ficou dez, quinze anos pra gravar um disco. Eu montei uma banda e em dois anos eu gravei um disco. Hoje em dia, tudo aquilo que a gente fez pra chegar onde a gente chegou, as pessoas conseguem em muito menos tempo. Hoje em dia você não precisa levar dois anos pra gravar um disco e ter uma banda, você pode até gravar antes de ter uma banda [risos]. Porque as ferramentas estão todas à disposição. Eu acho que a democratização é extremamente importante para o surgimento de novas pessoas e até pro nosso conhecimento. O meu vizinho aqui pode fazer uma parada muito foda, pode ser um puta compositor, um puta artista plástico, um puta fotógrafo, mas que nem ele sabe ainda. Se ele não tiver o contato com este tipo de coisa, de ferramenta, ele não vai descobrir isso. O ensino tardio de muita coisa dificulta a descoberta do potencial de cada um. Às vezes os anseios que a gente tem ficam meio perdidos, as referencias são meio tortas. Quando eu comecei a querer ter uma banda minha referencia era Pantera, Metálica, tudo muito distante. São bandas legais pra caralho e tal mas a distancia que está de um moleque de 16 anos que mora em Cuiabá é muito grande. Mas quando eu vi o cara que morava na minha cidade, que eu via na rua, fazendo musica dele, tocando, as pessoas indo, curtindo, cantando... É muito mais próximo. Você se vê ali. E isso não se passa só pela música, se passa por tudo, todo o processo sociocultural. É igual a coisa das cotas. O negro não se vê na sociedade brasileira. Todo médico que você vai ser atendido é branco, todo professor de escola é branco, todo psicólogo que você vai tratar é branco. Onde que está essa galera, onde que eu me vejo? Eu estou me vendo nos trabalhos que a base faz, eu não posso fazer um trabalho lá de cima? Posso. Mas se você não tem essa referencia de ver um cara lá que representa você também, se você não se sentir representado, você nunca vai achar que pode fazer. Acho que é muito importante isso - a democratização do acesso em todos os âmbitos, não só na música mas na educação. Pois se desde novo você se vê ocupando espaços, você tem outras referências. Você se descobre, você se permite descobrir. Você não fica com medo: 'vou ter que fazer aquilo aí por que é ali que eu me vejo, não me vejo fazendo outra coisa'. Então o cara que se vê só em banda de pagode ou em jogador de futebol, ele vai querer ser isso porra. Ele não sabe que ele pode ser um médico, não sabe que ele pode ser um advogado, um piloto de avião. Ele não sabe porque ele não se vê ali. A necessidade de democratizar é para que o avanço chegue pra todo mundo. Porque a gente perde muito quando a gente tem essa barreira do preconceito, do não acesso. O Brasileiro é muito inventivo, tem uma forma de lidar com os outros povos muito interessante. O "jeitinho brasileiro" é uma coisa muito inventiva. "Meu irmão, o bagulho tem que acontecer com isso que você tem cara". Aí você vai deixar de fazer? Se você deixar de fazer, aí você desiste. A concepção do jeitinho brasileiro é muito interessante, só que ela é jogada para outras esferas onde não houve um preparo e é aplicado em tudo quanto é lugar. Na fila do banco, da balada, na administração publica... Neguinho vai aplicando isso em tudo, pois não teve um outro direcionamento.

Segundo Ynaiã muitas coisas da cultura em que vive influenciam diretamente no seu fazer musical:

A parte de convivência e de entendimento do “processo”¹⁵⁴ como um todo. A parte de visão sociocultural e socioeconômica do que a gente vive hoje no Brasil e no mundo. Como a internet influencia nisso. Resumem-se em duas palavras: honestidade e humildade. Honestidade da necessidade de ser sincero no que você toca. Se não as pessoas não vão gostar do que você está fazendo, porque neguinho tá cansado de ser enganado. E você tem que ser humilde pra que as pessoas tenham esse conhecimento, queiram conhecer o que você faz.

Segundo ele o contato com diversos músicos do país contribuiu para o entendimento de que sempre está em um caminho de aprendizado no campo musical e a humildade é reflexo desta consciência.

Segundo Ynaiã não existe gênio. Afirmar esta qualidade seria desvalorizar o trabalho duro de pessoas que chegaram a ótimas conquistas. Na visão do músico, trabalhos considerados geniais são fruto de muito esforço e dedicação e não de impulsos desinteressados como habitualmente se entende a genialidade no senso comum. O conceito de genialidade de certa forma coloca o “não gênio” em uma posição confortável, na qual se exime de qualquer esforço para alcançar algo que somente um gênio alcançaria, explica ele.

O lance da ocupação de espaços e democratização é você ver o seu vizinho estando ali naquele lugar e a partir disso entender que pode estar também. É extremamente necessário que o povo se veja em determinados lugares para entender que ele pode ocupar aquele espaço. Isso é democratização.

Tecnologias de Gestão

O Macaco Bong nasceu a partir de sujeitos imersos nos processos de construção de conhecimento e tecnologias do Fora do Eixo. Não podendo ser diferente, a banda se organiza sempre baseado nestes modelos. No segundo capítulo do presente trabalho onde exponho a organização do Fora do Eixo podemos observar os detalhes dos procedimentos que aqui narro.

O processo relacional interno é de uma gestão horizontal e colaborativa. Os três integrantes se dividem em diferentes frentes de trabalho. Ynaiã assume a produção e agenciamento de shows (o que as frentes Música e Agência no Fora do Eixo realiza), Kayapy assume a sonorização e aparelhagem para os shows (frente

¹⁵⁴ Processo significa aqui uma mistura do Fora do Eixo com o processo em que se inserem politicamente em seu contexto. A visão do Fora do Eixo como um processo dinâmico corrobora para o uso da palavra significando o Fora do Eixo e também sua forma de existência.

Tecnoarte do Fora do Eixo) e Ney, na época da banda, assumia a comunicação (frente Mídia no Fora do Eixo). As diversas outras funções eram distribuídas entre os três de forma mais livre. Atualmente meu papel é fazer a administração financeira da banda, a frente chamada “Banco” no Fora do Eixo e gerir os produtos físicos como CDs e camisetas, o que seria a frente “Distro”. A comunicação foi assumida por Ynaiã e passa por um momento de reestruturação com o auxílio do núcleo de comunicação da Casa Fora do Eixo Minas. A perspectiva de trabalho é semelhante às das frentes da Rede e dialogam sempre muito de perto com a mesma, buscando auxílio e orientação.

A banda, no que pude observar na minha entrada, experimentava um modelo híbrido de caixa coletivo e retiradas variáveis periódicas para contas “pessoais¹⁵⁵”. Na época do Espaço Cubo, onde todos os integrantes estavam trabalhando no coletivo, o regime era de caixa coletivo. Quando, em São Paulo, Ynaiã e Kayapy decidem se dedicar somente à banda, inicia o momento híbrido. Atualmente continuamos neste modelo híbrido e em processo de transição para a volta ao caixa coletivo.

Existe um vínculo do grupo com um parceiro do Fora do Eixo, o Fabrício Nobre representante da A Construtora Música e Cultura. Esta parceria se apresenta como híbrida do modelo mercadológico e o modelo coletivo. A relação entre as partes e a organicidade é semelhante a de um coletivo, porém a relação financeira se apresenta bem delineada em uma cota de retirada monetária dos cachês da banda. A Construtora ficaria responsável por agendar mais shows, além dos que o Ynaiã já planeja, e gerir a produção da logística burocrática e de traslado da banda.

A banda pode ser entendida atualmente como um coletivo parceiro do Fora do Eixo desde que mudaram para São Paulo, quando Ynaiã e Kayapy deixaram de atender demandas específicas do Fora do Eixo para se dedicarem exclusivamente à banda. Ney Hugo se manteve focado tanto na rede quanto na banda e, na medida em que a banda tomava caminhos mais autônomos de gestão em relação ao Fora do Eixo, crescia a inviabilidade de ele continuar nas duas atividades, o que o levou a deixar o grupo no fim de 2011. A perspectiva de coletivo pauta o relacionamento interno do grupo.

¹⁵⁵ Que, em última instância, consistiam em contas de telefone e alimentação, ambas necessidades que contemplam igualmente o trabalho. Não há um limite claro entre necessidades individuais e coletivas, dado que não há tendências consumistas e inclinações a supérfluos, configurando um corpo de necessidades que são entendidas como importantes e viabilizadoras do trabalho. A lógica do caixa coletivo funciona neste paradigma.

O planejamento de ação da banda é realizado com a mesma ótica do Fora do Eixo, que é a de fazer e participar culturalmente na cena em que se encontra. Neste sentido o planejamento da circulação acontece com este foco, ou seja, não existe uma meta financeira outra que não seja a de viabilizar o processo de circulação. Viabilização esta que inclui a subsistência básica dos integrantes morando e vivendo coletivamente em caixa coletivo. O modelo financeiro da banda é orgânico à lógica do Card, ou seja, identifica e valora a circulação dessa moeda complementar, tanto investindo quanto recebendo. Neste caso, a avaliação financeira engloba a gestão da moeda em espécie e do Card.

Outra tecnologia sistematizada também pelo FdE e muito praticada pelo grupo é o uso da Hospedagem Solidária como alternativa principal para a hospedagem durante a circulação. Nas apresentações produzidas por coletivos ou Casas Fora do Eixo usualmente os agentes produtores já tem uma estrutura caseira de receber e alimentar hóspedes.

O uso de tecnologias Fora do Eixo leva a banda a adotar princípios de construção de identidade e de propositividade político social semelhantes. A linguagem adotada pelo grupo, através da qual constrói sua gestão e estratégia, é a mesma utilizada pelo Fora do Eixo pois ela reflete essa identidade de perspectivas e tecnologias. O uso do termo “tec” para significar tecnologias e processos (sejam lógicos ou relacionais) é constante tão como os demais termos do “vocabulário FdE”. Tal uso também reflete fortemente, na minha leitura, o que José Luiz Braga aponta como a mediatização como processo interacional de referencia. A internet é o principal veículo de interação do grupo em seus trabalhos de gestão e relacionamento, tanto interno quanto externo. O fluxo de informação dos trabalhos da banda acontece prioritariamente por e-mail, semelhante a forma de trabalho no Fora do Eixo. É optado pelas ferramentas Google de e-mail, o Gmail, e de documentos, o Google Docs, nas quais conseguem uma interconectividade maior explorando bastante as ferramentas ponto-a-ponto. O Gmail é como se fosse o escritório da banda, onde toda a informação sobre a gestão, sobre marcação de shows, logística de viagem, debates em grupo através de e-mails copiados para muitos destinatários ou grupos de e-mails. Muitas vezes observa-se algum interlocutor tentando iniciar uma conversa com a banda sobre determinado assunto e os integrantes solicitam que um e-mail seja encaminhado, priorizando esta plataforma on-line para a comunicação e negociação. O Facebook tem um papel capital em vários sentidos, com também para o Fora do

Eixo. Ele é a principal mídia que o grupo utiliza para comunicar com o grupo social que o acompanha e o “consume”. Narrativas são arquitetadas com cuidado para serem publicadas na rede social, com fotos bem trabalhadas e textos zelosamente escritos, construindo uma perspectiva comunicacional com traços da ciência publicitária, mas “hackeada”, voltada a uma estratégia de ocupação justa e sincera de espaço no imaginário do público. Além disso a função do chat no Facebook é, juntamente com o chat no Gmail (o Gtalk), uma ferramenta muito usada para a comunicação ponto-a-ponto. No caso do Facebook, observa-se uma porta de comunicação direta com os indivíduos que acompanham a banda. Os integrantes presam muito esta abertura e sempre conversam com o público o que favorece a quebra do distanciamento que historicamente se construiu entre artista e público. É interessante como este distanciamento ainda é muito presente quando se observa o estranhamento positivo que o público geralmente aponta ao conversar informalmente com um integrante. Esta atitude pode ser entendida como um das estratégias políticas de descentralização e compartilhamento no campo do imaginário estético que atuam. O chat do Gmail, como também o do Facebook, é um canal de comunicação interno muito importante. Assume o papel do telefone de um escritório convencional. Existe uma dinâmica, advinda do FdE, mas incorporada muitas iniciativas independentes de gestão cultural, que é estar sempre disponível no chat, durante o dia e noite, facilitando o acesso e potencializando o fluxo de informação. É muito comum vários parceiros de trabalho estarem on-line no chat com muita frequência o que possibilita que a comunicação aconteça prioritariamente por lá. Seja por chats individuais ou chats coletivos. Ainda que sujeitos se encontrem na mesma casa ou na mesma sala, muitas vezes a comunicação é priorizada pelo chat. Esta escolha aponta uma concordância com o entendimento de dinâmicas comunicacionais adotadas pela rede, onde, em uma sala silenciosa, desponta-se a possibilidade de inúmeros diálogos silenciosos simultâneos, em oposição por exemplo a situação de que um diálogo sonoro poderia inviabilizar a concentração para a postura multitarefa de todos no local. Através do recurso é possível realizar chats com diversas pessoas compartilhando a conversa ou realizar diversos chats individuais com diferentes pessoas. Este fluxo comunicativo torna-se essencial para a dinâmica dos processos de gestão executiva e gestão relacional do grupo e da rede Fora do Eixo. E, partindo das reflexões de Braga (2006) e Baudrillard (1991), uma construção de simulacro existencial se faz presente a partir da mediatização como principal referência. Estes simulacros são ferramentas de

disputa social tão reais e tão potentes quanto as demais lógicas modernas naturalizadas pelo discurso moderno que Latour critica. Lógicas estas que são tão simuladas e tão reais quanto quaisquer outras, quando colocadas em perspectivas na afirmação do autor questionando a modernidade como uma falsa ruptura da natureza-cultura. Retomando esta junção, fica possível o entendimento da construção de narrativas pelas mídias em rede como produtoras de real e portanto de naturezas-culturas. Proponho aqui o entendimento de que, a partir do ponto em que a narrativa em rede do Fora do Eixo, em perspectiva comunicacional, se torna referência para o social e plataforma existencial no hiper-real, ela se desprende da dicotomia real e simulado, entrando no simulacro que dialoga estreitamente com a continuidade latourniana de natureza-cultura (real-simulado) onde “cultura” é tão natural e construído quanto “natureza”.

Considerações finais

“Estamos ensaiando as musicas novas, deixando elas apresentáveis, para mostrar para vocês. Antes de gravarmos o disco, ele vai virar show. Funcionamos assim; acho que somos uma banda mais de show do que de disco, estúdio.” (Ynaiã)

O presente trabalho buscou analisar os processos musicais vivenciados pelo grupo Macaco Bong, à luz de uma concepção relacional e processual de música, dentro do contexto das lógicas de pensamento e organização de integrantes do Fora do Eixo. Apresento a visão de que estes processos podem ser entendidos como tecnologias sociais forjadas coletivamente em rede e colaborativamente para um protagonismo estético e político. Coloco ainda que o modelo de rede digital passa a ser referencial para as estruturas sociais do contexto criado e habitado pelo Fora do Eixo e Macaco Bong no qual e através do qual criam simulacros para uma disputa social na dimensão do hiper-real. Para tanto realizei uma etnografia cuja especificidade ser deu pelo fato de eu ter me inserido na banda como integrante já vindo de uma inserção inicial no Fora do Eixo através do Coletivo Pegada em Belo Horizonte.

A relação do Macaco Bong com a performance apresenta uma mudança de foco no que diz respeito à relação com música a qual identifiquei no circuito underground onde a banda está inserida. O lócus existencial da ideia de música é maior no campo da performance do que no campo do registro, diferente do observado na prática musical herdeira da distribuição industrial de fonogramas. A música independente e underground “acontece” muito mais pela interação ao vivo entre a banda e público do que por escuta de gravações. A meu ver, o Macaco Bong tem uma certa ciência disso, não tanto racional, mas implícita na auto percepção que têm de que são “uma banda mais de show do que de disco”, como comenta Ynaiã. É interessante esta reflexão para notarmos quanto a distribuição industrial de discos gerou um tipo de escuta que acabou por ser prioritária nas sociedades urbanizadas. O modus operandi de fazer música fora do parâmetro industrial mostra entretanto uma faceta muito presente na experiência da música – o fato justamente de ela ser uma experiência em oposição a um objeto. A objetificação da música no contexto da realização musical urbana mercadológica, na minha leitura a partir de todas as reflexões já expostas neste trabalho e da observação em campo, se dá pela larga difusão industrial mencionada, facilitada pelas mídias televisão e rádio presentes em

praticamente todos os lares urbanos e rurais; difusão esta que toma uma proporção tão grande que, de certa forma, ofusca outras possibilidades de experiência de música e desestimula-as, a partir de um encantamento e comodismo tecnológico de baixo custo.

Ynaiã conta que o objetivo de se fazer uma excelente performance era grande foco, principalmente durante as primeiras circulações. Segundo ele, o tempo de festival era curto e havia sempre muitas bandas, era muito importante fazer um show sincero e que marcasse as pessoas de forma a fazer com que a banda seja lembrada depois. Esta busca da legitimação do público é um processo que a banda tem muito claramente como essencial para a construção de sua carreira pois gozam lucidamente do entendimento de que é a relação sócio-estética estabelecida com o público que sustentabiliza trocas em outras instâncias como a troca financeira e a confiança política.

Nos momentos em que a banda conta seus processos criativos e experiências de estúdio, quando contam o quanto as músicas mudam depois da gravação do disco, fica claro pra mim o nível processual de toda a experiência. Como já colocado antes no capítulo anterior, existe uma mistura na mente dos músicos dos conceitos de obra com o conceito de processo colocado aqui. Porém os efeitos observados indicam, na minha interpretação, o caráter processual da experiência como o espaço existencial do que é a música, ficando as ideias abstratas de obra restritas ao conceito de script já apontado por Nicholas Cook (2006).

A ideia de música como objeto criticada aqui se relaciona estreitamente, na minha observação, com os conceitos separatistas e práticas segmentadas de produção do ocidente moderno. Na musica podemos identificar tal separação na construção de conceitos a priori bem distintos, o “compositor”, o “intérprete” e o “ouvinte” (vale pontuar o curioso espelho destes termos com o trinômio que apresenta os delimitados processos de produção, distribuição e recepção – ferramentas lógicas de interpretação de processos, as quais não podem deixar de ser entendidas como forjadas contextualmente e para seu contexto).

Sobre a separação dos papéis do compositor e intérprete não podemos deixar de considerar a influência das ferramentas de registro, a ideia de autoria e direitos de propriedade e as iniciativas político-sociais de construção de gênios nacionais. Não me atarei aqui a destrinchar tais influências mas sim em já apresentar como os processos musicais que pesquiso já trazem reflexos de diferentes pensamentos sobre os assuntos. O fato de o rock ter suas origens em movimentos de contracultura juvenil

e fora de centros acadêmicos de música contribuiu para seu caráter de manufatura para consumo próprio ou de pequenos grupos, o que se manteve no rock independente em oposição ao industrializado. Este caráter de manufatura não gera as mesmas necessidades de um trabalho segmentado de produção industrial, onde uns criam e outros performam/consomem (muitas vezes o consumo é autóctone). Mesmo na indústria são raros os casos de artistas do rock que contratam compositores para criar suas músicas ou vice-versa, compositores que contratam artistas para performar suas músicas (salvo em caso de músicos de apoio). Os integrantes do Macaco Bong adotam um conjunto de princípios políticos, muito debatidos no campo da cultura no Brasil nos últimos anos, que dialogam estreitamente com uma mudança no pensamento em torno da autoria. O primeiro disco do grupo, *Artista Igual Pedreiro*, foi colocado gratuitamente para download e esta prática é defendida pela banda para o segundo disco, mesmo tendo ferramentas para somente vendê-lo caso queiram. Isto se dá pela adoção de princípios de compartilhamento adotados pela banda, os quais também são adotados e difundidos pela rede Fora do Eixo. Tais princípios acompanham ideais de livre acesso à cultura. Este livre acesso vem motivado não pelo contraditório discurso assistencialista de “levar cultura” a “os que não tem acesso”, mas de entender que todos são cidadãos capazes de criar, experimentar e distribuir sua própria cultura, sem necessidade de intermediários. É um fomento ao empoderamento social de ferramentas de autogestão para uma vida autossuficiente. Todos estes princípios dialogam também com a realidade no campo da economia da cultura urbana, de descentralização de poder, onde deixam de existir poucos produtores de arte - em um modelo canônico de gênios produtores e povo consumidor - para começar a existir muitos pequenos e médios produtores que distribuem para nichos menores, de acordo com a teoria da Cauda Longa de Chris Anderson (2008). Este movimento privilegia mais a existência de diversos pequenos grupos heterogêneos de produção, distribuição e consumo em detrimento de um grande grupo homogêneo, o que já se mostrou altamente opressor e recalcado de desigualdades. Tal existência de pequenos grupos diversificados acaba democratizando em escala crescente o acesso a meios de produção, catalisando o empoderamento dos agentes que se interessam pelo ofício. Este processo se verifica na fala de Ynaia já transcrita aqui quando menciona a importância em se observar indivíduos próximos, como seu vizinho ou alguém que vê na rua, galgando espaços antes ocupados somente por indivíduos distantes. Kayapy em outro momento se coloca com a mesma impressão

de que, segundo ele, citando um jargão, “é possível”. Outro ponto importante é refletir sobre a querela das construções de gênios, que sempre se amparam em questões étnicas, políticas e econômicas mas, no discurso, ocultam as mesmas, naturalizando a suposta genialidade. Os integrantes do Macaco Bong, além de outros músicos envolvidos e simpáticos ao movimento Fora do Eixo, são adversos à ideia do artista iluminado, e defendem uma ideia oposta refletida no nome do primeiro disco da banda, “Artista Igual Pedreiro”. Esta ideia prega que o artista é um ser humano como outro qualquer e deve se esforçar para construir sua carreira, seu trabalho e seu mercado, caso ele queira estabelecer uma relação econômica com pessoas através de sua música.

Sobre o paradigma do artista iluminado, Christopher Small tece duras críticas. Segundo ele, “nossa conjuntura atual concertista da vida, seja ‘clássica’ ou ‘popular’, na qual os poucos ‘talentosos’ são empoderados para produzir música para a maioria desprovida de talento, é baseada em uma falsidade¹⁵⁶” (1998, p. 8). O autor continua descrevendo o que acredito ter se efetivado na experiência musical popular urbana, desde o surgimento da música popular como mercado (TAGG 1979), até o momento de sua reflexão:

Isso significa que nossa capacidade de fazer música por nós mesmos foi usurpada e a maioria das pessoas foi desapropriada da musicalidade que lhes é própria como direito nato, enquanto poucas estrelas, e seus manipuladores, se enriquecem e ganham fama vendendo-nos o que nos fizeram crer sermos desprovidos¹⁵⁷. (SMALL, 1998, p. 8)

Tal realidade se mostra bem diferente no campo pesquisado, a partir de provocações que se veiculam esteticamente e politicamente e o Macaco Bong é um grande ícone, na cena de música independente brasileira em que se encontra, desta propositividade. Segundo minha análise o empoderamento social de tecnologias de produção e comunicação, o compartilhamento destas tecnologias de forma livre e sem intermediários, a autogestão e propositividade que vem se desenvolvendo e maturando durante as duas últimas décadas tem contribuído fatalmente para a construção de um novo cenário de música popular brasileira urbana que disputa cada

¹⁵⁶ *Our present day concert life, whether ‘classical’ or ‘popular’, in which the ‘talented’ few are empowered to produce music for the ‘untalented majority, is based on a falsehood*

¹⁵⁷ *it means that our powers of making music for our selves have been hijacked and the majority of people robbed of the musicality that is theirs by right of birth, while a few stars, and their handlers, grow rich and famous through selling us what we have been led to believe we lack*

vez mais em igual força e tamanho a sociedade em que está inserida com os antigos modelos.

A música erudita representa um tipo de sociedade que não permite a participação mútua de todos os indivíduos porque é baseada em obras e não em interações”; em uma sociedade mais criativa e inclusiva “não haverá a obra musical, [mas] somente as atividades de cantar, tocar, escutar [e] dançar”. (SMALL, p. 11)

Small apresenta uma crítica apoiando-se, na minha leitura, totalmente ao conceito de música como processo. Neste caso o autor observa os rituais urbanos musicais como reflexos de estruturas sociais nos quais se inserem. Nesta perspectiva, desdobra-se o pensamento de que, a partir do momento em que grupos artísticos começam a pautar construções sociais em modelos diferentes, os rituais musicais imersos nestas novas ideias de sociedade tendem a mudar também e se apresentar de forma dialógica aos mesmos.

Acompanhando a ideia, coloco a perspectiva de que música pode ser entendida como tecnologia social de empoderamento de ferramentas de interação estética e política, em gestão do hiper-real, tomando o último termo de Baudrillard.

O empoderamento estético equivaleria a protagonizar a elaboração de scripts (COOK, 2006) de construção de experiências de música (e sociedade), o que significaria, se entendermos a música enquanto simulacros (BAUDRILLARD, 1991), um protagonismo na gestão do hiper-real. Se é isto o que realmente acontece, fica claro para mim o quanto se trata de uma disputa dos meios de produção de realidade. A crítica ao cover se torna mais suave em um lado (performar uma música “criada” por outrem seria na verdade se empoderar de um script, criando uma experiência de música a partir do mesmo), porém mais severa em outro – assumir um script seria, conseqüentemente, concordar com o mesmo e com o mundo que ele propõe, seria abrir mão de sugerir novos simulacros e disputar mudanças de modelos arcaicos. Tal consideração passa longe de uma crítica à manutenção de tradições, mas segue em direção à adoção irrefletida de “tradições” com aspas que, muitas vezes, no ocidente capitalista, se desvelam como formas disfarçadas de opressão e repúdio à diversidade.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Giovanni. O enigma do precariado e a nova temporalidade histórica do capital – parte 3. *Boitempo Editorial*, 2012. (Disponível em <<http://boitempoeditorial.wordpress.com/2012/07/13/o-enigma-do-precariado-e-a-nova-temporalidade-historica-do-capital-parte-3/>> Acesso em Nov. 2012.
- ANDERSON, Chris. *The Long Tail: the future of business is selling less of more*. New York: Hyperion, 2008.
- BAUDRILLARD, Jean. 1991. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio D'água, 1991.
- BARROS LARAIA, Roque. *Cultua - um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- BAUWENS, Michel. The Political Economy of Peer Production. *CTHEORY, 1000 Days os Theory*, Nov. 2005. Disponível em: <<http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=499>>. Acesso em: nov. 2011.
- BENTES, Ivana. Consumidores, uni-vos! *Le Monde Diplomatique Brasil*, São Paulo, capturas, Ago. 2008. Disponível em: <<http://diplomatique.uol.com.br/acervo.php?id=2451>>. Acesso em 20 nov. 2011.
- BLACKING, John. *How musical is man?* 5 ed. London: University of Washington Press, 1995 (1973).
- BRAGA, José Luiz. Mdiatização como processo interacional de referência. In: MÉDOLA, Ana Sílvia; ARAÚJO, Denize Correa; BRUNO, Fernanda (Orgs.). *Imagem visibilidade e cultura midiática*. Porto Alegre: Sulina, 2006. p. 141-167.
- _____. Experiência estética e mediatização. In: LEAL, Bruno Souza; Guimarães, César; Mendonça, Carlos Camargos (Orgs.). *Entre o sensível e o comunicacional*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2010. p. 73-87.
- CANDÉ, Roland de. *História universal da música*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CHACON, Paulo. *O que é rock?* Tatuapé: Editora Brasiliense, 1995. (Coleção Primeiros Passos nº 68)
- CLASTRES, Pierre. A sociedade contra o estado. In: CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o estado: pesquisas de antropologia política*. Trad. Theo Santiago. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. (1988)
- COELHO, Teixeira. *A cultura e seu contrário: cultura, arte e política pós-2001*. São Paulo: Iluminuras Ltda, 2008. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/bcodemidias/001054.pdf>>
- COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14 , p.05-22, 2006.

_____. Music as Creative Practice. University of Cambridge 2011. (vídeo palestra da coleção The Future University)

DELEUZE, Gilles. Post-scriptum Sobre as Sociedades de Controle. In: DELEUZE, Gilles. *Conversações 1972 – 1990*. Trad. Peter Pal Pelbart. Rio de Janeiro: Ed 34, 1992.

DIB, André. Nas trincheiras da cultura. *Revista Continente Multicultural*, Santo Amaro, nº 87, mar. 2008. Disponível em:

<http://www.revistacontinente.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2703&Itemid=62>. Acesso em nov. 2011.

FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll: Uma História Social*. Trad. A. Costa. 5a Ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.

GUIMARÃES, César. O que ainda podemos esperar da experiência estética. In: GUIMARÃES, LEAL, MENDONÇA (Org.). *Comunicação e Experiência Estética*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006.

JANOTTI JÚNIOR, J.S. Are you experienced: experiência e mediatização nas cenas musicais. In: COMPÓS, 20., 2011, Porto Alegre. [*Anais eletrônicos...*] Porto Alegre: COMPÓS, 2011. Disponível em:

<<http://www.compos.org.br/pagina.php?menu=8&mmenu=0&fcodigo=1604>>

JANOTTI JÚNIOR, J.S.; CARDOSO FILHO, J. A música popular massiva, o mainstream e o underground trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 29., 2006, Brasília. [*Anais eletrônicos...*] São Paulo: Intercom, 2006. Disponível em <<http://www.midiaemusica.ufba.br/arquivos/artigos/JEDER4.pdf>> Acesso em 4 set. 2009.

LATOUR, Bruno. *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*. Tradução Sandra Moreira. Bauru: EDUSC, 2002. (1984)

_____. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Tradução Carlos Irineu da Costa. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2009 (1991)

LAZZARATO, Maurizio. *As revoluções do capitalismo*. Trad. Leonora Corsini. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LEAL, Bruno Souza; Guimarães, César; Mendonça, Carlos Camargos (Orgs.). *Entre o sensível e o comunicacional*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2010.

LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos; GUIMARÃES, César. Experiência estética e comunicação: a partilha de um programa de pesquisa. In: LEAL, Bruno Souza; Guimarães, César; Mendonça, Carlos Camargos (Orgs.). *Entre o sensível e o comunicacional*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2010. p. 7-15.

LUSVARGUI, Luiza. *De MTV a Emetevê: pós-modernidade e cultura mcworld na televisão brasileira*. São Paulo: Editora de Cultura, 2007.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução Ronald Polito e Sérgio Alcides. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. (1997)

MARX, Carl. Mercadoria. In: MARX, C. *O Capital*. Trad. J. Teixeira Martins e Vital Moreira. Coimbra: Centelha - Promoção do Livro, 1974. (Edição HTML, Marxists Internet Archive, 2005). Disponível em: <http://www.marxists.org/portugues/marx/1867/ocapital-v1/vol1cap01.htm#topp>. Acessado em nov. 2011.

MERRIAM, Alan P. Ethnomusicology Discussion and Definition of the Field. *Ethnomusicology*, vol. 4 n. 3, p. 107-114, Set. 1960. (University of Illinois Press)

MERRIAM, Alan. The Study of Ethnomusicology. In: MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*. Chicago: Northwestern University Press, 1964, p. 3-16.

MIDDLETON, Richard. Rock. In: SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press, 2001. p. 485-486.

PEREIRA DE SÁ, Simone. Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: JANOTTI JUNIOR, Jeder; GOMES, Itania Maria (Org). *Comunicação e Estudos Culturais*. Salvador, EDUFBA, 2011. p. 147-162.

ROSA, Pablo Ornelas. *Rock Underground: Uma Etnografia do Rock Alternativo*. 1. ed. São Paulo: Radical Livros, 2007. 172p.

SADIE, Stanley (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press, 2001.

SAHLINS, Marrshall. A sociedade afluyente original. In: SAHLINS. *Cultura na prática*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004.

SANTOS, José Luiz dos. *O Que é Cultura?* Tatuapé: Editora Brasiliense, 2005. (Coleção Primeiros Passos nº 110)

SEEGER, Anthony. Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays in the History of Ethnomusicology. In Nettl, Bruno and Philip Bohlman (eds.). *Styles of Musical Ethnography*. Chicago: University of Chicago Press pp. 342-355, 1991.

SEEGER, Anthony. Ethnography of music. In: MYERS, Helen (Ed.). *Ethnomusicology: an Introduction*. New York; London: McMillam Press, 1992, p. 88-107.

SMALL, Christopher. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Indianápolis: Wesleyan, 1998. 1ª Ed. 238p.

SEGATO, Rita Laura. Um paradoxo do relativismo: discurso racional da antropologia frente ao sagrado. *Religião e Sociedade*. Rio de Janeiro: ISER, v. 16, n. 1-2, p.114-135, 1992.

TAGG, Philip. *KOJAK: Fifty Seconds of Television Music - Towards the Analysis of Affect in Popular Music*. Tese. 1979. (Doutorado em Música) - University of Göteborg, Göteborg: 1979. (2ª Ed. Nova York: 2000)

ULHÔA, Martha. B Rockin Liverpool - significado e competência musical. *Em Pauta* (UFRGS), Porto Alegre, v. 14, n.23, p. 49-54, 2003.